

Prezentacja kształtowania się filmowego warsztatu reżysera byłaby rażąco niepełna, gdyby zabrakło w niej miejsca dla sztuki aktorskiej. Przy zróżnicowanych ocenach jego pracy w filmie krytyka od samego początku co do jednego była całkowicie zgodna: że „demoniczny reżyser” (*demonregissör*) Ingmar Bergman jest „obdarzonym iskrą bożą reżyserem aktorów” (*gudabenådade personinstruktör*). Od początku kariery filmowej jego fenomenalny talent reżyserski w tym zakresie, ową później legendarną umiejętność nawiązywania intuicyjnej, chwilami wręcz hipnotycznej więzi z aktorami i wydobywania z nich stosownej do roli ekspresji, wspomagała intensywna praktyka w teatrach studenckich, a potem na scenach Malmö i Göteborga. W 1950 roku Bergman wypowiedział po raz pierwszy efektowne i często później powtarzane porównanie: „Teatr jest jak wierna żona, film to wielka przygoda, droga, wymagająca kochanka – obydwie się uwielbia, każdą na swój sposób”⁶². Leif Zern, który w swojej inspirującej książce o Bergmanie wiele uwagi poświęca relacji pomiędzy jego doświadczeniami teatralnymi a filmowymi, twierdzi, że jej istota polega na wyeksponowaniu spojrzenia aktora:

„Już od samego początku filmy Bergmana są tak zainscenizowane, aby doprowadzić do aktorskiego momentu. [...] U Bergmana włączamy się w akcję poprzez aktora i wszelka magia znika, jeśli nam się to nie uda i znajdziemy się na zewnątrz. [...] Bergman marzy o tym, aby za pomocą kamery nawiązać telepatyczny kontakt z aktorem, który jest jego medium, personą jego kontaktu z «tamtą stroną»”⁶³.

W latach 40. uprzywilejowanymi aktorami jego filmów są Stig Olin i Birger Malmsten, których role Bergman modelował na swój obraz i podobieństwo. Stig Olin jako Kuba Rozpruwacz z *Kryzysu* czy diaboliczny Peter z *Więzienia* nosił pewne piętno kreacji literackiej jako nazbyt wystylizowane, alegoryczne uosobienie autorskiej fascynacji złem i morderczymi instynktami, natomiast Birger Malmsten tworzył pogłębione postacie pełnych jaskółczego niepokoju neurotyków, znacznie bliższych lękom i obsesjom samego reżysera. Obaj aktorzy zagrają kolegów z orkiestry w autobiograficznym filmie *Do radości* z 1950 roku, gdzie dobitnym potwierdzeniem ich intymnej roli autorskich sobowtórów będzie ujęcie, w którym widzimy Stiga Olina, jak przegląda się na ulicy w lustrze, a zza jego pleców wyłania się Birger Malmsten. We wczesnych filmach Bergman lubił sam we własnej osobie – podobnie jak Hitchcock – pojawiać się na ekranie w znaczących cameo.

Wspólnym podłożem twórczości Bergmana, która w latach 40. rozwinęła się na papierze, na scenie i na ekranie, była świadomość kreacji

autonomicznego świata artystycznej fikcji, wyłączonego z potocznego doświadczenia i odbioru rzeczywistości⁶⁴. To wyostrzone poczucie odrębności świata teatralnego czy filmowego od otaczającej go realnej przestrzeni sprawiało, że Bergman w kinie od samego początku raczej „pokazywał język” teatru, aniżeli go imitował, co mu niekiedy zarzucała krytyka, idąc łatwym tropem jego teatralnego rodowodu. Na przykład już we wstępnej sekwencji *Kryzysu* kamera po opisanju w kilkunastu planach małego miasteczka najeżdża na okno mieszkania głównych bohaterów, służąca unosi roletę i słyszymy głos narratora: „Sztuka może się zacząć. Kurtyna w górę!” (Podobną grę z przestrzenią teatralną na ekranie reżyser będzie uprawiał w późniejszych filmach, między innymi w *Jesiennej sonacie*). Kiedy na potrzeby *Kryzysu* wybudowano specjalną dekorację ulicy przed salonem piękności i Teatrem, gdzie Jack popełnił swoje spektakularne samobójstwo, Bergman był – jak wspomina – „upojony poczuciem władzy: wszystko to było moim tworem, moją przewidzianą, zaplanowaną i wykonaną rzeczywistością”⁶⁵.

W nieomal każdym spośród jego filmów tego okresu pojawia się ten, kto w imieniu autora sprawuje władzę nad „zaplanowaną i wykonaną rzeczywistością”: wszechwiedzący narrator, którym może być postać pisarza wchodząca w obręb świata przedstawionego – jak w *Kobiecie bez twarzy* czy w *Więzieniu* – albo alegoryczna figura nie z tego świata (boski Mężczyzna z Parasolem w *Deszcz pada na naszą miłość* czy diaboliczny Paul w *Więzieniu*, gdzie narratorów jest przynajmniej dwóch), albo sam bohater (*Okręt do Indii*), opowiadający o zdarzeniach z przeszłości w długiej, wypełniającej niemal cały film retrospekcji. Wyraźnie oznaczonemu statusowi narratora w ramach filmowej fikcji towarzyszy rama narracyjna w postaci powrotu do punktu wyjścia opowiadania (*Kryzys*, *Deszcz pada na naszą miłość* i *Więzienie*) lub przynajmniej zamknięta kompozycja – jak w *Pragnieniu*, gdzie napisy czołówki pojawiają się na tle wiru wodnego, w którym na końcu filmu Viola znajdzie śmierć.

Celem tej autorskiej strategii jest nie tylko oprawienie powołanego do istnienia świata fikcji w wyraźny cudzysłów (zwielokrotniony przez jakże częsty, również u wczesnego Bergmana, autotematyczny koncept „przedstawienia w przedstawieniu”), ale ma ona ilustrować nieraz wprost definiowaną filozofię egzystencjalną, która sprowadza się do deterministycznego przekonania, że człowiek jest wydrążoną marionetką miotaną na scenie *theatrum mundi* przez Boga lub Szatana, tych potężnych i nie-