

Bergman od kulis

AUTOR: KS. ANDRZEJ DRAGUŁA

W inscenizacji *Fanny i Aleksandra* Łukasz Kos świadomie kreuje poczucie teatralności przez wykorzystanie teatru jako budynku.

■ Przenoszenie sztuk teatralnych ze sceny na ekran jest zjawiskiem stosunkowo częstym. Nawet w Oscarach jest kategoria scenariusza adaptowanego. Tekst dramatu uzyskuje dzięki ekranizacji zupełnie nowe możliwości realizacji. Język filmu ma przecież taki potencjał, którego nie ma język sceny. Stosunkowo rzadko spotykamy się z odwrotnym zabiegiem artystycznym – z przenoszeniem filmu na scenę, z teatralną adaptacją filmu. Nie powiedziałbym, iż scena zawsze przegrywa z ekranem, ale zapewne ma bardziej ograniczone środki. Scena jednak ma jedną przewagę. Teatr się dzieje, staje się na oczach widza, bez którego nie istnieje. Ekran jest martwym zapisem. Czasami o wiele bardziej efektownym, ale jednak martwym. A jaki może być powód, by na scenę przenieść arcydzieło filmowe, jakim niewątpliwie jest *Fanny i Aleksander* Ingmara Bergmana z roku 1982? Czy da się je „poprawić”? Czy trzeba?

Film Bergmana jest filozoficzno-teologiczną sumą, testamentem, traktatem. To współczesny moralitet o życiu, które jest rozpięte między grą z jednej strony, a grozą z drugiej. Jesteśmy gdzieś pomiędzy zabawą w teatr a – jak by to powiedział Hans Urs von Balthasar – dramatem zbawienia. Tu scena i tu scena. W końcu „świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzą i znikają” – jak mówił przywoływany na scenie Mistrz ze Stratfordu. Łukasz Kos, reżyser legnickiego przedstawienia, wyraźnie idzie w kierunku tropu teatralnego. Teatr jest światem, świat jest teatrem. Otacza nas wielkie *theatrum mundi*.

Od samego początku widz jest nie tylko widzem, ale przynajmniej świadkiem. Widać to już w introdukcji, która odbywa się na teatralnym półpiętrze. Kiedy Fanny i Aleksander przy makiecie miasta opowiadają nam o katedrze, biskupie i zimie, wyraźnie chcą się z nami widzami zaprzyjaźnić. To oni zapra-

szają nas na scenę, gdzie szybko doświadczamy teatralnej inwersji. Owszem, oglądamy bożonarodzeniowe jasełka, ale wcale nie z widowni, a od zaplecza, od kulis, zza teatralnej kurtyny. To właśnie tutaj rozgrywa się akcja. Kos świadomie kreuje poczucie teatralności przez wykorzystanie teatru jako budynku. Kamera prowadzi nas po balkonach, kłatkach schodowych, proscenium czy strychu, gdzie – dzięki kamerze – stajemy się świadkami ukrytych przed widzami wydarzeń. Bezpośrednich zwrotów do widza jest bardzo dużo. Biskupia pokojówka zaprasza nas do sali kominkowej, a sam biskup Edvard Vergérus – gdy szuka kłucza, by otworzyć drzwi do pokoju, gdzie siedzi zamknięta Emilia Ekdahl – zwraca się do teatralnego portiera, przedstawiając się ja-

skupa nie mogło się dobrze skończyć. To są zupełnie inne światy, które, choć spotykają się jeszcze na bożonarodzeniowej jutrzni, żyją zupełnie innymi wartościami. Kiedy biskup przypomina Aleksandrowi o grzechu śmiertelnym, karze czy krzywoprzysięstwie, spotyka się z niezrozumieniem ze strony chłopca. Nie w takich kategoriach rozwijało się jego dzieciństwo. Trzeba pamiętać, że to ważny moment w historii religijności krajów skandynawskich. Załamuje się bowiem model surowego północnego luteranizmu. Nina Witoszek w książce *Najlepszy kraj na świecie*, gdzie opisuje przemiany kulturowe w Norwegii w XX wieku, zauważa: „siły modernizacji poświęciły się »oddiabłaniu« kultury”. Podobnie było w Szwecji, gdzie w roku 1909 przyjęto rezolucję, która

Szkoda, że interpretacja reżyserska przesunęła się z krytyki wiary na krytykę Kościoła. Tej drugiej jest coraz więcej w teatrze, tej pierwszej – wciąż za mało.

ko biskup i jako - Paweł Palcat. Kim jesteśmy? Kos niejednokrotnie zaciera granice między aktorem a postacią. Tak jakby wziął sobie do serca słowa wypowiedziane przez Helenę Ekdahl (Ewa Galusińska) do Żyda Isaaka Jacobiego (Łukasz Kos): „Graimy nasze role. Niektórzy grają niedbale, inni starannie. Ja należę do tych drugich”. Życie to przyzwoite odegranie naszych ról.

Śmierć Oscara Ekdahla (Rafał Cieluch) kładzie kres teatralnemu światu. Emilia (Magda Biegańska) decyduje się wyjść za mąż za biskupa i powierzyć mu współwychowanie jej dzieci: Fanny, Aleksandra i Amandy. Wyrwanie z coraz bardziej roztańczonego i bawiącego się świata rodem z *belle époque* i umieszczenie ich w surowej rezydencji luterskiego bi-

domagała się od szwedzkiego rządu eliminacji „diabolizmu w kulcie i edukacji”, gdyż obraża to zmysł moralny człowieka współczesnego. Przyszedł czas wyzwolenia z okowów surowej wiary. To właśnie ten moment rejestruje Bergman w swoim filmie. Moment, gdy hasło „zbawić się” zaczęło być zastępowane postulatami „bawić się”.

Niestety, ten aspekt opowiadanej historii wybrzmiał dużo słabiej. Wychowani w katolicyzmie chyba nie rozumiemy luteranizmu jako takiego, a jeszcze mniej jego surowej skandynawskiej odmiany, która – jak świetnie pokazuje to film *Uczta Babette* (1987, reż. Gabriel Axel) – nie znała radości życia. Luteranizm to *theologia crucis* – teologia krzyża, która w swej ascetycznej odmianie nadawała

życiu wymiar surowości oraz pewnej tragiczności. Tak, wiara to też teatr – *theatrum salutis*, teatr zbawienia, które rozumiane było inaczej niż – pozwólmy sobie na emfazę – w dzisiejszym katolicyzmie papieża Franciszka. Biskup Vergérus jest wtłoczony w sztywny, surowy, ascetyczny teologiczno-społeczny gorset. Słowa biskupa o jego miłości, mocnej, a jednocześnie trudnej, kochającej, ale karzącej, dziś zdają się być nieakceptowane. Zresztą takimi stały się także dla Emilii i jej dzieci.

Odbiór spektaklu ukazał niestety niezrozumienie tej drugiej osi oglądanego dramatu. Reakcje widzów sugerowały raczej odbiór tego teologicznego w gruncie zagadnienia przez pryzmat naszych, polskich i katolickich, problemów, i zamiast pytania o sens i kształt wiary otrzymaliśmy – chcąc nie chcąc – kolejny przyczynek do krytyki Kościoła. To znamienne, że wielu scenom z udziałem biskupa towarzyszył śmiech widowni. Odbiór pokazał nie tyle, jak czytamy Bergmana, ale jak czytamy siebie. Trochę się temu przysłużył sam reżyser, który dom biskupa przedstawił w sposób jednoznacznie karykaturalny, a więc niesprawiedliwy. Wystarczy sobie przypomnieć ujęcia kamer na twarze poszczególnych służących w domu biskupa. Nie było tam żadnej

normalnej, jeno niedojdy. Chyba wszyscy za dużo naoglądaliśmy się *Opowieści podręcznej*. Szkoda, że interpretacja reżyserska – przynajmniej w jej odbiorze, bo trudno powiedzieć, na ile w zamierzeniach – przesunęła się z krytyki wiary na krytykę Kościoła. Tej drugiej jest coraz więcej w teatrze, tej pierwszej – wciąż za mało.

Żeby przenieść na scenę akcję, która się dzieje w różnych miejscach i planach, reżyser przeprowadza widzów przez teatr, rozgrywając spektakl w trzech miejscach i przebudowując scenę. Jest to pomysł o tyle urozmaicający, co trochę męczący. Większość – w tym niżej podpisany – wykorzystywała te przejścia do sprawdzenia stanu komunikacji telefonicznej. Rozumiem zamysł reżysera, ale niestety dzieje się to ze stratą dla tempa tego czterogodzinnego spektaklu. I jeszcze jedna rzecz – kamera. Reżyser wprowadza ją jako poszerzenie spectrum widza. Nie wiedzieć czemu kamerę nosiła postać w czarnej pelerynie z maską na twarzy – Bergmanowska Śmierć z *Siódmej pieczęci* z maską Acta? O wiele bardziej przekonywał mnie operator mikrofonu, który niczym nie maskował swej pracy, raz jeszcze podkreślając pięknięcie na styku inscenizacji i realności.

A co powiedzieć o aktorach? Nie chcę nikogo wyróżniać. Dlaczego? *Po próbie* Bergmana to dialog między starym reżyserem Henrykiem Voglerem a aktorką Anną Egerman. W pewnym momencie rozmowy Anna mówi, że „aktor, który nie dociera do odbiorcy, jest [...] osoba amoralną”. Vogler dodaje: „Prawdziwy aktor zawsze dociera. Przebija się wbrew roli, partnerom, reżyserowi, dekoracjom, będzie poruszający, niepokojący, żywy”. Legnicki teatr ma szczęście posiadać aktorów iście bergmanowskich – takich, którzy się przebijają przez wszystko. To oni – będąc świetnym zespołem – „robią” legnicką inscenizację *Fanny i Aleksandra*. Ten spektakl, podobnie zresztą jak to jest w filmie, rozgrywa się w dialogach. Przydałoby się mu więcej ciszy i skupienia, a trochę mniej reżyserskiej szarży. Poprawić Bergmana się nie da. Kos zresztą nie próbuje. Więcej tu bergmanowskich inspiracji niż naśladownictwa. W końcu – aż szkoda, że ta ostatnia fraza wygłoszona przez Helenę Ekdahl tak słabo zabrzmiała – „wszystko może się wydarzyć. Wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na cienkiej kanwie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory”. Reżyser pokazał nam teatr życia od kulis, wzór rzeczywistości od strony podszewki. ■

TEATR IM. HELENY
MODRZEJEWSKIEJ
W LEGNICY

Fanny i Aleksander
wg scenariusza
Ingmara Bergmana

tłumaczenie
Zygmunt Łanowski
reżyseria
Łukasz Kos
scenografia, światło
Paweł Walicki
kostiumy
Barbara Sikorska-
-Bouffal
muzyka
Dominik Strycharski
video
Kamil Walesiak
konsultacje
dramaturgiczne
Hubert Sulima

premiera
28 lutego 2020

Scena zbiorowa



fol. Karol Budrewicz