

ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

Ingmar Bergman

SONATA JESIENNA

**Dyrektor
Zbigniew Libera**

**Dyrektor Artystyczny
Gustaw Holoubek**

Teatr
ATENEUM
im. Stefana Jaracza
składa podziękowanie
Ingmar Bergman Foundation
za wyrażenie zgody na wystawienie
„Sonaty jesiennej”



Patrzę w słońce, zdaje mi się
Że widzę to, co ukryte.
Każdy cieszy się swym dziełem.
Szczęśliwy, kto tworzy dobro!
Gdyś winien,
Pokuty za zło nie czynź złem.
Pocieszaj tych, którychś zasmucił,
Dobrocią – a dobro będziesz miał!
Kto zła nie sprawił, nie zna lęku.
Błogo jest być bez winy!

August Strindberg
Sonata widm

Ingmar Bergman

SONATA JESIENNA

(Autumn sonata)

przekład

Zygmunt Łanowski

reżyseria i scenografia

Ewelina Pietrowiak

kostiumy

Zofia de Ines

opracowanie muzyczne

Michał Sikora

asystent scenografa

Mateusz Stajewski

asystent kostiumologa

Andrzej Lewczuk

fortepian

Antoni Lichomanow

Występują:

Charlotta

EWA WIŚNIEWSKA

Ewa

DOROTA LANDOWSKA (gośc.)

Helena

KATARZYNA ŁOCHOWSKA

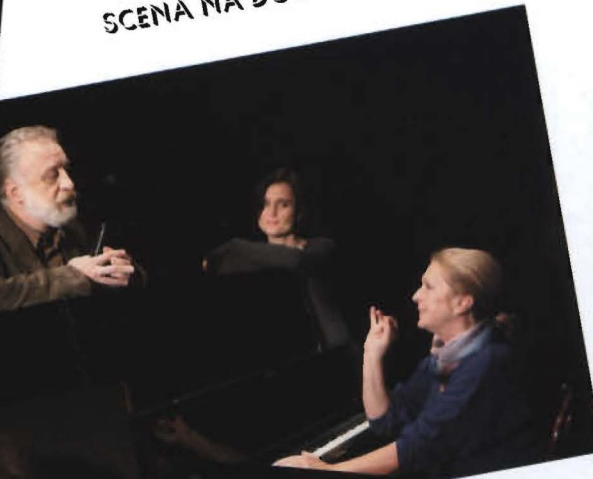
Wiktor

KRZYSZTOF GOSZTYŁA

Premiera 23 listopada 2007 r.

Druga premiera w sezonie 2007/2008

SCENA NA DOLE



Zdjęcia z próby



Madame de Sade (1989)

Henrik Sjögren Zabawa i szaleństwo

Poszukiwanie wyraźnego zamysłu, jakiejś wyciecznej prowadzącej przez sto dwadzieścia pięć przedstawień Bergmana, powstałych w ciągu przeszło sześćdziesięciu lat, nie jest możliwe. Przedstawiano niezliczone spekulacje na temat jego ukrytych celów, najczęściej biorąc za punkt wyjścia filmy, gdzie chyba istnieje jakaś linia czy też droga rozwoju, która jest wyraźniej dostrzegalna. W tea-

trze jej nie ma. Trudno zakładać wzajemne oddziaływanie o charakterze ideowym między filmami a spektaklami. Sam Bergman często to negował.

Jednak kilka dominujących tropów można tu wypatrzeć. Cokolwiek by inscenizował – czy to z własnej woli, czy z poczucia obowiązku – Bergman zawsze poszukiwał zamysłu pisarza, „punktu zapalnego”, odpowiedzi na pytanie, dlaczego napisano tę sztukę? Czy jest to Strindberg, Shakespeare,

Molière albo Ibsen, czy też *Herbaciarnia pod sierpiniowym księżycem*, *Wesoła wdówka* albo *Maria Stuart*, Bergman jest wobec dramatu lojalny, nigdy nie bawi się jego kosztem i nie traktuje go z ironicznym dystansem. Podchodzi do tekstów z najwyższą powagą. Dopiero wówczas może się bawić. (...)

Dla Bergmana teatr jest sztuką aktorów. Oni kreują dramat i adresują go do widzów. Twórcza wierność dziełu jest czymś innym niż „niewolnicza wierność tekstowi”. Kiedy Bergman dokonuje uzupełnień – na przykład *Heddy Gabler* – wówczas powiada, że „to jest w nutach”.



Kto się boi Virginii Woolf? (1963)



Hamlet (1986)

Czyta między wierszami i odgrywa za pośrednictwem swoich mediów-aktorów to znaczenie, które tam znalazł – mową ciała, pauzami, spojrzeniami, rytmizacją. „Sygnalny system uczuć i dotyków” od reżysera do aktorów, a od nich dalej do widzów, współuczestników.

Bergman chętnie odwołuje się do muzyki i sam siebie postrzega jako dyrygenta, jest to chyba jego wymarzona rola. Powołuje się na Paula Kletzkiego, który powiedział mu, że wszelka sztuka ma coś wspólnego z oddychaniem, z uderzeniami pulsu, z dniem i nocą. „Jeżeli znajdę ów rytm, który autor – ten, który pisał i komponował – odczuwał, i potrafię go odtworzyć, wówczas jest dobrze. Autor być może nie zawsze jest świadom, dlaczego coś robi w określony sposób, ale jeśli interpretuje się to, co on nieświadomie stworzył, i trafia dobrze, wówczas spektakl żyje”. Można w nieskończoność dyskutować, czy Bergman rzeczywiście prawidłowo odczytał nuty, kiedy odtwarzał to, co pisarz w głębi duszy a nieświadomie chciał wyrazić. Podtekst należy do nut. Rezultat nie ulega dyskusji: na scenie przedstawienie żyje. (...)

Czy wszystko zaczyna się od koncepcji interpretacyjnej czy od wyboru aktorów, trudno powiedzieć – nawet Bergmanowi, ale gdzieś tam kryje się jedna z podstawowych tajemnic sztuki teatralnej.

Koordinacja trzech głównych czynników – aktorów, dramatu, publiczności – to kwestia intuicji i wrażliwości. Ale w celu realizacji, przekształcenia słowa w ciało wy-



The People of Värmland (1958)



Gra snów (1986)



Don Juan (1965)

magane jest techniczne wyczulenie, profesjonalizm. Bergman dysponuje tym w wyższym stopniu aniżeli ktokolwiek inny. To jest znajomość rzemiosła, którą on – samouk, który nigdy nie chodził do szkoły teatralnej – przyswoił sobie dzięki stu dwudziestu pięciu przedstawieniom. Ale także w filmowym atelier, w radiowym i telewizyjnym studiu. Jego techniczny profesjonalizm jest bez wątpienia rezultatem płodozmianu, wzajemnego oddziaływania pomiędzy różnymi sztukami. (...)



Misanthrop (1957)

Profesjonalizm Bergmana ożywa w zabawie, w jego nieustannej fascynacji magią przestrzeni teatralnej, samym miejscem zabawy. Tam spotyka – a my dzięki niemu – tę ponad – czy poza – rzeczywistość, która zabawie przydaje życia. Przeżył to już w 1941 roku, kiedy bardzo prymitywnymi środkami wystawił po raz pierwszy *Sonatę widm*. Opisał to trzynaście lat później, przed swą kolejną inscenizacją tej sztuki: „Te sugestie, których doznajemy tak intensywnie i głęboko, daleko poza rozumem i analizą, ta sceniczna muzyka nadała decydujący charakter naszemu teatralnemu przeżyciu”. To jest klucz do teatru Bergmana, dodatkowo podkreślony przeżyciem pierwszej *Sonaty widm*: „Nato miast pamiętam, jak ten kruchy zespół teatralny uniósł się jakby na fali ogromu

dramatu, mogliśmy uczestniczyć w teatrze jako magii: być wyrzuconym poza nasze własne granice, wspierać się wzajemnie w naszej własnej niewystarczalności i nie zostać przez nią rozbitym”.

Teatr jako atak na rzeczywistość – nie tylko na powszedniość. Zabawa jako życiodajne powietrze, nasza stała tęsknota, aby inscenizować własne życie. Bergman to właśnie pokazuje w swojej sztuce.

Zabawa daje poczucie bezpieczeństwa, jest odgrózeniem, odzwierciedleniem, opanowaniem rzeczywistości na zewnątrz Werony. Bergmanowskie poczucie bezpieczeństwa jest osadzone w zabawie z kolegami, w dziecięcym pokoju i w Dramaten. Bezpieczeństwo odnajduje również w mowie, w swoim własnym środowisku kulturalnym. W *Opowieści zimowej* zamykają się wszystkie kręgi. Teatr lalek, Dramaten, koleżeńskie zabawy na scenie i wokół sceny, mowa, dramat zazdrości i burleska u Shakespeare’a, muzyka i poezja u Almqvista, czas rozpuszczony w przestrzeni, rzeczywistość w fikcji i w zmyśleniu.

To jest nieustanna zabawa – ale nie tylko dla samej zabawy i poczucia bezpieczeństwa. Zawiera także idee i szaleństwo. *Upiory* to Ibsenowska *Sonata widm*. W tych dramatach, które mają dla Bergmana zasadnicze znaczenie, obaj nordyccy pisarze światowej sławy ruszają do ataku na fasady mieszczaństwa, szaleją niczym Molier w obliczu hipokryzji, jak Shakespeare wobec obłędu władzy. U Bergmana to szaleństwo jest – zawsze było – w jego zabawach. *Hamleta* postrzega jako jedno ze swoich najważniejszych i najbardziej gniewnych przedstawień i złości się, że nie było odbierane i oceniane jako brutalny atak na naszą skorumpowaną rzeczywistość, jakim je uczynił.

Ustawia się – jak w swojej *Bergmanowskiej trylogii* w Monachium – świadomie i gniewnie w tej wielkiej, szalonej i atrakcyjnej tradycji „zabawnych” dzieł, za przykładem Henrika Ibsena i Augusta Strindberga.



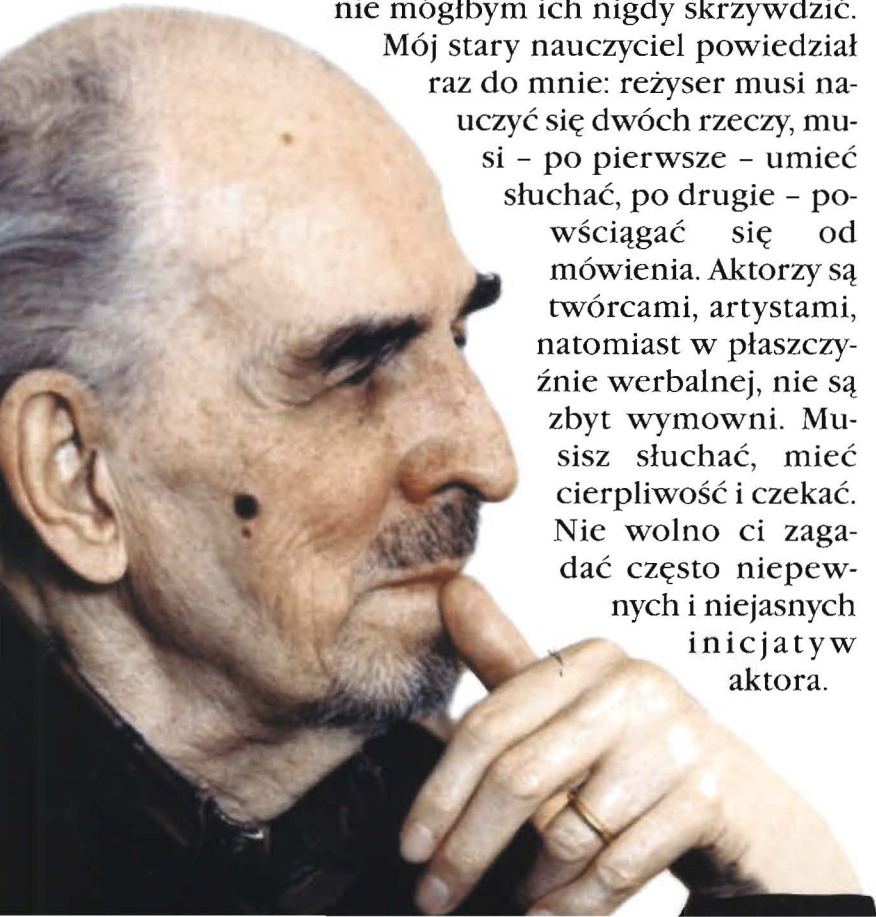
Panna Julia (1991)

Przełożył Tadeusz Szczepański
Dialog, 1996/1, s. 94-98.

VOGLER

(...) Kocham aktorów. Kocham ich jako zjawisko, kocham ich zawód, kocham ich odwagę lub ich pogardę śmierci, lub jak to chcesz nazwać. Rozumiem ich uniki, ale też ich mroczną i bezwzględną szczerłość. Uwielbiam, gdy próbują mną manipulować, i zazdroszczę im ich łatwowierności i przenikliwości. Kocham aktorów i dlatego nie mógłbym ich nigdy skrzywdzić.

Mój stary nauczyciel powiedział raz do mnie: reżyser musi nauczyć się dwóch rzeczy, musi – po pierwsze – umieć słuchać, po drugie – powściągać się od mówienia. Aktorzy są twórcami, artystami, natomiast w płaszczyźnie werbalnej, nie są zbyt wymowni. Musisz słuchać, mieć cierpliwość i czekać. Nie wolno ci zagadać często niepewnych i niejasnych inicjatyw aktora.



VOGLER

(...) Najlepszym teatrem, jaki kiedykolwiek istniał, jest scena Szekspirowska. Gra no przy świetle dziennym; gdy robiono noc, wnoszono tylko pochodnie na scenę i gra no na obojach urywek jakiejś melodii. Noc, oboje, pochodnie. A ten cały kram, który my wciągamy na scenę! Za każdym razem postanawiam, że... Żałosne, Anno. Co za rupieciar nia! Kocham te stare teatry, są jak skrzypce, niesłychanie czułe, wyrafinowane, niezmi enialne. Ale są jak pęta. Przedstawienie tea tralne powstaje, gdy istnieją trzy elementy: słowo, aktor, widz. To wszystko, czego trze ba, to jedyne, czego trzeba, żeby stał się cud. Takie jest moje przekonanie, moje najgłę bsze przekonanie, ale nigdy nie postępowa łem zgodnie z nim. Jestem zbyt związany z tym zdeprawowanym, zakurzonym, brud nym instrumentem. (*robi gest w stronę sce ny*) Tak to jest i zawsze tak było. (...)

VOGLER

Ja administruję, pośredniczę, organizuję to, co niewypowiedziane, straszne, niebezpieczne. Nie biorę udziału w dramacie, materializuję go. Czuję wstręt do tego, co spontaniczne, nieprzemyślane, niesprecyzowane. Jestem tu po to, by ciebie przekonać, żebyś skupiła swoje natchnienie w taki sposób, aby to dawało widzom wyobrażenie natchnienia. Nie mogę sobie pozwolić na żadne własne komplikacje – chyba, że służyłyby jako klucz do rozwikłania tekstu albo dawały impuls aktorom do twórczego działania. (...) Moja próba to zabieg chirurgiczny w sali operacyjnej, gdzie panuje zdyscyplinowanie, czystość, światło i cisza. Próba jest ciężką pracą, a nie prywatną terapią dla reżysera i aktorów. (...) Chcę mieć spokój, porządek i życzliwość. Tylko tak możemy podjąć próbę opanowania nieskończoności, trudności, ciemności. Tylko tak rozwiążemy zagadki i uczymy się mechanizmów powtarzania. Zarządzam tekstami i czasem pracy. Odpowiadam za to, by wasza praca nie wydawała się absurdalna. Nie ma tu miejsca na moją prywatność. Ja obserwuję, rejestruję, kontroluję. Proponuję, apeluję, zachęcam albo odrzucam. Nie jestem spontaniczny, impulsywny, nie biorę udziału w grze. To tylko tak wygląda. Gdybym choć na moment zdjął z siebie maskę i powiedział, co czuję albo myślę, odwróciłibyście się ode mnie z furją, rozdarlibyście mnie na strzępy i wyrzucili przez okno. (...)

VOGLER

Czymże właściwie jest inscenizacja? Wielkim i ukierunkowanym zamętem. Poświęcamy tym problemom poważne duchowe wysiłki, jakby to była niemal sprawa życia i śmierci. Potem przychodzi premiera i to jest bardzo podniecające. Reżyser znika, przemienia się w wyrostek robaczkowy w słoju. Sztukę gra się trzydzieści, sześćdziesiąt, sto razy. A potem zdejmuje się już z afisza i ona też znika. Wszystko ginie w zapomnieniu, najczęściej miłosiernym zapomnieniu. (...)

Fragmety scenariusza „Po próbie” napisanego przez Ingmara Bergmana. „Po próbie” uznawane jest za teatralny testament artysty. Scenariusz w tłumaczeniu Zygmunta Łanowskiego opublikowano w *Dialogu*, 1986/9.



Jesienna sonata

Napisany jeszcze przed opuszczeniem Szwecji scenariusz umożliwił (Bergmanowi – przyp. red.) powrót nie tylko do bezpiecznego azylu kina kameralnego, ale także do Skandynawii. *Jesienna sonata*, film kręcony w Norwegii, w języku szwedzkim, w gronie małej, zaledwie piętnastoosobowej, złożonej głównie z kobiet ekipy, przywrócił mu zachwiane poczucie psychicznej równowagi.

Scenariusz powstał z myślą o Ingrid Bergman. O współpracy z wybitną aktorką i międzynarodową gwiazdą filmową reżyser myślał od dawna. Już w połowie lat 60. zamierzał przenieść na ekran powieść Hjalmara Bergmana *Szefowa pani Ingeborg* (*Chefen fru Ingeborg*) z jej udziałem w roli tytułowej. Bawiła go myśl o identycznym nazwisku na plakacie filmowym trojga niespokrewnionych ze sobą Bergmanów. W trakcie pobytu w 1973 roku na festiwalu w Cannes, gdzie Ingrid Bergman była przewodniczącą jury, aktorka przypomniała mu o tym niezrealizowanym projekcie. Po kilku latach mógł dotrzymać słowa, choć myśl o adaptacji prozy swojego ulubionego pisarza już porzucił. Do pisania nowego scenariusza przystąpił w trakcie trwania afery podatkowej. Ratując się przed potęgującym się stresem wyteżoną pracą twórczą.

Wzbogacona udziałem Liv Ullmann, współpraca dwójga szwedzkich *monstres sacrés* światowego kina była medialną sensacją tym głośniejszą, że początkowo nie układała się najlepiej. Przyzwyczajona do stylu gry aktorskiej z lat 40. wielka aktorka nie rozumiała poleceń reżysera, zdreęczając go niedorzecznymi pytaniami o motywację zachowań odtwarzanej postaci, domagała się scen komediowych, próbowała również wtrącać się do inscenizacji i forsować zmiany w dialogach. Sytuację ratował olimpijski spokój Bergmana, który cierpliwie znosił zmienne nastroje gwiazdy, wywoływane w znacznym stopniu jej śmiertelną chorobą. (...)

W trakcie spotkania z dziennikarzami w Oslo po ukończeniu filmu Bergman uzasadniał swój wybór matki i córki (zamiast ojca i syna) jako stron konfliktu przekonaniem, że kobiety starają się ukrywać agresję, która ujawnia się jedynie w chwilach skrajnego napięcia. A właśnie taką sytuację pragnął przeanalizować w swoim filmie.

U źródeł *Jesiennej sonaty* można było doszukiwać się elementów osobistego życia Bergmana. Portret Charlotty, wybitnej pianistki o światowej sławie, wiele zawdzięcza artystycznej osobowości Käbi Laretei, która było konsultantką sceny podwójnej interpretacji preludium Chopina i jej wykonawczynią, ale filmowa kreacja tej po-

staci jest już oczywiście kwestią talentu i wrażliwości Ingrid Bergman, dla której ta rola została napisana. Na wyborze reżysera zaważył zapewne również jej własny głośny dramat związany z porzuceniem córki i męża w Szwecji z powodu małżeństwa z Roberto Rossellinim. Spodziewając się wyjątkowego autentyzmu psychologicznego po aktorce z takim bagażem osobistych doświadczeń, sam Bergman też miał wiele powodów do podjęcia tematu psychicznych kosztów, jakie za karierę artyści muszą płacić jego bliscy i on sam. Jako pochłonięty bez reszty twórczością ojciec ośmiorga dzieci z różnych związków, niejednokrotnie wspominał o „katastrofalnym dziedzictwie” braku kontaktu z nimi i wynikających stąd wyrzutach sumienia. *Jesienna sonata* miała bez wątpienia je ujawnić, poddać egzorcyzmom, a także wykazać skrucę wobec zaniedbywanego potomstwa. Nieprzypadkowo obie córki Charlotty Andergast (nazwisko o wampirycznych konotacjach: *ande* to po szwedzku „duch”, a *gast* to „zjawia, widmo”) – Eva i Lena – noszą imiona córek Bergmana.

Wzorowo skonstruowany scenariusz, ograniczający akcję do jednej doby i jednego miejsca, plebanii protestanckiego pastora, nawiązywał do klasycznego modelu Ibsenowskiego dramatu, w którym odstąpienie przeszło-

ści wyzwala cały szereg psychologicznych interakcji. Jego tytuł przywoływał również *Sonatę widm* Strindberga. Opierając się na muzycznych realiach tematu, Bergman nie omieszkął ponownie sięgnąć po kompozycyjny wzór sonaty - wykorzystany już w *Wieczorze kuglarzy* i częściowo w *Personie* – ściśle respektując w tej historii dwóch kobiecych głosów jej budowę: wstęp (opowieść Wiktora o wcześniejszym życiu Evy, jego żony, która w tym czasie w głębi planu pisze list do matki), ekspozycja (przyjazd Charlotty, jej relacja o śmierci Leonarda i spotkanie ze sparaliżowaną Leną, która symbolizuje ukrytą traumę przeszłości), pełne narastającego napięcia przetworzenie tematycznego dualizmu (burzliwa nocna rozmowa Charlotty i Evy, poprzedzona podwójnym wykonaniem drugiego preludium a-moll Chopina, o dwóch kontrpunktowych liniach melodycznych, a zakończona wyjazdem matki), repryza w formie równoległego montażu skontrastowanych obrazów matki w pociągu i córki na cmentarzu i wreszcie koda, czyli kolejny list córki do matki jako gest utopijnego pojednania. (...)

Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*,
Gdańsk 2007, słowo/obraz terytoria, s. 360-362.

Strindberg był moim Bogiem

Sztokholm, wiosna 1990. (...) Miasto przejrzyste, pełne światła, łódki wpływają na archipelag, klucząc między wyspami. Niedaleko od nabrzeża Królewski Teatr Dramatyczny, sprawiający wrażenie solidnej ponadczasowej instytucji, zanurzonej w nieruchomym czasie skandynawskich miast. W teatrze, na piętrze, pogrążona w półmroku obszerna palarnia ze swymi aksamitami i kolumnami. Żadnego hałasu. Skrywając się właśnie tutaj, każdego ranka czekał na nas Bergman. Spotkaliśmy się trzykrotnie, 14, 15 i 16 marca, między czternastą a szesnastą, za każdym razem zgodnie z tym samym rytuałem. Przez labirynt teatru prowadził nas aż do małego przedpokoju swojego biura, oznaczonego tabliczką „Ingmar Bergman – Regissör”. Tam siedzieliśmy wokół niskiego stolika (...). Wyciągał nogi na stołku, odchyłał się do tyłu i odpowiadał – lub uchylał się od odpowiedzi – bardzo uważnie i precyzyjnie.

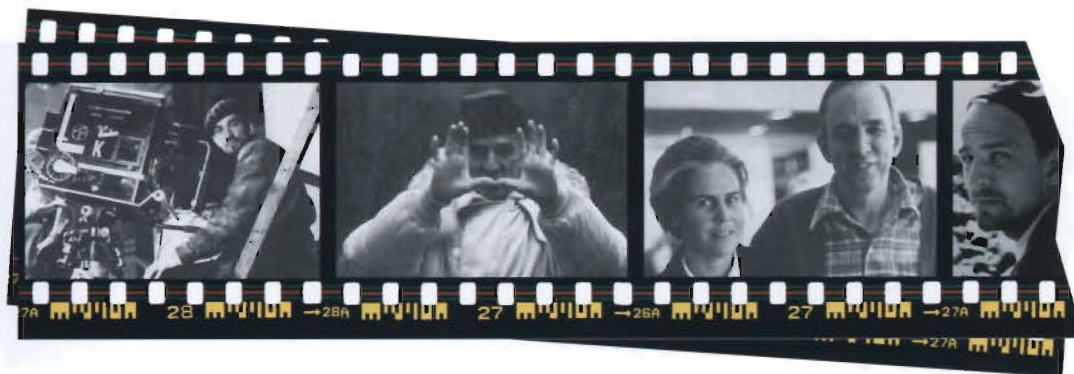
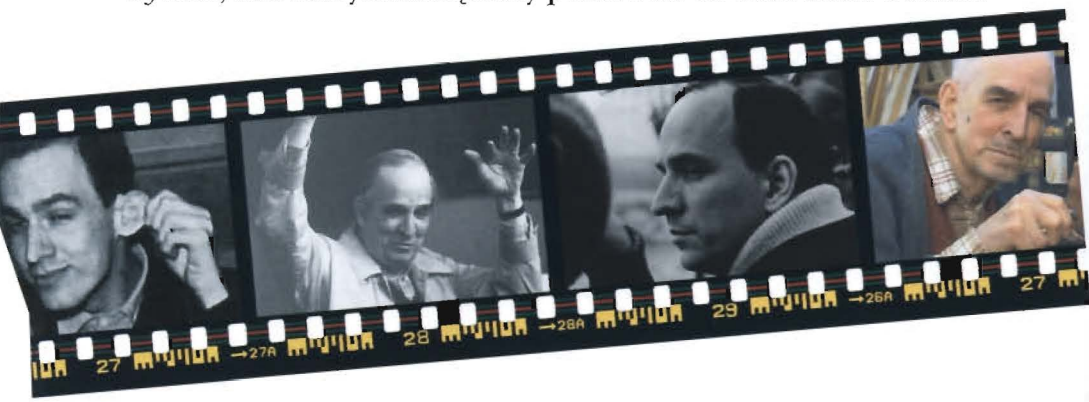
S. Björkrnan: *Początki pańskiej aktywności artystycznej, zarówno pisania, jak i teatru oraz kina, sięgają końca okresu dojrzenia, czy może umieszcza je pan w okresie debiutu z Medborgarskolan?*

I. Bergman: Trudno powiedzieć, ponieważ tworzyłem przez całe życie, jak tylko sięgnąć pamięcią. Dziś jest tak samo, kiedy w tym teatrze wchodzę na scenę, żeby zacząć próby, albo jak to zrobiłem dziś rano, żeby z moim dekoratorem porozmawiać o *Peerze Gyncie*, nad którym zaczęliśmy pracować. To takie samo uczucie

jak wtedy, gdy byłem mały, na długo zanim poszedłem do szkoły, po śniadaniu otwierałem drzwi do pokoju, gdzie miałem swoje zabawki, i decydowałem o tym, co będę robił tego ranka. To uczucie się nie zmieniło i nie mówię tego, żeby uprościć sprawy, nie ma w tym cienia kokieterii, to właśnie takie uczucie. Bawić się zabawkami, niektóre były bardzo proste, na dywanie w moim pokoju, który był bardzo nasłoneczniony, i schodzić na scenę. Jakość tego uczucia została taka sama, to gesty się zmieniły, skala, kontekst.

O. Assayas: (...) *Kiedy zaczął pan pisać i jakie znaczenie miało dla pana pisanie, włączając w to także pańską młodość?*

I. Bergman: Bardzo późno zacząłem pisać świadomie, nie wiem dlaczego. Wydaje mi się, że musiałem mieć dwadzieścia lat. Dziwne jest to, że nie obchodziło mnie pisanie. Bardzo lubiłem czytać, ale pisanie mnie nie pociągało. To stało się nagle. Była wojna, trzeba było iść do wojska, miałem dziewiętnaście lat, a moje życie osobiste już wtedy było mocno skomplikowane. W wojsku zrobił mi się wrzód, zostałem zdemobilizowany i pojechałem do mojej babki, do Dalarna w Dalekarlii. W tamtym okresie mieszkała tam moja matka, i czułem się bardzo daleki od napięć i komplikacji, które nie dawały mi spokoju. Żeby się rozerwać, zacząłem pisać sztukę teatralną i odkryłem, że to mnie bawi. Wtedy napisałem jeszcze jedną sztukę, potem kolejną, i po czterech miesiącach miałem ich tuzin. Tak to się zaczęło. Mieliśmy wtedy grupę, która się



nazywała Teatr Studencki, przyniosłem im jedną ze swoich sztuk i powiedziałem: „Czy chcecie to zagrać? Mogę się zająć reżyserią...”. Zgodzili się, no i tak to się zaczęło. A więc to było zarazem bardzo raptowne i nieświadome. Nie wiem dlaczego, lubiłem to robić. To było nowe uczucie, którego wcześniej nie doświadczyłem, po prostu siadam, piszę i patrzę, jak pojawiają się słowa. Bardzo mi się to podobało.

O. Assayas: *Czy wystawił pan jeszcze którąś z tych pierwszych sztuk?*

I. Bergman: Wystawiłem tylko jedną. Pozostałe zaginęły. Miałem bardzo burzliwe życie i praktycznie wszystko straciłem. Nie mam skryptów, rękopisów - jakies muszą być w Filminstitutet - żadnych zdjęć, prawie nic. Żadnego katalogu wyreżyserowanych sztuk. Kiedy coś jest skończone, czuję potrzebę nabrania dystansu, idę sobie i nie odwracam się.

O. Assayas: *Co było inspiracją pierwszych pańskich sztuk?*

I. Bergman: Nie było inspiracji, to była po prostu wielka... ulga. Moje życie było bardzo skomplikowane, byłem bardzo niešťczęśliwy i nagle całe napięcie zniknęło. Czuję się dobrze, czuję się u siebie, i być może czuję się znów jak małe dziecko. Ponownie widziałem miejsca swego dzieciństwa. Wreszcie, no proszę, coś się otwarło, a to, co wyszło, było bardzo dziwne. Nie wiem, ile to było warte, te sztuki i opera, wszystko to zgubiłem.



S. Björkrnan: *Według pana to był przypadek, że formą wyrazu były sztuki teatralne?*

I. Bergman: Nie. Ponieważ od lat zajmowałem się teatrem, teatrem amatorskim, lalkowym, wszystkimi rodzajami teatru... Grałem, reżyserowałem... Mój pierwszy kontakt ze Strindbergiem przypadł na okres, kiedy miałem dwanaście lat. (...) Próbowałem pisać jak on, dialogi, sceny, wszystko... Nie chcę robić porównań, ale Strindberg był moim Bogiem, a jego żywiołowość, jego wściekłość, czułem je w sobie, myślę, że napisałem serię sztuk na wzór Strindberga.

O. Assayas: *Jakie więc było znaczenie Strindberga osobiście dla pana i dla pańskiej pracy?*

I. Bergman: Bardzo trudno wytłumaczyć to młodemu Francuzowi, ponieważ dzięki tradycji macie coś w rodzaju równowagi między intelektem a uczuciem. To wielka tradycja. I nosicie ją w sobie, ale my... Mówię panu, nie rozumiałem, o czym mówi! Strindberg. Odczuwałem go niby zwierzę, czułem jego agresję, a jego agresja była moją. Rozpoznawałem melodię. Odczuwałem uczucia. Nie rozumiałem ich sensu, ale czułem muzykę jego tekstu. Wiele lat później, w trakcie reżyserowania jakiejś sztuki Strindberga, mówię sobie czasem: „Mój Boże, czytałem to już wtedy, kiedy miałem dwanaście czy czternaście lat i nie rozumiałem ani słowa!”. Ale lubiłem to i rozumiałem jego wściekłość, furie, agresję, lzy. To właśnie rozumiałem.



O. Assayas: *No i Strindberg był buntownikiem.*

I. Bergman: Tak, jeszcze jak! A dla młodego człowieka to ważne natrafić na buntownika, który miał słowa! Ja nie miałem słów, a tu mogłem znaleźć wszystko, co chciałem. To było wspaniałe! No i są w nim sprzeczności. Mógł powiedzieć jedno, a dzień później coś innego. Nienawidził kobiet i kochał je. Tego samego dnia potrafił powiedzieć najstraszniejsze rzeczy o jakiejś kobiecie, a chwilę później napisać o niej coś najpiękniejszego. A dla młodego człowieka, wyobraża pan sobie...

O. Assayas: *Czy kiedy był pan młodym reżyserem w teatrze, miał pan poczucie, że reżyserowanie Strindberga to także sposób na wyrażenie samego siebie?*

I. Bergman: Oczywiście. Wie pan, kiedy byłem dzieckiem, miałem teatr marionetek i to nie było bez znaczenia, to nie była tylko zabawa. No i chodziłem do teatru prawie co tydzień. Kiedy po raz pierwszy byłem w tym teatrze, tu, gdzie teraz rozmawiamy, miałem dziesięć lat. Dokładnie wiem, gdzie siedziałem. Mogę pójść do sali i usiąść dokładnie na tym samym miejscu. Tu dość niezwykle, całe życie przeżyłem z tym teatrem. Scena sama w sobie była moją obsesją... aktor wchodzący na scenę, i nie tylko aktor, ale i to, co tworzyło się wokół niego, aura, konspiracja... Prawdziwy aktor zawsze zawiera swego rodzaju sekretny pakt ze sceną, to rodzaj zмовы. To bardzo ciekawe i zrozumiałem to już za pierwszym razem. I oczywiście w moim teatrze marionetek próbowałem odtworzyć tę samą magię sceny. Dla mnie to było

prawdziwe, dla innych może nie, ale dla mnie bardzo ważne było odtworzenie tej atmosfery sceny.

O. Assayas: *Czy reżyserując klasyków, odczuwał pan pragnienie napisania swojej sztuki? Czy reżyserowanie własnych sztuk było dla pana istotne?*

I. Bergman: Nienawidzę tego. Niezbyt często reżyserowałem własne sztuki. Bardzo mi się nie podobają, nie zezwalam też na ich inscenizowanie. Nie są zbyt dobre. Niektóre, jedna lub dwie, może trzy, nie są złe. Ale reżyserowanie własnej sztuki to coś w rodzaju nieznośnej masturbacji. Proszę sobie uświadomić: w kinie napiszesz swój scenariusz, napiszesz dialogi, reszta należy do aktora. Powtarzacie, kręcicie, i za godzinę lub dwie gotowe. Jest OK, jest zamknięte, możesz o tym zapomnieć, wystarczy to tylko zmontować. Tymczasem na scenie za każdym razem zaczynasz wszystko od początku, musisz wysłuchiwać swoich słów przez czterdzieści czy pięćdziesiąt repryz. Czy wyobrażacie sobie, co to za piekło? Wydaje mi się, że w piekle będę musiał siedzieć w sali projekcyjnej i oglądać swoje filmy przez dwie albo trzy wieczności. Myślę, że to będzie moja kara.



Fragmety rozmów z Ingmarem Bergmanem przeprowadzonych przez Oliviera Assayasa i Stiga Björkmana, opublikowanych w książce *Bergman. Rozmowy* wydanej przez Świat Literacki w 2007 roku.

Tytuł pochodzi od redakcji.

Magiczny trójkąt

Długa i owocna kariera Ingmara Bergmana w teatrze – nadal przynajmniej poza Europą, przyćmiona jego sławą jako twórcy filmowego – usuwana jest w cień. Tymczasem Bergman przez prawie pół wieku był pasjonatem teatru, pracującym w teatrze europejskim reżyserem z innowacyjnym podejściem. Szybko udowodnił, że uwzględnienie jego twórczości teatralnej jest nieodzowne do pełnej i zrównoważonej oceny jego sztuki. „Pomiędzy moją pracą w teatrze i pracą w studio filmowym zawsze był niewielki dystans”, przypominał nieraz w wywiadach. „Czasem było to zaletą, czasem obciążeniem, ale zawsze był niewielki dystans”.

Już początki reżyserskiej praktyki teatralnej młodego Bergmana, w latach 40-tych, przekonujące i profesjonalne inscenizacje w teatrach w Hälsingborg i Gothenburg, wzbudziły ciekawość i szybko zyskały szacunek najważniejszych krytyków w Szwecji.

Później, w latach 50-tych, sześć udanych sezonów Bergmana w Teatrze Miejskim w Malmö zyskało międzynarodowe uznanie porównywalne z tym, jakie w tym samym czasie zdobyły filmy „Uśmiech nocy”, „Siódma pieczęć” i „Tam, gdzie rosną poziomki”.

W tym czasie Bergman ugruntował swój charakterystyczny teatralny styl, osiągnięty za sprawą ścisłej współpracy z dobranym zespołem, który budował i szkolił. Wyjątkowe znaczenie prostoty i sugestii stało się charakterystyczną cechą Bergmana jako reżysera. Podstawowe i najważniejsze znaczenie aktora i twarzy ludzkiej kształtowało natomiast jego koncepcję teatru, filmu oraz ich wzajemne oddziaływanie.

W następnych latach, które wypełniła seria tak znamienych filmów jak „Goście wieczerzy Pańskiej”, „Milczenie”, „Persona” i „Szepty i krzyki” – zaangażowanie Bergmana w pracę w teatrze nie zmalało. W połowie lat 60-tych, na trzy i pół roku Bergman przyjął nawet obowiązki dyrektora artystycznego w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie. Od momentu, gdy zaczął tam reżyserować, czyli właściwie od 1961 roku, Szwedzki Teatr Narodowy stał się prawdziwym domem duchowym Bergmana.

Czas trwałego i owocnego związku Bergmana z „Dramaten” (tak czule mówił o tym teatrze wobec swoich przyjaciół i wielbicieli na całym świecie) został poważnie zakłócony zderzeniem ze szwedzką biurokracją podatkową.

W 1976 roku policja bez ostrzeżenia weszła na reżyserowaną przez Bergmana sztukę Strindberga „Taniec śmierci”, a reżysera zabrano na przesłuchanie w związku z zarzutami, które później okazały się całkowicie bezpodstawne. Nikt, kto przeczytał relację Bergmana z tego incydentu w „Laterna Magica”, nie może wątpić w intensywność szoku i gniewu, jaki wówczas przeżył. Krótko po tym Bergman opuścił swój kraj i osiadł w Niemczech.

Osiem lat spędził w cieszącym się uznaniem Residenztheater w Monachium. Tam pogłębiał i poszerzał swoje artystyczne wizje. W sumie wystawił jedenaście znaczących, nowych inscenizacji w języku niemieckim. Były wśród nich realizacje, które okazały się najlepsze w teatralnej karierze Bergmana. On sam to przyznał, chociaż niechętnie. Wśród nich, zaliczany na pewno do najambitniejszych jego osiągnięć w teatrze, gigantyczny projekt – jednoczesne przedstawienie trylogii Ibsena „Dom lalki”, „Panny Julii” Strindberga oraz adaptacji własnego scenariusza „Sceny z życia małżeńskiego”. Po czterech miesiącach intensywnych przygotowań – często prowadząc próby przez sześć dni w tygodniu i po dziesięć godzin dziennie – wystawił te trzy dzieła tego samego wieczoru w 1981 roku.

Imponujący dorobek teatralny Bergmana jest jednak ciągle postrzegany inaczej niż jego twórczość filmowa, od której odszedł w 1982 roku otrzymując nagrodę Akademii za film „Fanny i Alexander”. „Mam nadzieję, że będę miał okazję do pracy w teatrze, dopóki tylko będę mógł to robić. Jest to dla mnie ogromna radość” powiedział w wywiadzie dla *Saturday Review*. „A poza tym, to żadne obciążenie. To praca dla leniwych”.

Trzy lata później, wkrótce po uwieńczonym sukcesem wystawieniu w Monachium sztuki Ibsena „John Gabriel Borkman”, wygnanie – na które się sam skazał – zakończyło się w równie nagle jak się zaczęło. Gniew Bergmana ostygł, a on sam odczuł dotkli-

wą potrzebę reżyserowania w swoim własnym języku, tak więc wrócił do domu, do Szwecji, aby tam żyć i pracować. Odtąd jego poszukiwania nowych i ekscytujących sposobów inscenizacji teatralnych trwały nieprzerwanie. Każda nowa próba zdawała się rodzić następną, w ciągłym procesie twórczych badań, które dla Bergmana były najpełniejszym i najbardziej satysfakcjonującym wyrażaniem się w samym doświadczeniu prób. „Wielka potrzeba słuchania słów dramaturga i bycie sercem z aktorami”.

Sztuka teatralna – widziana z perspektywy Bergmana – jest zawsze sztuką uprawianą wspólnie. Sztuką, która może powstać wyłącznie w wyniku twórczych działań opartych na ścisłej współpracy, zarówno na próbie jak i na przedstawieniu.

Takie mniemanie ugruntowało się w powszechnie znanym twierdzeniu Bergmana, że wyłącznie trzy elementy są ostatecznie niezbędne „do skutecznego wystawienia sztuki teatralnej” – tekst, aktorzy i publiczność. Każda rozmowa o jego poetyce teatralnej pozostaje w bliskim związku z wzajemnym oddziaływaniem trzech, powiązanych ze sobą, części składowych tego magicznego trójkąta: projektem konceptualnym jego reinterpretacji określonych tekstów; jego (sugerowaną) filozofią działania – charakteryzującą się silnym przekonaniem, że aktor jest tym, który musi ostatecznie dotrzeć z tekstem do serc publiczności; i środkami – w żadnym wypadku nie mniej ważnymi, zamierzonymi strategiami, które wykorzystał do przeorientowania twórczej reakcji publiczności, tworząc tym samym silniejszą niż kiedykolwiek więź pomiędzy wykonawcą a widzem, sceną a widownią.

Sednem eksperymentów z tą relacją jest zaabsorbowanie Bergmana naturą iluzji teatralnej samej w sobie oraz związany z tym proces „przemiany” aktora. Proces magiczny – bardziej niedwuznaczny i intuicyjny niż racjonalny – który odbywa się w świadomości widza i w związku z tym musi być zawsze oceniany z punktu widzenia tego ostatniego.

Dlatego bezpośredni i niezakłócony kontakt pomiędzy publicznością a żywym aktorem jest dla Bergmana istotą tego, co nazywamy iluzją w teatrze. (...)

Jedyne zasadnicze podobieństwo pomiędzy filmową a teatralną twórczością Bergmana to, według niego samego, nadrzędna potrzeba ustawiania aktorów wobec siebie nawzajem i wobec widza (kamery) w taki sposób, aby ich przekonująca charyzma („magia ich twarzy i ich ruchów”) przekazywała coś sama w sobie w sposób najbardziej przekonujący i niedwuznaczny. „Teatr sytuacyjny” z jego „ruchliwym” sterowaniem dekoracjami, oświetleniem i efektami dźwiękowymi, które ostatecznie służą wyłącznie do odteatralizowania obecności żywego aktora, zostaje daleko z tyłu. Zamiast tego poszukiwał Bergman możliwości przywrócenia aktorowi należnego miejsca. Prosta relacja dwóch różnych elementów – które zgodnie z doświadczeniem Bergmana są wymagane do stworzenia tego, co nazywamy teatrem – to słowa, które wypowiada aktor i aktywnie zaangażowana publiczność, z którą chce się on spotkać.

Fragment wstępu do książki
Lise-Lone Marker, Frederick J. Marker,
Ingmar Bergman. A Life in the Theatre,
Cambridge University Press, 1992, s. 1-6.



Reżyser
Wojciech Adamczyk

Kierownik literacki Sceny Na Dole
Andrzej Poniedziałki

Kierownik muzyczny
Wojciech Borkowski

Kierownik techniczny – **Ryszard Komarnicki**

Główny energetyk – **Stanisław Pasek**

Kierownik sceny – **Dariusz Dezór**

Kierownik pracowni akustycznej – **Robert Szatkowski**

Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór** i **Kazimierza Żbikowskiego**

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej – **Beata Piskozub**

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej – **Zofia Miller**

Kierownik pracowni stolarskiej – **Kazimierz Niksiński**

Kierownik pracowni ślusarskiej – **Andrzej Peplak**

Pracownia tapicerska – **Leszek Sadłowicz**

Inspicjent – **Wojciech Gratkowski**

Sufierka – **Marta Poluszczyk**

Koordynator pracy artystycznej – **Joanna Ciepiał**

Kierownik Biura Obsługi Widzów – **Beata Kurek**

Kierownik Działu Wydawnictw i Reklamy – **Anna Barc**

W programie wykorzystano fotografie zamieszczone na stronie internetowej

www.bergmanorama.com oraz materiały z archiwum Teatru Ateneum.

Tłumaczenie z języka angielskiego wykonało Biuro Tłumaczeń ITAMAR.

Opracowanie własne.

Zdjęcia z próby, fot. Diana Domin

Redakcja programu – **Aneta Kielak**

Opracowanie graficzne – **Marcin Stajewski**

Wydawca: Teatr Ateneum

Skład – „Hanpis” tel. 022 824-38-41

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów
codziennie w godz. 10⁰⁰ – 15⁰⁰, tel. 022 625-73-30, 022 625-24-21 w. 110,
fax 022 625-36-07.

Kasa czynna w poniedziałki w godz. 11⁰⁰ – 18⁰⁰,
od wtorku do soboty od godz. 11⁰⁰ do rozpoczęcia spektaklu,
w niedziele od godz. 16⁰⁰ do rozpoczęcia spektaklu,
tel. 022 625-73-30, 022 625-24-21 w. 121.

Adres w INTERNECIE: www.teatrateneum.pl

Rezerwacja biletów: www.ebilet.pl; www.ticketonline.pl; www.eventim.pl

e-mail: bow@teatrateneum.pl

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez
Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

W spektaklu wykorzystano nagranie Preludium Op.28 No.2 F. Chopina
w wykonaniu Andrei Nikolsky'ego



Teatr Ateneum wyraża podziękowanie za pomoc niżej wymienionym firmom:



CONFISERIE ET CAFÉ
A. BLIKLE
VARSOVIE
NOWY ŚWIAT 35.

MAISON FONDÉE
EN 1869.

TELEPHONE N°1732

A. Blikle[®]
rok zał. 1869

00-029 Warszawa
tel. 022 826 66 19
fax 022 826 05 69

JANEX[®]
e-mail: janex@polbox.pl

...neifiori
SALON KWIATOWY

KWIATY, KOMPOZYCJE KWIATOWE,
UPOMINKI
zapraszamy w godz. 10 – 20
02-586 Warszawa, ul. J. Dąbrowskiego 69
przy Al. Niepodległości
tel. 022 845 23 31

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

SCENA GŁÓWNA

KOLABORACJA – Ronald Harwood, przekład – Michał Ronikier, reżyseria – Tomasz Zygadlo, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Jan Kanty Pawлуskiewicz

ZBRODNIA I KARA – Fiodor Dostojewski, przekład – J.P. Zajaczkowski, adaptacja i reżyseria – Barbara Sass, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Zofia de Ines, muzyka – Michał Lorenc, światła – Wiesław Zdort

CYRULIK SEWILSKI – Pierre Beaumarchais, Gioacchino Rossini, przekład i adaptacja tekstu – Marcin Sosnowski, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia i światła – Paweł Dobrzycki, kostiumy – Zofia de Ines, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, choreografia – Janusz Józefowicz, przygotowanie wokalne – Andrzej Borzym

KOLACJA DLA GŁUPCA – Francis Veber, przekład – Barbara Grzegorzewska, reżyseria – Wojciech Adamczyk, scenografia – Marcin Stajewski

ZMIERZCH – Izaak Babel, przekład – Jerzy Pomianowski, reżyseria – Bogdan Michalik, scenografia – Wojciech Stefaniak, muzyka – Wojciech Borkowski

KRÓL EDYP – Sofokles, tłumaczenie i adaptacja – Marcin Sosnowski, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Irena Biegańska, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA 61

CHWILE SŁABOŚCI – Donald Churchill, przekład – Klaudyna Rozhin, reżyseria – Marcin Sosnowski, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Magdalena Jarosz, światło – Jan Holoubek

MAŁE ZBRODNIE MAŁŻEŃSKIE – Eric-Emmanuel Schmitt, przekład – Barbara Grzegorzewska, reżyseria – Marcin Sosnowski, scenografia – Marek Chowaniec, kostiumy – Irena Biegańska

POKOJÓWKI – Jean Genet, przekład – Jan Błoński, reżyseria i scenografia – Ewelina Pietrowiak (Akademia Teatralna), muzyka – Michał Górczyński

SCENA NA DOLE

NOC Z WERTYŃSKIM – oprawa literacka – Janusz Głowacki, opieka artystyczna – Gustaw Holoubek, scenografia – Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne – Marek Waławender

ALBUM RODZINNY – Jan Kaczmarek, scenariusz i reżyseria – Adam Opatowicz, Andrzej Poniedziałki, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, scenografia – Mariusz Napierała, choreografia – Dorota Furman

ECH RAZ JESZCZE RAZ... czyli taniec z pamięcią, opieka literacka – Janusz Głowacki, opieka artystyczna – Gustaw Holoubek, scenografia – Mateusz Stajewski, kierownictwo muzyczne – Marek Waławender

SZANOWNI PAŃSTWO!

INFORMUJEMY, ŻE PODCZAS SPEKTAKLU OBOWIĄZUJE CAŁKOWITY ZAKAZ

FOTOGRAFOWANIA, FILMOWANIA I NAGRYWANIA PRZEDSTAWIENIA.

PROSIMY O WYŁĄCZENIE TELEFONÓW KOMÓRKOWYCH.