

ALBERT DANIELEWICZ*

Wgląd w *Personę* Bergmana

„Powiedzieć, że byt-dla-siebie ma być tym, czym jest,
powiedzieć, że jest on tym czym nie jest,
nie będąc tym, czym jest;(...)”¹

Persona to prawdopodobnie najbardziej osobiste dzieło Bergmana. Film powstał pod koniec lat 60., podczas gdy bardzo popularna była filozofia egzystencjalna. Często twórczość Bergmana próbuje się zrozumieć poprzez biografię reżysera. W mojej opinii jest to ograniczające dla znaczenia samego dzieła, jako oddzielnego bytu niezależnego od twórcy i jego woli. Założeniem niniejszej pracy nie jest przyjęcie perspektywy czysto psychologicznej, ani próba klinicznego zdiagnozowania głównych bohaterów, ponieważ uważam, że tematyka filmu jest zarówno psychologiczna, jak i filozoficzna. Niestety jednak spora część psychologów straciła zainteresowanie narzędziami krytycznymi, które umożliwiłyby dekonstrukcję dzieł filmowych. Koncepcje psychodynamiczne nie cieszą się zbyt dużym poważaniem wśród zwolenników paradygmatu empirycznego, a chęć oderwania psychologii od filozofii przyjmuje formę ideologicznej walki. Mimo to, w niniejszym eseju postaram się pokazać, jak silnie psychologię i filozofię łączy wspólny temat szeroko pojętej egzystencji.

Krótki opis fabuły przedstawia się następująco – film opowiada historię Elisabet Vogler, która trafiła do szpitala psychiatrycznego, po tym jak zamilkła podczas odgrywania roli w teatrze. Opiekę nad nią przejmuje Alma² – młoda, początkująca pielęgniarka. Po pewnym czasie obie bohaterki wyruszają do domku letniskowego nad morzem. Alma jest pełna podziwu dla aktorki i jej milczenie odbiera jako przejaw wrażliwej, artystycznej duszy. Kolejne sceny ukazują Alnę zwierającą się Elisabet.

Podstawowym celem analizy *Persony* będzie próba zmierzenia się z warstwą psychiczną jako polem walki odmiennych struktur, a także próba analizy formalnej filmu poprzez wybór poszczególnych ujęć. Już pierwsze minuty filmu wnoszą bardzo istotne elementy dla zrozumienia całości dzieła. Początek filmu to otwarcie klamry kompozycyjnej, którą rozpoczyna obraz zapalającej się lampy łukowej. Rozbłysk lampy był rozu-

* Albert Danielewicz (albert-dan@o2.pl), Instytut Sztuki PAN

¹ J.P. Sartre, *Byt i nicność*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 540.

² Alma w kilku językach oznacza „duszę”, a także „jabłko” w języku węgierskim i „karmicielkę” po łacinie.

miany przez Don Fredericksena (badacz filmu i psychoterapeuta jungowski) nie tylko jako scena, która ma uświadomić to, że oglądamy film, ale także nawiązać do procesu stawania się świadomym w rozumieniu psychologii głębi³. Kolejna, istotna część filmu przedstawia fragment bajki na taśmie filmowej. Kreskówka występuje pod postacią obrazu w obrazie oraz w odwróconej postaci, czyli z wyraźnym podkreśleniem dystansu wobec tworzenia obrazu i narracji. Scena ta może również odwoływać się do archetypu dziecka. Następnie ukazują się dłonie przedstawiające ruchy przypominające wykonywanie sztuczek. Kolejne przedstawienie Tadeusz Szczepański w *Zwierciadle Bergmana* odczytuje jako niemą farsę będącą symboliczną reminiscencją z poprzedniego filmu (*Więzienie*), w którym to pełniła funkcję paraboli ilustrującej światopogląd reżysera. Podobnie autor interpretuje następne przedstawienie, czyli obraz pająka jako obraz Bogapająka będący reminiscencją z filmu *Jak w zwierciadle*. Z kolei scenę przebiccia dłoni gwoździem oraz rzezi baranka odczytuje jako figurę cierpienia religijnego ofiary oraz bólu związanego z męką Chrystusa będącą eschatologiczną alegorią ludzkiego przeznaczenia w *Siódmej pieczęci* i w *Gościach Wieczery Pańskiej*⁴. Towarzyszący tej scenie obraz wrywanych wnętrzości zwierzęcia według autora jest aluzją do innego filmu reżysera pt. *Twarz*. Ta naturalistyczna scena symbolizuje według Szczepańskiego zapowiedź, że *Persona* będzie esencją czystej duchowości artysty⁵. Ten fragment filmu może być również zrozumiany jako odwołanie do archetypu śmierci, podobnie jak późniejsza scena z kostnicy pokazująca za pomocą obrazu trupów motyw śmierci. Natomiast Fredericksen stara się zrozumieć prolog filmu poprzez pryzmat doświadczenia reżysera. W jego ujęciu Bergman stara się przedstawić doświadczenie śmierci zaburzającej życie i nawiązuje tym samym do wędrówki w głąb *psyche* Almy oraz milczenia Elisabet jako wyrazu próby poszukiwania głębi⁶. Droga do ukrytych sfer psychiki jest symbolicznym, jungowskim zejściem w obręb ciemności Hadesu. Według Fredericksena określenie Bergmana „duchy i zjawy” jest właśnie odwołaniem się do tych obszarów psychiki, które są nieuświadomione, a towarzyszą nam przez całe życie⁷. Zaakceptowanie realności tych wewnętrznych „demonów” łączy się z przyjęciem realności *psyche*, która jest nieodłącznym warunkiem psychologicznej warstwy twórczości Bergmana i psychologii Junga. Fredericksen, odwołując się do osobistych przeżyć Bergmana oraz opisu filmu przez

³ D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012, s. 26.

⁴ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 278.

⁵ Tamże, s. 246.

⁶ D. Fredericksen, s. 28

⁷ Tamże, s. 31.

reżysera, stara się tłumaczyć np. scenę, w której młody chłopiec dotyka dłonią ekranu z przenikającymi się twarzami Elisabet i Almy. Twierdzi on, że obraz ten może świadczyć o przejawianiu się w głównych bohaterkach oraz chłopcu z prologu filmu cech charakteru matki Bergmana, jak i samego reżysera. Badacz zauważa również, że chłopiec może symbolizować Bergmana, który dotykając obrazu, dotyka „obrazu duszy”. Funkcją tego przedstawienia byłoby zasymbolizowanie relacji między głębią psychiki a ego⁸. Natomiast Szczepański postać chłopca rozumie jako zarys psychologicznego autoportretu artysty z czasów dzieciństwa. Podkreśla on takie cechy psychofizyczne, jak: kruchość, wrażliwość, osamotnienie, pragnienie miłości, skłonność do marzeń na jawie⁹. Z kolei dotknięcie przez chłopca ekranu z twarzami kobiet badacz interpretuje jako jungowskie imago matki i przypuszcza, że adresatem tego gestu mogła być matka Bergmana – Karin Bergman¹⁰.

Bergman, pokazując bajkę z prologu w formie klatki filmowej, unaocznia widzom, że to tylko iluzja powoduje, że widzimy spójną narrację filmu. Bergman już na początku daje nam do zrozumienia, że tożsamość to persona, gra i przyjęta iluzja¹¹. „«Persona» to właśnie ta maska, naznaczona danej jednostce przez otoczenie, społeczeństwo, to jej publiczna osobowość, jaką z zewnątrz widzimy”¹². Dlatego też – jak zauważa polski badacz Junga Tomasz Olchanowski „[...] Persona pełni funkcje komunikacyjne, obronne (kiedy to służy ochronie «ja») i asymilacyjne”¹³. Cała narracja filmu jest jedną wielką kulturową kliszą odtwarzaną przez człowieka/projektor. Tożsamość i dotyczący jej fabularny wątek Bergman osadził wewnątrz klamry zbudowanej z dwóch scen przedstawiających ruchome taśmy filmowe.

⁸ Tamże, s. 29–30.

⁹ T. Szczepański, *Zwierciadło...*, s. 45.

¹⁰ Tamże, s. 426.

¹¹ „Persona, z łac. *osoba*. W klasycznym teatrze rzymskim była to maska zakładana przez aktora; rodzaj maski odpowiedni do postaci sztuki i jej charakteru. Przez rozszerzenie, termin występujący we wczesnych sformułowaniach Junga w odniesieniu do roli, jaką przyjmuje osoba w wyniku nacisku społeczeństwa. Ma on odnosić się do odgrywanej w życiu roli, jakiej oczekuje od jednostki społeczeństwo, która nieoczekiwanie musi być tożsama z rolą odgrywaną na głębokim poziomie psychologicznym. Persona jest publiczna, jej twarz jest pokazana innym”. A.S. Reber, *Słownik psychologii*, tłum. B. Janasiewicz-Kruszyńska, J. Kowalczyńska, J. Kubicka-Daab, P. Matyja, G. Mizera, J. Rączoszek, J. Suchecki, M. Zagrodzki, J. Zychowicz, P. Żylicz, Scholar, Warszawa 2000, s. 494.

¹² E. Ombach, *Psychologia analityczna C.G. Junga*, „Studia Philosophiae Christianae” 1969, t. 5, nr 1, s. 162.

¹³ T. Olchanowski, *Persona i Cień w epoce wiktoriańskiej i w ponowoczesności. Jungowska analiza zachodnioeuropejskiej hipokryzji*, „Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” 2016, nr 11, s. 127.

Wartym uwagi, a pomijanym w analizach¹⁴ wątkiem *Persony* jest szpital psychiatryczny, do którego trafia Elisabet. Szpital reprezentuje przestrzeń opozycyjną wobec przestrzeni teatru (sztuki). Zakład psychiatryczny wiąże się z próbą dopasowania człowieka do norm panujących w danym społeczeństwie, a sztuka jest często rozbijaniem normatywnych schematów i ukazaniem drogi ich dekonstrukcji. Zatem z „normatywnego niebytu” teatru docieramy do „socjalizującego” szpitala. Okazuje się jednak, że aktorka nie jest chora psychicznie. Po prostu na tyle dobrze gra swoją rolę, że jej silna identyfikacja dochodzi do granic jej porzucenia i próbuje od niej uciec. Natomiast opiekująca się nią pielęgniarka ukazana jest jako postać młodej zsocjalizowanej w społecznym systemie istoty. Jej idealne wpisanie w pełnioną funkcję podkreślone jest sterylnym uniformem, który uwydatnia silną identyfikację z pełnioną rolą¹⁵.

Po odkryciu przez kierowniczkę szpitala przyczyn milczenia aktorki, zaleca jej ona wyjazd z Almą do jej domku letniskowego. Miejsce pobytu bohaterki stanie się polem odrzucenia dawnego porządku symbolicznego i okaże się próbą jego przeorganizowania. Tam właśnie Alma zdejmie swoją maskę i zarazem uniform, który wiąże ją ze światem szpitala. Zacznie mówić o sprawach osobistych i zaprzyjaźnić się z aktorką.

Język i fantazja

Prawdopodobnie najsłynniejszą sceną *Persony* jest erotyczna opowieść Almy. Bergman unika w niej reminiscencji, aby nas nie wyalienować od tego, co widzimy. Wciąga widzów w obraz za pomocą siły słów, które zastępują potrzebę ukazania nagich ciał. Zadośćuczynia tym samym stwierdzeniu Lacana o tym, że „stosunek seksualny nie istnieje”¹⁶ i że liczy się wyobrażenie oparte na słowach. Natomiast inną sceną wartą omówienia, eksploatującą pokłady fantazji jest fragment, w którym Elisabet mówi do zmęczonej alkoholem Almy – „powinnaś iść do łóżka, bo inaczej zaśniesz przy stole”¹⁷. Nie chodzi tutaj o złamanie zakazu milczenia, tak jak rozumie to Jacek Gąsiorowski,¹⁸ ponieważ nie widzimy jej ust, ani twarzy i nie wiemy, czy faktycznie Elisabet mówi coś do Almy. Słyszymy jedynie jej głos. Wydaje się, że Elisabet nic nie mówi, a jeżeli mówi,

¹⁴ Zob. J. Gąsiorowski, *Persona – próba analizy*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 6(70), s. 81–97 oraz S. Sontag, *Bergman’s Persona*, [w:] *Ingmar Bergman’s Persona*, red. L. Michaels, Cambridge: University Press 2000, s. 62–86.

¹⁵ Jak wskazuje badanie S. Sparrow, pielęgniarki czują, że uniform jest ważną częścią ich tożsamości jako pielęgniarek. Zob. S. Timmons, L. East, *Uniforms, status and professional boundaries in hospital*, „Sociology of Health & Illness” 2011, t. 33, nr 7, s. 1038.

¹⁶ S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 71.

¹⁷ Cytuję według ścieżki dźwiękowej.

¹⁸ J. Gąsiorowski, s. 83.

to jest to tylko wyobrażenie Almy. Pielęgniarka nie wierzy w to, co „usłyszała”, i odpowiada tymi samymi słowami, że musi się położyć, bo inaczej zaśnie przy stole. Słowna reakcja Elisabet to fantazja Almy o zaistnieniu dialogu i komunikacji międzyludzkiej. Niestety fantazja ta jest nierealna i zostaje przerwana powtórzeniem tych samych słów. Tych samych, a jednak innych, ponieważ samo powtórzenie ujęło im sensu. Pragnienie idealnego dialogu zostało wplecione jedynie w wewnętrzny monolog, w postać auto-oszustwa myśli. Przypomina to relację zakochanych w ujęciu Sartre’a, jako systemu nieokreślonych odniesień, gdzie „(...)kochać to chcieć być kochanym i że w ten sposób, chcąc, by inny go kochał, chce tylko, żeby inny chciał, by on go kochał”¹⁹. Dialog bytu-dla-siebie z innym opisany przez Sartre’a ma miejsce nie tylko na poziomie konfliktu interpersonalnego, ale także (a może i przede wszystkim) intrapersonalnego.

Kolejne zapętlające dialog powtórzenie pojawia się także w innej późniejszej scenie, w której Alma odpowiada za Elisabet w kwestii jej syna. Aktorka myśli o odpowiedzi, ale jej nie udziela. Jest niema. To powoduje, że opowieść Almy zawłaszcza lub nawet wywłaszcza jej nieopowiedzianą historię, która i tak nigdy nie należała tak naprawdę do niej, tylko do oglądu innego. Alma okrada Elisabet z myśli, a aktorka okrada Alnę z sensu opowiedzianej historii, bowiem „Każde wyrażenie, każdy gest, każde słowo jest z mojej strony konkretnym doświadczeniem wyobcowującej rzeczywistości innego”²⁰.

W języku wyrażamy się jako istoty społeczne, ale próba ta jest także manifestacją naszej uległości wobec struktury języka i jego znaczeń, ponieważ język jest zawsze językiem czegoś. Tak jak znak jest znakiem desygnatu, tak język ma swój obiekt i dlatego powoduje kurczenie się naszego bytu, zmniejszenie go do ram języka. „To my żyjemy w języku, a nie język żyje nami”²¹. Z drugiej strony pozwala nam istnieć, aby ludzka egzystencja będąca w objęciach definicji „człowieka” – jako cały czas nieukończona – miała możliwość stałego konstruowania samej siebie. Ciągłość języka ochrania nas przed stratą osobowości²². Milczenie nie jest siłą, ponieważ w pełnym sensie jest niemożliwe do osiągnięcia. Nawet milcząca Elisabet, myśląc, posługuje się językiem, a odrzucenie go jest „mową milczenia”, bowiem „[...] istnienie podmiotu nigdy nie jest uprzednie wobec struktur językowych”²³. Co jest bliskie stwierdzeniu Sartre’a, że

¹⁹ J.P. Sartre, dz. cyt., s. 467.

²⁰ Tamże, s. 465.

²¹ B. Fink. *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej*, Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa, 2002, s. 129.

²² S. Sontag, s. 81.

²³ B. Stopel, *Rozbrajając „Walczące słowa” Judith Butler*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 64.

człowiek jest językiem²⁴. Co ciekawe, zaraz po rozbłyśnięciu lampy łukowej, czyli „narodzinach” filmu następuje słowo (odwrócone START), a potem dopiero obraz penisa jako symbolu władzy i obrazy archetypów. Jeżeli w *Personie* nie ma przypadkowych ujęć to możliwe, że Bergman konstruuje sceny tak, aby specjalnie podkreślić uprzedniość języka wobec każdego innego tworu.

W momencie czytania listu napisanego przez Elisabet Alma uświadamia sobie, że jej zachowanie wobec aktorki jest kolejną maską. Naiwnie myśląc, że była szczerą i mogła się zwierzyć, przyjęła jedynie kolejną konwencję (reprezentację wspomnień). Znowu była „jakaś”, będąc w istocie nicością. Próba „sprawdzenia” siebie, swojego bytu następuje nad lustrzanym odbiciem wody.

Spojrzenie i lustro

Alma spoglądająca w wodę dubluje spojrzenie i uświadamia sobie, że jej obraz jest obrazem w posiadaniu innego. Problem silnej identyfikacji Almy ulega rozbiciu, ponieważ zbyt mocno próbuje ona przejąć spojrzenie innego (w tym przypadku chodzi o oczekiwania społeczne, a sama Elisabet jest tylko katalizatorem). Spoglądając na siebie, usiłuje odgadnąć esencję własnego bytu, odnaleźć przyczynę pragnienia w polu widzenia. To doprowadza ją do uprzedmiotowienia własnego obrazu-odbicia i stania się zakładniczką samej siebie.

Byt-dla-siebie jest tylko *relacją* wobec bycia-w-sobie, ucieczką od przeszłości ku poszukiwaniu przyszłości. Wymyka się on bytu-w-sobie, ponieważ jest nicością. Dlatego Alma wymyka się roli, której nie jest w stanie (i nigdy nie będzie) w pełni zdefiniować jako bytu-dla-siebie. Hermetyczność Elisabet w tym kontekście jest metaforą niemożności dotarcia (obu bohaterek) do tego, co się mówi, i jednocześnie, czym się jest.

Kolista struktura wzajemnych odniesień, o której pisał Sartre i która została zestawiona wcześniej z powtórzeniami dialogów, ma także związek ze studium zwierciadła Lacana. Po przeczytaniu listu, czyli odkryciu swojej osoby (w oczach Elisabet), Alma staje nad wodą i przegląda się w lustrzanym odbiciu. Pomimo że nie ma dystansu między nią a odbiciem²⁵, bo „(...) *ja* to moje odbicie, które wchłaniam z zewnątrz, a nie wykształcam «od środka(...)»”²⁶, to nie wchłania ona jednak swojego obrazu, jakby chciał Lacan. Obraz daje co prawda poczucie kompletności, bo jest całościowy i jest czymś więcej niż my, ale wydaje się, że Bergmanowi w tym miejscu chodzi o coś innego. Wskazuje on raczej na czas poprzedzający fazę lustra, gdy człowiek jest pierwotnie

²⁴ J.P. Sartre, s. 464.

²⁵ Obraz jest tak wykadrowany, aby uzyskać wspomniany efekt.

²⁶ K. Mikurda, *Spojrzenia i ich losy*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana*. red. L. Magnone, A. Mach, Difin, Warszawa 2009, s. 297.

nieustrukturyzowany i buduje się dopiero na linii strukturyzowania semantycznego obrazu i języka. Ten poprzedzający fazę lustra okres powraca jako szerszy problem egzystencjalny, a jego wyrazem mają być zaburzone poprzez zabiegi formalne ramy czasowe. Bergmanowi zależy na ukazaniu bytu-dla-siebie pojawiającego się poprzez negację bytu-w-sobie (jakim jest dla nas inny w spojrzeniu) i rozłożeniu go na role aktorek. W takim wypadku obie kobiety muszą ukazać się sobie wzajemnie i stać się dla siebie przedmiotami, aby znaczenie ich obu mogło nabrać racji bytu.

Tak samo przedmiotowo Alma odczuwa swoją rolę jako pielęgniarki, jak my postrzegamy jej filmową rolę, jako część naszej przedstawionej w filmie psychiki. To założenie potwierdza jedna z pierwszych scen filmu. Widzimy wówczas chłopca przesłaniającego dłonią filmowy obraz, po czym następuje ujęcie zza jego pleców pokazujące, że przesłania on dwa przenikające się wzajemnie obrazy – Almy i Elisabet. Widz to niewyraźny „obraz” Almy i Elisabet łącznie. Innym podobnym odniesieniem wobec widza jest moment, gdy Elisabet wyłania się z dołu kadru i robi „nam” zdjęcie. Także Elisabet odgarniająca grzywkę Almie jest skierowana razem z nią w naszą stronę, co łączy się z kolei z ujęciem Almy odgarniającej włosy przed lustrem. Wskazywałoby to na usytuowanie widza w miejscu lustra. Takie zabiegi Bergmana mają na celu uwydatnienie historii filmu jako *obrazu* naszego „ja”²⁷. Natomiast sposób przedstawienia przez reżysera podmiotowości bohaterki wskazywałby na *obraz* naszego egzystencjalnego dylematu. Na interesującą relację *Persony* z egzystencjalizmem wskazuje Susan Sontag, która zwraca uwagę na problem czasu kształtującego się pod postacią „wiecznej obecności”²⁸. Spostrzeżenie to jest ukonstytuowane na braku możliwości rozróżnienia w filmie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. W związku z tym struktura filmu koresponduje z bytem-dla-siebie, który jest zarazem ucieczką (przed przeszłością) i poszukiwaniem (przyszłości). Jest nicością pomiędzy.

Konflikt tożsamości

Alma, przyjmując odrzuconą przez Elisabet rolę²⁹, dowodzi swojej niesubstancjalności. Człowiek będący materializacją pustki noszonej w sobie nie posiada „istoty”, „natury”, „substancji”. „Dzięki nadszarpnięciu spójności poprzez nieuchronne wyłanianie się tego, co wyparte, nie tylko dobrze widać, że «tożsamość» jest konstruktem, lecz także to, że konstruujący tożsamość zakaz jest nieskuteczny(...)”³⁰.

²⁷ Podobnie twierdzi T. Szczepański. Zob. T. Szczepański, *Ingmar Bergman i nowe kino skandynawskie*, [w:] *Historia Kina. Kino epoki nowofalowej*, (t. III), red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 215.

²⁸ S. Sontag, dz. cyt., s. 73.

²⁹ Tamże, s. 66.

³⁰ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, cyt., s. 87.

Sartre pisze natomiast w *Bycie i Nicości* – „Inny mnie posiada; spojrzenie innego kształtuje moje ciało w jego nagości, sprawia, że ono się rodzi; rzeźbi je i wytwarza takim, jakie jest, widzi je tak, jak ja nigdy go nie zobaczę”³¹. Jedną z prób rozwiązania problemu przedmiotowości jest miłość jako wchłonięcie wolności innego, ale nie jest to możliwe bez naruszenia jej. Z każdą podjętą próbą zamiar ten umyka i przekracza nasze bycie-dla-siebie. Zachowując jednocześnie odrębność innego, chcielibyśmy poznać jego sekret o nas samych. Jest to niemożliwy do przekroczenia impas. Pomiedzy negacjami konstytuującymi mnie wobec innego i jego wobec mnie jako innego nie ma żadnego boskiego „prześwitu bycia”³². W *Personie* naradza się jeden z wymiarów konfliktu, który to – „Konflikt jest sensem pierwotnym bytu-dla-innego”³³.

”Jesteś szalona w najgorszy sposób, bo udajesz zdrową, robisz to tak dobrze, że wszyscy Ci wierzą oprócz mnie, bo wiem jaka jesteś zepsuta”³⁴ – tymi słowami Alma zwraca się w pewnym momencie do Elisabet. Nie da się być w pełni „zdrowym” w sensie normatywnym, a odgrywanie roli „zdrowego” jest – umyślnym lub nie – zniekształceniem tego pojęcia. Jest ukazaniem, że nie jest ono „naturalne” ani wrodzone, a jest konstruowane społecznie oraz odgrywane przez przyjmowane role. Nawet „naturalność” szalu Almy zostaje wyśmiana przez Elisabet.

Jeżeli można mówić o rozszczepieniu psychiki w *Personie* to zachodzi ono niedługo po uświadomieniu sobie przez Almę swojej maski. Alma mści się na aktorce za to, że ta chciała zdradzić ją przed światem zewnętrznym. Elisabet odważyła się opisać zawieszenie przez Almę swojej „roli”. Rezygnacja z bycia sobą była niewykonalną próbą uchylecia pozorów po to, aby „naturalnie” mówić o swoich uczuciach. Rozszczepienie widać także na planie formalnym. Sygnalizuje je scena odsłonięcia zasłony i spojrzenia Almy przez okno, po której następuje kontrplan i ukazana zostaje spoglądająca Elisabet. Te dwa enigmatyczne ujęcia nakreślone są w taki sposób, aby wytworzyć iluzję, że Elisabet patrzy z góry, a Alma z dołu. Tak naprawdę nie wiemy, na jakiej wysokości są one względem siebie. Alma w pewnym momencie odwzajemnia uprzedmiotawiające spojrzenie Elisabet i na skutek tego następuje rozszczepienie *obrazu*. Natomiast jeżeli różnicy w wysokości między bohaterkami nie ma, to patrzą one w różne strony. Wtedy kontrplan i rozbieżne, rozramowujące spojrzenie jest spojrzeniem w przyszłość. To również spojrzenie w „nicość”, które ma symbolizować rozszczepienie porządku symbolicznego starego *obrazu*.

³¹ J.P. Sartre, dz. cyt., s. 454.

³² M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, cyt. 326.

³³ J.P. Sartre, dz. cyt., s. 454.

³⁴ Cytuję według ścieżki dźwiękowej.

Nicościowanie nicości, czyli bycie, które jest brakiem bytu, gdzie nicość nie nadchodzi dla siebie ani dla bytu, tylko jest warunkiem, który umożliwia ujawnienie się wobec ludzkiej świadomości bytu jako takiego,³⁵ to pojęcie Heideggera dotyczące bycia i nicości jest również związane z człowiekiem składającym się z różnych person, cały czas niedookreślonych i stwarzanych w przyszłości. Rozłamanie w personie mogło nastąpić także z powodu zapisanych w człowieku archetypów. W takim wypadku jest to uświadomienie sobie zerwania ciągłości znaków przeszłości, ukazane w filmie poprzez powtórzenie ich symboli. Jest to zgodne z tym co pisze Butler – „(...) tożsamość podmiotu jest zawsze performatywna, powstająca dzięki powtórzeniom, a przez to podlega wariacjom i jest niestabilna”³⁶.

Ową niestabilność podmiotu dodatkowo wzmacniają sny, marzenia i wyobrażenia Almy. Wprowadzają one w błąd polegający na próbie poszukiwania statusu rzeczywistości ukazanych scen. Sens tych obrazów nie polega na rozstrzygnięciu o ich związku z rzeczywistością, a raczej ukazaniu stopnia, w jakim fantazje kształtują rzeczywistość. Nie odróżnimy „realności” od „nierealności” fantazji, ponieważ to fantazja jest tym co przedstawione w rzeczywistości. W iluzji jest coś bardziej autentycznego niż w samej rzeczywistości i mimo że wiemy, że coś jest nieprawdziwe i tak angażujemy się emocjonalnie. Z tego powodu w scenie erotycznej nie ma retrospektywnych „rzeczywistych faktów”, ponieważ liczy się roztoczona w uwodzących słowach fantazja.

Poczucie tożsamości wiąże się z zasadą rzeczywistości i jej relacją z tym, co wyobrażone. W *Personie* silnie odznacza się brak granicy między fantazją a rzeczywistością, między snem a jawą. Już na początku filmu sformułowane zostaje pytanie o sens różnicy między tymi pojęciami. Kierowniczka szpitala stwierdza, że pytanie to nie ma sensu nawet w teatrze. Przedmiotowe zdystansowanie się wobec roli społecznej oraz próba zapętlenia jej przez odgrywanie persony jak roli aktorskiej do niczego nie prowadzi. Jest to strategia ucieczki, która pokazuje, że niemożliwe okazuje się uwolnienie od jakiegokolwiek sensu. Działanie takie kieruje jedynie do niekończącego się samoodniesienia.

Pobicie aktorki jest spełnieniem niezrealizowanego pragnienia³⁷ Almy o ukaraniu Elisabet za próbę zdemaskowania jej persony. Jest to kara wymierzona przez ubraną w uniform pielęgniarkę wobec „życiowej” eskapistki. Innym odczytaniem tej sceny jest ujęcie jej jako wyrazu agresji wobec oczekiwań związanych z opresyjną rolą „matki”, zasymbolizowanej w filmie wielokrotnie ukazaną postacią dziecka. Występuje ono jako

³⁵ M. Heidegger. *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa. 1997, s. 39.

³⁶ J. Butler, dz. cyt., s. 8.

³⁷ Podczas szarpaniny – po odczytaniu listu – Alma powstrzymuje się przed oblanie aktorki wrzątkiem.

nieznośny, napawający lękiem znak realności roli „matki”. Tym samym Bergman podejmuje temat ról społecznych przypisanych płciom i wynikających z nich napięć.

Alma próbuje narzucić aktorce swoje pragnienie i żąda, aby zostało ono zaakceptowane jako jej własne pragnienie. Granice wolności Elisabet są wyznaczone słowami Almy wyrażającymi jej fantazje i libidinalną energię. W ten sposób z dwóch bohaterek Bergman tworzy jeden obraz psychiki. Dlatego właśnie Elisabet czeka na Almę, która zniknęła. Oczekuje jej, żeby znów móc „mówić”. Mimo to Bergman tworzy Elisabet jako oddzielną postać uciekającą od swojej roli i grającą postać „milczącej”. Milczenie aktorki wcale nie jest potężniejsze od słów, tak jak sugeruje to Sontag³⁸, gdyż nie jest milczeniem *sensu stricto*, a znakami przynależnymi do „mowy milczenia” wyrażanymi ustami Almy.

„Nasza istota obiektywna zawiera w sobie istnienie innego i – wzajemnie – to wolność innego ustanawia naszą istotę. Gdybyśmy mogli uwewnętrznić cały ten układ, bylibyśmy fundamentem dla siebie samych”³⁹. Niestety jednak nie jest to możliwe. Język jest bytem-dla-innego, jest polem doświadczenia samego siebie jako przedmiotu dla innego⁴⁰. Milczenie Elisabet jest próbą zaprzeczenia uprzedmiotowiającemu spojrzeniu innych, jak i zaprzeczeniem swoim wyborom kształtującym ją jako byt-dla-siebie. Próbuje ona uniknąć wniosku, że jest językiem, a milczenie jest kolejnym wyborem, kolejną rolą. Zapomina o tym, że myśli również przynależą do języka, o czym przekonuje się w kontakcie z Almą. Według Gąsiorowskiego Elisabet jest „silna”, ponieważ powstrzymuje się od autoekspresji.⁴¹ Nie jest to przekonujące stwierdzenie, zakładając, że milczenie jest kolejną rolą, tak samo „silną” lub „słabą” jak inne. Alma wcale nie pragnie ani nie kocha „siły” Elisabet. Relacja między kobietami wskazuje raczej na pragnienie osiągnięcia integracji psychiki, opisaną kontekstem egzystencjalnego dialogu z innym. Dominacja i uległość charakteryzują relacje, ale nie są one równoznaczne ze spójnymi i stałymi pozycjami „silnej” i „słabej”. Obie cechy w filmie Bergmana ukazane są jako wymienne.

Sztuka

Bergman, aby podkreślić konstrukcyjny charakter filmu za pomocą różnych środków formalnych, dystansuje się wobec filmu (sztuki). Daje temu wyraz na samym początku filmu, ukazując bajkę jako obraz w obrazie i na jego końcu pokazując ekipę planu filmowego. Dystans podkreśla instrumentalne wykorzystanie filmu i jego narracji.

³⁸ S. Sontag, s. 82–83.

³⁹ J.P. Sartre, dz. cyt., s. 462.

⁴⁰ Tamże, s. 463–464.

⁴¹ J. Gąsiorowski, s. 84. Na podobne rozróżnienie „silnej” i „słabej” psychiki zwraca uwagę również T. Szczepański, Zob. Historia kina, s. 214 oraz także *Zwierciadło Bergmana*.

Zabieg ten nabiera sensu, gdy zestawimy go z częstym mieszanym przez Bergmana dwóch porządków – subiektywnego i obiektywnego. Zastosował on w tym celu plan ogólny jako kontrplan dla zbliżenia. W ten sposób obrazuje on postać Elisabet oglądającą samospalenie mnicha buddyjskiego. Innym fragmentem filmu uwidaczniającym problem dotyczący sztuki jest scena ze zdjęciem chłopca trzymanego na muszce karabinu przez hitlerowców. Scena ta nie dotyczy wcale ukazania zła ani ludzkiego cierpienia. Bergmanowi chodzi raczej o pytanie dotyczące możliwości przedstawienia w sztuce. Kamera „błądzi” po zdjęciu, bo nie może odkryć-przedstawić prawdy, autentycznego obrazu. Dzieje się tak, ponieważ Holocaust nie ma swojego języka, jest punktem zero, jak to określa węgierski pisarz, Imre Kertész⁴². Temat języka porusza także G. Didi-Huberman, francuski historyk sztuki, który poświęcił swoją książkę *Obrazy mimo wszystko* kwestii obrazu i języka w kontekście refleksji nad Holocaustem. Zauważa w niej, że obozy miały służyć właśnie *unicestwieniu języka* ich ofiar⁴³. Autor powtarza również za Primo Levim, że napaść na człowieczeństwo jest atakiem na język⁴⁴. Z drugiej strony same słowa nie są wystarczające do zbudowania tożsamości i w dodatku mogą one służyć zafałszowaniu obrazu, czyli zniekształceniu własnej osoby czy danego wydarzenia⁴⁵. Słowa mogą przyćmić *znikanie istnień*⁴⁶, bowiem „[...] mordowanie nie wystarczało – gdyż zabici nigdy dostatecznie nie «znikali» w oczach autorów «Ostatecznego rozwiązania»”⁴⁷. Jak twierdzi Didi-Huberman zdjęcia jako świadectwa wyznaczają „nie-miejsca artykulacji”, wykazujące podstawowy rozłam, którego najistotniejszą częścią jest *Luka*⁴⁸. Zatem fotografia i krótki materiał filmowy, na które patrzy Elisabet, są wyrazem *horror vacui*. Jest to przerażenie bohaterki pustką i niewystarczalnością ani obrazu, ani języka do wyjaśnienia rzeczywistości oraz opisu samego siebie. Brak odpowiedniego języka oraz możliwości sformułowania *prawdziwej* wypowiedzi o Zagładzie będzie też problemem zdefiniowania pojęcia człowieka. Obraz Holocaustu, który jest wytworem i dziełem ludzi, przynależy równocześnie do ich historii i znamionuje samego człowieka⁴⁹.

⁴² I. Kertész *Język na wygnaniu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 182.

⁴³ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków, 2012 s. 25.

⁴⁴ Tamże, s. 25.

⁴⁵ Podobnie zauważa Sontag, że język jest instrumentem przemocy i kłamstwa. Zob. S. Sontag, s. 83.

⁴⁶ G. Didi-Huberman, s. 26.

⁴⁷ Tamże, cyt. s. 26.

⁴⁸ Tamże, s. 49.

⁴⁹ Tamże, s. 22.

Zakończenie

Tematem *Persony* Bergmana jest egzystencja jako konstrukcja psychiki lub samoistnienie bytu. Wszystkie przecięcia bytu-dla-siebie i relacji z innym są zainscenizowanymi kliszami, nałożonymi i odtwarzanymi wedle kulturowego wzorca w każdym człowieku.

Reżyser próbuje pokazać tożsamość, język, psychikę itd. nie definiując ich w sposób ścisły, a raczej pokazując jedynie przestrzeń ich wymiany i konstrukcji. Uwidacznia swoim filmem to, co miał na myśli Sartre, pisząc w „Bycie i nicości” – „Byt-dla-siebie jest fundamentem każdej negatywności i każdej relacji, *on jest relacją*”⁵⁰. Bergman swoimi filmowymi ujęciami dowodzi egzystencjalnego problemu, jakim jest spojrzenie innego. Mimo że nie jest ono naszym spojrzeniem, to stanowi naszą część i jest składową naszą tożsamości. Skoro tak, to mit indywidualizmu i esencjonalizmu upada dokładnie w polu przecięcia strumieni potencjalności „bytu-dla-siebie”. Dlatego też nie sposób mówić o definicjach traktujących wprost o istocie człowieka.

Syntetyczna forma myśli wyrażonych słowami zostaje zakwestionowana przez dwuczłonową strukturę reprezentowaną przez dwie bohaterki. Bergman podaje w wątpliwość jednolitość i spójność artystycznej oraz „egzystencjalnej” formy wyrazu. Trudność lub nawet niemożność wypowiedzi i kontaktu jest efektem braku substancjalnej tożsamości. Zabiegi łączenia dwóch twarzy w jedną, jak i reszta „sztuczek” z antynomiami jest formalnym wyrazem braku przekonania Bergmana o stałej, niezmiennej „naturze” człowieka. W *Personie* każda ze stron musi negocjować nieustannie odnawiany kontrakt. Bohaterkom stale brakuje wspólnego języka, bo opowiedziana dwukrotnie historia o nienarodzonym dziecku dotyczy obu kobiet i w istocie sprowadza się do tego samego nierozwiązywalnego lęku. Lęku przed opowiedzianą i skończoną przeszłością (historią) i wobec przyszłości jako nicości. Przed niezdolnością pełnej identyfikacji z wybraną rolą społeczną i zewnętrznymi oczekiwaniami, a także lękiem przed sprowadzeniem do postaci czystego narzędzia, przedmiotu, który w każdej chwili może zostać porzucony przez innego.

„Wampiryczny” gest, w którym Elisabet wgryza się zębami w przedramię Almy z końcowych minut filmu, jest ostateczną próbą odkrycia esencji życia człowieka i jego realności. To chęć poznania, co jest „w” personie. Chwilę później bohaterki same sobie udzielają odpowiedzi powtarzając do siebie słowo – „Nic”⁵¹. Czy ich odpowiedź jest sprzeciwem wobec języka jako kłamstwa czy bardziej wyrazem samoświadomości siebie jako „nicości”?

⁵⁰ J.P. Sartre, dz. cyt., s. 452.

⁵¹ Cytuję według ścieżki dźwiękowej.

Następuje ostatnia scena. Alma pakuje walizkę, porządkuje (dosłownie i w przenośni) swoją rolę⁵² i wyjeżdża. Dokąd? Tego nie wiadomo, ale raczej nie po to, aby się ukryć, ponieważ – „(...) kryjówka nie jest szczelna, zewsząd wsącza się życie”⁵³.

Bibliografia

- Bellour R. *The Film Stilled* [w:] *Camera Obscura* 8.24: 98–124. Print. Benjamin, Walter, 1990.
- Butler J. *Uwikłani w płec*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Copelston F. *Historia filozofii* (tom 9). Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1991.
- Didi-Huberman G. *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi Kraków: Universitas, 2012.
- Fink B. *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Żórawski, 2002.
- Gąsiorowski J. *Persona próba analizy*. Miesięcznik Literacki 6 (1972): 81–97.
- Heidegger M. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Kertész I. *Język na wygnaniu*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2004.
- Mikurda K. *Spojrzenia i ich losy*. [W:] *Wokół Freuda i Lacana*, red. L. Magnone, A. Mach, 291–300. Warszawa: Difin, 2009.
- Olchanowski T. *Persona i Cień w epoce wiktoriańskiej i w ponowoczesności. Jungowska analiza zachodnioeuropejskiej hipokryzji*. Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji 11(2016): 126–148.
- Ombach E. *Psychologia analityczna C.G. Junga*. Studia Philosophiae Christianae, 5/1(1969): 159–166.
- Reber A.S. *Słownik Psychologii*, Warszawa: Scholar, 2000.
- Sartre J.P. *Byt i nicność*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2007.
- Sontag S. *Bergman's Persona*. [W:] *Ingmar Bergman's Persona*, red. L. Michaels 62–86. Cambridge: University Press, 2000.
- Stopel B. *Rozbrajając „Walczące słowa” Judith Butler*. [W:] *Przestrzenie Teorii* 17 (2012): 63–78.
- Szczeptański T. *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 1999.
- Szczeptański T. *Ingmar Bergman i nowe kino skandynawskie* [W:] *Historia Kina. Kino epoki nowofalowej*, (tom III), red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, 207–267, Kraków: Universitas, 2015.
- Timmons S. i East L. *Uniforms, status and professional boundaries in hospital*. *Sociology of Health & Illness* 33, nr 7 (2011): 1035–1049.
- Żelazny M. *Filozofia i psychologia egzystencjalna*. Toruń: Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.
- Žižek S. *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

Insight into Bergman's *Persona*

The aim of the article is to discuss Ingmar Bergman's film *Persona* in a philosophical context and analyze the problem of the identity of the main characters.

⁵² Na znak identyfikacji ze swoją personą zakłada na powrót roboczy uniform pielęgniarki.

⁵³ Cytuję według ścieżki dźwiękowej.

During the analysis, elements of existential thought and Sartre's philosophy were used. The psychological and philosophical layer of the film combines the common theme of broadly understood existence. The focus was on the identity problems of the main characters of the film and the linguistic layer in the context of the interpersonal conflict.

Key words: *Persona*, identity, existentialism, Bergman