

MAREK BŁASZCZYK*

MOTYWY EGZYSTENCJALNE W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ INGVARA BERGMANA

Słowa kluczowe: egzystencjalizm, samotność, śmierć, człowiek, Bóg
Keywords: existentialism, loneliness, death, human being, God

W niniejszym artykule przyjrzymy się egzystencjalnym aspektom filmowej twórczości Ingvara Bergmana, wybitnego współczesnego reżysera szwedzkiego. Celem naszym jest więc nie tyle prześledzenie ewolucji jego rozwoju artystycznego, co właśnie ukazanie egzystencjalnych motywów jego twórczości, ogniskujących się głównie wokół takich zagadnień, jak samotność, śmierć, relacja człowieka do Boga czy usilne poszukiwanie sensu ludzkiego istnienia. W toku wywodu odwoływać się będziemy zarówno do wybranych dzieł filmowych Bergmana (zwłaszcza do *Siódmej pieczęci* oraz tzw. trylogii pionowej), jak i do rozpoznań filozofów egzystencjalnych. W pracy zwrócimy uwagę nie tylko na fakt, że Bergman jest dziś uważany za najważniejszego reżysera skandynawskiego (stawia się go nawet – obok

* Marek Błaszczuk – doktor filozofii, związany z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania naukowe: filozofia egzystencji, antropologia filozoficzna, filozofia hermeneutyczna.

Address for correspondence: Nicolaus Copernicus University, Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń, Poland. E-mail: marek_blaszczuk@onet.eu.

Federico Felliniego i Luisa Buñuela – na najwyższym stopniu podium światowego kina) (por. Simon, 1972, s. 41; Singer, 2007, s. 1), ale i zaznaczymy, że zdaje się on uchodzić za czołowego twórcę egzystencjalnego, podejmującego w swych filmach odwieczne i fundamentalne problemy bezpośrednio związane z ludzkim życiem.

Początki

Korzenie szwedzkiej kinematografii wiążą się z działalnością Carla Magnussona – jej pioniera, założyciela wytwórni filmowej – oraz Victora Sjöströma i Mauritz Stillaera – aktora i reżysera, którzy wynieśli ją na arenę światową. Ci ostatni, do dorobku których zaliczamy choćby takie filmy, jak *Banici* (Sjöström), *Skarb pana Arne* (Stiller), *Gösta Berling* (Stiller) czy *Furman śmierci* (Sjöström), podejmują problematykę moralną i psychologiczną, która wyraźnie zainspiruje młodego Ingmara Bergmana. Warto nadmienić, że po wyjeździe Sjöströma i Stillaera do Hollywood nastąpi niemal całkowite załamanie się szwedzkiej kinematografii, której odrodzenie dokona się właśnie za sprawą Bergmana. Oczekiwaniom krytyków nie sprościli bowiem obiecująco zapowiadający się Arne Mattson, twórca lirycznego romansu *Ona tańczyła jedno lato* (1951) czy Alf Sjöberg, reżyser m.in. naturalistycznego melodramatu *Tylko matka*, oraz twórca doniosłej adaptacji dramatu Augusta Strindberga *Panna Julia* (1951) czy *Skandalu*, nagrodzonego na pierwszym międzynarodowym festiwalu w Cannes (1946). Przypomnijmy, że autorem scenariusza *Skandalu* był dwudziestoczteroletni wówczas Bergman, który szybko stał się najwybitniejszym artystą szwedzkiego kina.

Debiut scenariopisarski (*Skandal*) wyznaczył Bergmanowi drogę poszukiwań filmowego wyrazu, krystalizując jego artystyczną osobowość. We wczesnej twórczości Szweda da się bowiem zauważyć wpływy francuskiego realizmu poetyckiego (*Deszcz pada na naszą miłość*, 1946), alegoryczność (*Statek do Indii*, 1947) oraz motywy neorealistyczne (*Miasto portowe*, 1948). *Więzienie* (1949) natomiast jawi się jako podsumowanie wczesnego etapu jego twórczości, otwierając i zarazem budując swoisty „Bergmanowski świat”¹.

¹ Robin Wood uważa, zapiszmy na marginesie, że to właśnie Bergmanowi zawdzięczamy „jedne z najbardziej zaskakujących (wstrząsających) obrazów w historii kina” (Wood,

Mówiąc najogólniej, ramę dramaturgiczną *Więzienia* stanowi spotkanie Martina, reżysera filmowego, z leciwym już nauczycielem matematyki. Ten ostatni proponuje Martinowi wykonanie filmu o wszechmocy zła. Treścią tego filmu jest retrospekcyjna opowieść znajomego Martina, nadużywającego alkoholu dziennikarza Thomasa, który – przytłoczony codziennym życiem – bliski jest popełnienia samobójstwa. Z jego ust padają przejmujące słowa: „wszystko pojawia się nagle i znika, jak nasze własne życie” (cyt. za Kwiatkowski, 1986, s. 107). Już tutaj uwyraźnia się swoisty dla egzystencjalizmu motyw przemijalności oraz śmierci (w tym samobójstwa). Albert Camus w *Micie Syzyfa* konstatuje bowiem tak oto: „Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo. Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii” (Camus, 1971b, s. 91). Camus, jak się zdaje, w mistrzowski sposób opisuje także relację między życiem (przemijalnością) a śmiercią, światłem (jasnością) a cieniem (ciemnością), między tym, co bliskie i znane, a tym, co odległe i obce; wreszcie: między tym, co zachwyca, a tym, co budzi lęk i poczucie samotności (por. Camus, 1971a, s. 84).

Przerażający w filmie Bergmana jest również sen Birgitte-Caroliny, prostytutki żyjącej u boku Thomasa: „Przemierza w nim podziemia zatłoczone nieruchomymi ludźmi, spotyka dziewczynę w czerni – wyobrażenie śmierci i w surrealistycznych obrazach przeżywa utratę dziecka, które w rzeczywistości zabiła, zmuszona do tego przez swego opiekuna Petera i jego siostrę” (cyt. za Kwiatkowski, 1986, s. 107). Dodajmy, że nawet przebudzenie nie przynosi jej ukojenia. W natłoku myśli o swej przyszłości Birgitte-Carolina popełnia bowiem samobójstwo – co wydaje się jedyną możliwą ucieczką od mglistej, „trudnej” rzeczywistości. Co znamienne, w scenie finałowej *Więzienia* Martin oznajmia, że nie może zrealizować filmu, ponieważ nazbyt wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi: „Odpowiedź istnieje, jeśli wierzy się w Boga. Ponieważ nikt już nie wierzy, nie ma to żadnego sensu” (Kwiatkowski, 1986, s. 107). Można powiedzieć, że ukazana już w *Więzieniu* problematyka egzystencjalna – wewnętrzne rozterki człowieka, niepokój, niepewność, świadomość czyhającego zagrożenia, a zarazem

2013, s. 4). Warto dodać, że filmy Bergmana odzwierciedlają „filozoficzno-kulturową ewolucję Zachodu, od czasów powojennego egzystencjalizmu po współczesną dekonstrukcję i postmodernizm” (Gervais, 1999, s. XI). Paisley Livingston, tropiąc związki filmu i filozofii, konstatuje nawet, że twórczość filmowa Bergmana stanowi swoistą formę jego wypowiedzi filozoficznej (por. Livingston, 2009).

przemienne pragnienie „jasności widzenia” (Camus, 1971b, s. 193) – stanie się leitmotiwem twórczości Bergmana.

Europa pozna Ingmara Bergmana właściwie dopiero po 1957 roku – po sukcesie jego *Siódmej pieczęci* w Cannes. Warto zaznaczyć, że Szwed miał już w swym dorobku kilkanaście filmów, sceptycznie przyjętych przez krytykę, jednak docenionych z perspektywy późniejszych dzieł. Z tego okresu, obok przywołanego wyżej *Więzienia*, na uwagę zasługują także *Wakacje z Moniką* (1952) oraz *Wieczór kuglarzy* (1953), filmy pełne „posępnego romantyzmu, rezygnacji, idealizowania cierpień, walki z upokorzeniem, wreszcie nihilistycznej rozpacz” (Płazewski, 1986, s. 176; por. Hubner, 2007, s. 30–46).

Wakacje z Moniką to już dwunasty, choć pierwszy w pełni dojrzały film Bergmana. Głównym tematem filmu, pojawiającym się *notabene* niemal w każdym obrazie artysty, jest samotność. *Wakacje z Moniką* ukazują bowiem dylematy młodzieńczego wieku, a w szerszej perspektywie – dotykają problemów społecznych, akcentując motywy skandynawskiej tradycji kulturowej. Symbolika filmu zdaje się być nad wyraz czytelna: letnia przyroda, słońce – warunkujące radość; mgły i deszcz – przynoszące smutek, melancholię. Przedstawiony w filmie kres skandynawskiego lata oznacza zakończenie burzliwej miłości młodych ludzi – dziewiętnastoletniego pakowacza Harry’ego i siedemnastoletniej Moniki, pracującej w sklepie warzywnym. I choć bohaterowie różnią się charakterami (Harry jest spokojny, Monika zaś zmysłowa, pełna wigoru), łączy ich silne pragnienie ucieczki od codziennych trosk i szarej rzeczywistości. Oboje są bowiem wplątani w konflikty rodzinne, brak im też perspektyw na przyszłość. Zakochani Harry i Monika płyną w pełni lata motorówką na skalistą wysepkę (jedną z wysp jeziora Melar koło Sztokholmu), by spędzić tam kilka romantycznych, sielankowych tygodni. Jednakże wraz z końcem lata wracają do „ponurego” miasta – biorą ślub, a Monika zachodzi w ciążę. Harry szybko wprowadza się w dorosłe życie: podejmuje pracę, a wieczorami pobiera naukę. Monika natomiast, przyzwyczajona do rozrywek i śmiałych przygód, nie potrafi odnaleźć się w nowej sytuacji, nudzi ją monotonia życia, opieka nad dzieckiem. Zdrada Harry’ego, po czym zostawia go samego z córeczką. Film rysuje więc proces zanikania miłości, jest studium o trudach życia, obowiązkach i samotności jednostki w zmaganiach z trudami dnia codziennego.

Wieczór kuglarzy to z kolei jedno z kluczowych dzieł Bergmana, traktujących o pozycji oraz roli artysty w świecie. Film ten ukazuje poniżonego

artystę-kuglarza, odsłaniając prawdziwy wymiar jego kondycji. Akcja rozgrywa się u schyłku XIX wieku na terenie cyrku, co – jak można sądzić – jeszcze bardziej skłania do refleksji nad sytuacją człowieka w świecie. Bergman podejmuje tu problemy cyrkowców, ludzi żyjących w nędzy, niepewnych swego losu, a zarazem wyobcowanych i pogardzanych przez społeczeństwo.

Alma, podstarzała żona clowna Frosta, kąpiąc się nago na oczach żołnierzy, skazuje siebie i próbującego interweniować męża na upokorzenie, szydercze uśmiechy tłumu. Podobnie wygląda związek Alberta, dyrektora cyrku, z Anną – woltyżerką. Oboje, nie mogąc dojść do porozumienia, złaczeni rozpaczą i boleścią życia, jedyną nadzieję widzą dla siebie w obraniu wspólnej drogi, znalezieniu w sobie wzajemnego oparcia. Samotność i upokorzenie potęguje także porzucenie Anny przez Fransa (amanta teatralnego) oraz odrzucenie Alberta przez byłą żonę Agdę, kontrastujące tym samym mieszczańską wygodę z ubóstwem.

Wieczór kuglarzy ukazuje lęk przed samotnością, obawę przed byciem pośmiewiskiem dla innych. Bez wątpienia to film metaforyczny – jedna warstwa to traktat o kondycji ontycznej jednostki, sytuacji artysty ograniczonego do roli kuglarza, a druga – wnikliwa, gruntowna analiza pewnych stanów emocjonalnych. Jednakże Bergman nie pozbawia bohaterów nadziei, podkreśla bowiem znaczenie wzajemnej tolerancji jako recepty na godne życie, co ujawni jeszcze w późniejszych swoich filmach. Warto dodać, że motywy egzystencjalne (samotność, wyobcowanie, niepewność, poszukiwanie sensu życia, pragnienie poprawy swego losu) obecne są również w takich filmach Bergmana, jak *Lekcja miłości* (1954), *Uśmiech nocy* (1955) czy *Marzenia kobiet* (1955).

Siódma pieczęć

Siódma pieczęć (1957), jak wspomnieliśmy, przyniosła Bergmanowi wielką sławę. Film ten, osnuty średniowiecznym kostiumem i formą alegoryczną (scenariusz oparł Szwed na własnej, wystawionej w 1955 roku, jednoaktówce *Malowidło na drzewie*), prezentuje – by nawiązać do określenia Lwa Szestowa – wędrownkę człowieka po krainie „nieoczywistości” (Szestow, 1983). Jednostka poszukuje tu odpowiedzi na nękające ją pytania o sens ludzkiej egzystencji, przede wszystkim zaś nurtują ją kwestie ostateczne,

fenomen śmierci oraz to, co może po niej nadejść. Bergman, odwołując się do symboliki biblijnej (Apokalipsa), proponuje więc namysł nad istotą ludzkiego bytu, znaczeniem ziemskiego egzystowania przesiąkniętego – co znakomicie wyłuszczyli religijni prekursorzy egzystencjalizmu: Blaise Pascal (Pascal, 2002) i Søren Kierkegaard (Kierkegaard, 1982) – świadomością radykalnego oddalenia człowieka od Boga (Bragg, 1993; Stubbs, 1975, s. 62–76; Steene, 1972, s. 1–9).

Główna postać filmu, powracający z krzyżowej wyprawy Antonius Block, podejmuje rozpaczliwą próbę odnalezienia konstytuujących świat wartości. Targany wątpliwościami, nie zadowala się spekulacjami, pragnie bowiem prawdziwego poznania:

[P]ragnę poznać prawdę [...]. Czy pojąć Boga swoimi zmysłami jest tak okrutnie niewykonalne? Dlaczego skrywa się za mgłą obietnic [...] jak mogą uwierzyć wierzący, ludzie pozbawieni wiary? Co będzie z tymi, co chcą wierzyć, a nie są w stanie? Albo z tymi, co nie chcą wierzyć, i nie są zdolni do wiary? [...] chcę wiedzieć, nie wierzyć, przypuszczać, ale wiedzieć. Chcę, żeby Bóg wyciągnął do mnie rękę, odsłonił swoje oblicze, przemówił do mnie. [...] Wołam do niego w ciemności, ale czasem wydaje mi się, że tam nikogo nie ma. [...] Zatem życie jest absurdalnym koszmarem. Nie można żyć stale w obliczu śmierci i z przeświadczeniem, że wszystko jest nicością.

(Bergman, 1957; por. Kalin, 2003, s. 57; Vermilye, 2002, s. 92–94)

Owo przytoczenie nie tylko koresponduje z Sartre'owską dialektyką bytu i nicości (Sartre, 2007), ale i przywołuje na myśl rozważania Fiodora Dostojewskiego z *Braci Karamazow*, w których pisarz naświetla problem antynomii wiary i zwątpienia (por. Dostojewski, 1984, s. 280–292). Jak bowiem słusznie wskazuje Frank Gado, *Siódma pieczęć* Bergmana bardziej prowokuje do interpretowania jej w kontekście dzieł Goethego, Dostojewskiego, Strindberga, Kierkegaarda i Camusa niż do odczytywania jej przez pryzmat szeroko rozumianej kultury popularnej (przemysłu filmowego) (por. Gado, 1986, s. XIV).

Owładnięty rezygnacją krzyżowiec, stwierdziwszy bezcelowość i marność swoich dotychczasowych poczynań, ucieka w metafizykę, dotykając pytań o istnienie Boga, możliwość wieczności, która niewątpliwie nadałaby sens jego ziemskiemu istnieniu. Rycerz, podobnie jak doktor Rieux z *Dżumy* Alberta Camusa (Camus, 2002), nie może także pojąć obecnego w świecie

zła, cierpienia, okrucieństwa i szerzącej się zarazy, w konsekwencji czego kwestionuje wszechmoc Najwyższej Istoty. Bóg milczy (zauważmy, że *Deus absconditus* to jeden z fundamentalnych motywów egzystencjalnych), dlatego Block gotów jest nawet szukać zrozumienia u Szatana, ani na chwilę nie rezygnując ze swych dążeń. Jednak i tutaj nie znajduje wyjaśnienia dręczących go problemów. Dostępna jest mu bowiem jedynie Śmierć, z którą rozgrywa dramatyczną partię szachów, w której stawką jest jego życie. Ta symboliczna scena, odnotujmy na marginesie, uchodzi za jedną z najbardziej rozpoznawalnych scen światowej kinematografii. Śmierć, jak się okazuje, również nie pomaga bohaterowi w rozwikłaniu jego dylematów: „[N]ie mam żadnych tajemnic – mówi – [...] jestem nieświadoma” (Bergman, 1957). Co osobliwe, rozmowa ze Śmiercią zdaje się być tu przywilejem, nie każdy przecież może dostąpić tego zaszczytu, podobnie jak nie każdy może ją w ogóle zobaczyć. Ludzie pozbawieni metafizycznej ciekawości (jak np. Jöns, giermek rycerza), wolni od wewnętrznych rozterek czy prowadzący względnie spokojne i uporządkowane życie (jak np. rodzina kuglarzy, „naiwnych prostaczków”) z pewnością nie otrzymają tego przywileju. Ten bowiem zarezerwowany jest tylko dla nielicznych, którzy czują, że ich życie jest byciem-ku-śmierci.

Wątek ten, podkreślmy, dostrzegalny jest u wielu pisarzy i myślicieli egzystencjalnych. Lew SzeŹstow, dla przykładu, powie tak oto: „[N]iektórczy, bardzo nieliczni, czują, że ich życie nie jest życiem, lecz śmiercią” (SzeŹstow, 2003, s. 60). Fiodor Dostojewski mówi zaś o ludziach „letnich” (przeciętnych), którzy – spragnieni egzystencjalnego komfortu i bezpieczeństwa – starają się wieść życie zgodnie z powszechnymi, utrwalonymi przez społeczeństwo normami i prawami logiki, oraz o ludziach niespokojnych, stale rozważających rozmaite kwestie związane z ludzkim istnieniem. Ci ostatni, pragnąc „żywego życia”, dążą do niemożliwości, chcą wyjść poza „porządek rozumu”, poza schematyczność, konwencjonalność wszelkich „umów społecznych” (por. Dostojewski, 1992, s. 15). Ich pragnienie „jasności widzenia” okupione jest jednak trawiącym ich wewnętrznym niepokojem, a nawet – patrzeniem śmierci „prosto w oczy” (Camus, 1998, s. 138). Ludzie ci, podobnie jak Antonius Block z filmu Bergmana, mają bowiem świadomość, że śmierć wpisana jest w ludzkie życie, że jest ona jego immanentnym elementem, jedną z „sytuacji granicznych” (por. Jaspers, 1919, s. 226–247; 1978, s. 186–242).

Zaprzeczyć śmierci oznacza zarazem zakwestionować życie, z perspektywy którego jednostka może kreować siebie, wewnątrzświatowe wartości oraz formułować pytania o swoją egzystencję. Życie, podążając za rozpoznaniem Martina Heideggera, jest śmierci wydane, śmierć zaś jawi się jako „najbardziej własna” możliwość istnienia: „[Ś]mierć jako kres jestestwa jest najbardziej własną, bezwzględną, pewną, a jako taka nieokreśloną, nieprześcignioną możliwością jestestwa. *Śmierć jest* jako kres *jestestwa* w byciu tego bytu *ku swemu kresowi*” (Heidegger, 2010, s. 339). Autor *Bycia i czasu* po chwili dodaje: „[Ś]mierć jako *możliwość* nie daje jestestwu nic *do urzeczywistnienia* ani nic, czym ono samo jako rzeczywiste mogłoby *być*. Jest ona możliwością niemożliwości wszelkiego odnoszenia się do..., wszelkiego egzystowania” (Heidegger, 2010, s. 344). Życie, mówiąc inaczej, najprościej zdefiniować można właśnie jako bycie-ku-śmierci, śmierć bowiem „w najszerszym sensie jest fenomenem życia” (Heidegger, 2010, s. 324). Z uwagi na ograniczone miejsce wywodu nie będziemy szerzej omawiać tego wątku. Skonstatujmy tylko, że Bergman zdaje się podzielać przekonanie egzystencjalistów (zwłaszcza Dostojewskiego, Kierkegaarda, Nietzschego i Szestowa), że pierwszorzędnym zadaniem filozofii egzystencjalnej „nie jest uspokajanie człowieka, lecz budzenie w nim niepokoju”, „nauczenie życia w niewiedzy” (Szestow, 1983, s. 26). Niepokój, o którym mowa, jest przy tym koniecznym warunkiem wiary, o czym wymowie przypomina Kierkegaard.

Siódma pieczęć stanowi wyraz osobistej refleksji Bergmana: „[K]to, jak ja, wzrastał w rodzinie pastora – pisał o *Siódmej pieczęci* – ten szybko nauczył się zaglądać za kulisy życia i śmierci. W moim filmie Rycerz powraca z wyprawy krzyżowej, jak dziś żołnierz powraca z frontu... Film ten jest alegorią na bardzo prosty temat: człowiek, jego wieczne poszukiwanie Boga i śmierć, jako jedyna pewność” (cyt. za Płazewski, 1986, s. 248)². Wychowanie przez ojca-pastora istotnie wpłynęło na twórczość Bergmana i poruszaną przez niego problematykę filozoficzną, skoncentrowaną wokół refleksji nad sensem ludzkiej egzystencji, śmiercią czy obecnością w świecie wszechmocnego Boga. Bergman, podobnie jak francuski egzystencjalista

² Barbara Young twierdzi nawet, że cała twórczość artystyczna Bergmana zdaje się być „głęboko zakorzeniona w traumach jego wczesnego życia” (por. Young, 2015, s. XXIII). Jak wielokrotnie mawiał Bergman, „tworzyć film to głęboko wnikać we własne dzieciństwo” (cyt. za Gado, 1986, s. 1). Szerzej na ten temat zob. Bergman, 1989. Zob. także Cowie, 1982.

Gabriel Marcel (Marcel, 1984), ukazuje bowiem życie jako nieustanną (często heroiczną) wędrówkę człowieka w poszukiwaniu Stwórcy, Jego nieskończonej potęgi i źródła Sensu. Wędrówka ta jest zarazem poszukiwaniem siebie samego, próbą zgłębienia tajemnicy człowieczeństwa. Przesłanie *Siódmej pieczęci* jest więc uniwersalne i doskonale wpisuje się w egzystencjalny namysł nad kondycją ludzką – zagubieniem jednostki w świecie, jej poczuciem samotności, wyobcowania oraz oddalenia od Boga: „[P]ustka jest zwierciadłem zwróconym ku mej twarzy, widzę w nim siebie, i ogrania mnie odraza i strach. [...] moje życie było ciągłą męką, błędzeniem, gadaniną pozbawioną sensu, było puste” (Bergman, 1957). Film Bergmana, jak można zauważyć, utrzymany jest w duchu filozofii egzystencjalnej Kierkegaarda, podnoszącego wnikliwy namysł nad doświadczeniem trwogi i rozpacz (por. Kierkegaard, 1982, s. 151–164).

„Trylogia pionowa”

Przejdźmy teraz do refleksji nad egzystencjalną wymową trzech niezwykle ważnych filmów Bergmana – *Jak w zwierciadle*, *Goście Wieczery Pańskiej* oraz *Milczenie*. Filmy te powstały w latach 1961–1963 i – z uwagi na podejmowaną w nich problematykę (relacja człowieka do Boga) – zostały nazwane przez krytyków Bergmanowską „trylogią pionową” („religijną trylogią”) (por. Pamerleau, 2009, s. 113). Reżyser, jak można sądzić, dokonuje w nich rozliczenia z własnym dzieciństwem (chrześcijańskie wychowanie), uwy-puklając przy tym zagadnienia od lat zaprzatające jego uwagę, jak choćby samotność czy strach przed śmiercią (Hubner, 2007, s. 47–69; Alexander, 1974, s. 23–33; Vermilye, 2002, s. 110–118; Macnab, 2009, s. 155–174).

Jak w zwierciadle (1961), pierwszy film trylogii, ukazuje perypetie chorej na schizofrenię Karin. Postęp jej choroby nie pozostaje bez wpływu na przebywających wraz z nią w domu bliskich: ojca – znanego pisarza, męża – lekarza oraz kilkunastoletniego brata, przyczyniając się do pogorszenia relacji między nimi. Początkowo dla pisarza cierpienie córki zdaje się nie mieć większego znaczenia, z czasem jednak, uświadomiwszy sobie jej tragizm, przewycięża on własny egoizm. Lekarz, równie bezradny wobec nieszczęścia, pojmie natomiast, że to brak miłości stanowi źródło rozgrywającego się dramatu. Jedyne Minus, brat Karin, wykaże się zaangażowaniem, usiłując zrozumieć los siostry. W nim też, w finałowej scenie

filmu, rozpali się promyk nadziei, usłyszy bowiem od ojca słowa – co będzie przejawem zainteresowania rodzica – próbujące przybliżyć mu istotę Boga jako wszechobecnej Miłości³.

Goście Wieczery Pańskiej (1963), których akcja rozgrywa się niemal wyłącznie wewnątrz kościoła i szkolnej sali, poruszają doniosłą problematykę egzystencjalną. Bohaterem filmu jest wypełniający swe obowiązki kościelne, lecz niewierzący pastor Tomas Ericsson, którego wewnętrzne rozterki dadzą się streścić następująco: „[A] jeśli Boga nie ma... To co wtedy” (por. Szczepański, 2007, s. 223–266). Zauważmy, że zagadnienie (nie) istnienia Boga (i wynikające stąd reperkusje) jest fundamentalną kwestią poruszaną przez Fiodora Dostojewskiego („jeśli Boga nie ma, to wszystko jest dozwolone”), a nade wszystko przez Jeana-Paula Sartre’a, czołowego egzystencjalisty francuskiego. W pracy *Egzystencjalizm jest humanizmem* Sartre zwraca bowiem uwagę na fakt, że konsekwencją „śmierci Boga” jest samotność człowieka. Nie znajduje on wówczas w świecie trwałych wartości moralnych, niepowątpiewalnego punktu oparcia dla siebie i swoich wyborów, tracąc tym samym „grunt pod nogami”. W świecie pozbawionym Boga człowiek nie znajduje także usprawiedliwienia. Zdany jest wyłącznie na samego siebie – jest jedynym twórcą własnej egzystencji. Jest w pełni odpowiedzialny za to, co robi (por. Sartre, 1998, s. 38–39). Sartre mówi tutaj, że „egzystencja poprzedza esencję”, co oznacza, że ludzkie istnienie jest „projektem przeżywanym subiektywnie” (Sartre, 1998, s. 27), wymykającym się naukowej konceptualizacji.

Spotykając pastora, żona rybaka Jonasa Perssona wyjawia, że jej mąż jest bardzo przybity i przejęty ludzką nienawiścią oraz zagrożeniem atomowym. Prosząc Ericssona o radę, mówi: „Jonas przeczytał w gazecie o Chińczykach. Pisali tam, że Chińczycy są wychowywani w nienawiści, i że już niedługo zdobędą bombę atomową. [...] Ja się zbytnio nie przejmuję, może dlatego, że nie mam za dużo wyobraźni. Ale Jonas stale o tym myśli [...]. Co ja mogę na to poradzić?” (Bergman, 1963). Odpowiedź pastora trudno jednak uznać za uspokajającą: „[W]szystkich nas prześladowuje ten sam strach, mniej lub bardziej. [...] Żyjemy dniem poprzednim, takie wieści

³ Jak wyzna sam Bergman, „*Jak w zwierciadle* przedstawia prostą filozofię: Bóg jest miłością, a miłość jest Bogiem. Człowiek otoczony miłością jest również otoczony opieką Boga” (por. Bergman, 1994, s. 248. Cyt. za Young, 2015, s. 89; zob. także Singer, 2007, s. 25).

podkopują nasze poczucie bezpieczeństwa; jesteśmy tym przytłoczeni, a Bóg tak daleko. [...] Musimy zaufać Bogu” (Bergman, 1963). Można nawet odnieść wrażenie, że Ericsson sięga tutaj po podobne argumenty, co ojciec Paneloux z *Dżumy* Camusa, który wyjaśnia mieszkańcom Oranu potrzebę zaufania do Stwórcy, pokornego uczestnictwa w Jego planie, pozostającego dla człowieka niepojętą tajemnicą.

Na uwagę zasługuje tu nie tylko to, że Bóg milczy, lecz również fakt, że rozmawiającego z Jonasem pastora męczy choroba, co interpretować można jako symbol niepewności jego wiary. Oto wyraz owego zwątpienia:

Proszę mnie posłuchać – zwraca się do rybaka – będę mówił szczerze. Moja żona zmarła cztery lata temu; kochałem ją. Moje życie się skończyło. Nie boję się śmierci. Nie było powodu żyć dalej, ale żyję; nie ze względu na siebie, lecz by służyć innym. [...]. Nic nie wiedziałem o zlu i okrucieństwie; byłem jak małe dziecko, kiedy mnie wyświęcano. I teraz spadło to na mnie: zostałem kapłanem morskim w Lizbonie, w czasie hiszpańskiej wojny domowej; nie chciałem wiedzieć i rozumieć, nie chciałem uznać rzeczywistości. Ja i mój Bóg żyliśmy dotąd w świetle, który miał sens. Proszę zrozumieć, nie jestem dobrym kapłanem, nosiłem w sobie niedorzeczny obraz ojcowskiego Boga, który kochał ludzi, ale najbardziej mnie. Rozumiesz Jonasie mój potworny błąd; że marnym kapłanem musi być zlekniiony ignorant i egoista. Wyobraź sobie moje modlitwy: Bóg, niczym echo odpowiadał uspokajającym błogosławieństwem. Ilekroć konfrontowałem Boga z realnym życiem, przemieniał się w ohydny twór, bożka-pajaka, monstrum. I schroniłem go przed życiem i światłem, wpychałem w swoją ciemność i samotność. [...]. Chcę, byś zrozumiał, dlaczego mówię tyle o sobie, ujrzał, jak nędznym i żalonym nieszczęśnikiem jestem [...]. Mówiłem chaotycznie i niejasno, ale nagle dopadły mnie te myśli: a jeśli, jeśli Bóg nie istnieje, to co wtedy? Życie staje się zrozumiałe, co za ulga, śmierć byłaby zgaśnięciem, rozpadem ciała i duszy; okrucieństwo ludzi, ich samotność, strach – wszystko to staje się naturalne samo przez się. Niepojętego cierpienia nie trzeba wyjaśniać. Nie ma żadnego Stwórcy, żadnego Wszechmogącego, żadnego Absolutu.

(Bergman, 1963)

Powyższe przytoczenie dobitnie ilustruje egzystencjalne lęki Ericssona, wieloaspektowo rozważane przez współczesnych filozofów egzystencji. Warto nadmienić, że swoisty tragizm przeżywa także od kilku lat związana z pastorem Märta: „Boże, czemu stworzyłeś mnie wiecznie niezadowoloną,

wylęklą, zgorzkniałą. Dlaczego muszę być świadoma swoich niedostatków, cierpieć piekielne męki z powodu własnej znikomości. Jeśli moje cierpienie ma jakiś sens, powiedz mi” (Bergman, 1963). Jak można mniemać, odczuwa ona niemoc, brak miłości, a nade wszystko wsparcia ze strony Ericssona.

Informacja o samobójstwie Jonasa Perssona to niejako zwrotny punkt dramatu. Pastor odrzuca Märte, mówiąc jej, że wciąż kocha swoją zmarłą żonę. Nie bez znaczenia jest tu także postać zagadkowego kościelnego Frövíka, który przejmująco mówi o udręce fizycznego i duchowego cierpienia. Twierdzi, że gdy myślimy o cierpieniu Chrystusa, myślimy zwykle o torturach, jakich doznawał, zapominając, co było sroższe:

Przez trzy lata Chrystus rozmawiał z [...] uczniami, dzień w dzień żyli wspólnie, a oni nie zrozumieli, co chciał im powiedzieć. Porzucili go wszyscy, co do jednego; został sam. To musiało być dopiero cierpienie – pojąć, że nikt go nie pojmuje. [...] straszne cierpienie. Ale najgorsze przyszło potem. Kiedy ukrzyżowany Chrystus wisiał [...] w męczarniach i wołał: *Boże, czemuś mnie opuścił*; wołał z całych sił. Myślał, że jego Ojciec w niebie opuścił go, myślał, że wszystko, co głosił, było kłamstwem. Chrystus przed śmiercią miał chwile wielkiego zwątpienia. To musiało być dla niego najstraszliwszym cierpieniem – milczenie Boga.

(Bergman, 1963)

Poruszany tu problem, przez wzgląd na swoją egzystencjalną ranę, wymaga jednak osobnego, niezależnego opracowania. Wypada jedynie zaznaczyć, że końcowa scena filmu, w której Ericsson powiada: „pełna jest ziemia chwały Jego”, zdaje się zapowiadać jego duchowy przełom, co potęguje egzystencjalny charakter obrazu.

Milczenie (1963), trzeci film trylogii, ukazuje natomiast świat obcego, zagrożonego wojną miasta – Timoka (co w języku estońskim oznacza kata). Jak można zasadnie sądzić, miasto jest symbolem zamknięcia, alienacji, więzienia; a także – jak sugeruje sam tytuł dzieła – braku porozumienia, niemożności nawiązania trwałych relacji międzyludzkich. Bohaterki filmu, Ester i Anna, reprezentują tutaj dwie strony ludzkiej osobowości: instynkt oraz intelekt. Głównym tematem *Milczenia* jest właśnie konflikt między tymi przenikającymi się sferami – instynktem, zmysłowością, fizycznością, ciałem (Anna) a intelektem, wyższymi wartościami, moralnością, duchem (Ester). Bergman, eksponując dialektykę owych sił, posługuje się erotycznymi scenami, co znajduje swoje uzasadnienie w prezentacji artystycznej

wiwisekcji. Zarówno w pełnym witalizmu świecie Anny, jak i w świecie chorej, nieszczęśliwej Ester nie ma Boga, nie ma miłości. Symboliczny wymiar obrazu dopełnia wjeżdżający przed hotel czołg – symbol zagrożenia, niepewności i destrukcji, oraz postać starego kelnera, czuwającego przy łóżku cierpiącej Ester – wcielenie śmierci, ale i bezinteresownej pomocy, dobroci. To właśnie dzięki kelnerowi umierająca kobieta zostawia notatkę małemu Johanowi (synkowi Anny), który – podobnie jak Minus z pierwszego filmu trylogii – daje nadzieję na porozumienie. Dodajmy, że motyw porozumienia, autentycznego międzyludzkiego dialogu, silnie obecny będzie w kolejnym etapie filmowej twórczości Bergmana.

Podsumowanie

Twórczość filmowa Ingmara Bergmana zdaje się być przesiąknięta problematyką egzystencjalną. Jak mieliśmy okazję zobaczyć, znaleźć można w niej najważniejsze motywy filozoficzne (jak np. samotność, niepokój, niepewność losu, śmierć, relacja człowieka do Boga, poszukiwanie sensu życia) podejmowane zarówno przez współczesnych egzystencjalistów (K. Jaspers, M. Heidegger, G. Marcel, A. Camus, J.P. Sartre, L. Szestow), jak i ich prekursorów (B. Pascal, S. Kierkegaard, F. Dostojewski). Można nawet odnieść wrażenie, że pytania egzystencjalne – z różnym rozłożeniem akcentów – obecne są nie tylko w omawianej tu *Siódmej pieczęci* czy „trylogii pionowej”, lecz że przenikają niemal całą twórczość Bergmana. Dla przykładu film *Tam, gdzie rosą poziomki* (1957) skłania do refleksji nad przemijaniem, śmiercią czy sensem życia; *U progu życia* (1958), ukazując perypetie trzech kobiet, traktuje o zmaganiach człowieka z przeciwnościami losu; *Szepty i krzyki* (1972), podnosząc problem ludzkiej samotności w obliczu śmierci, wypełnione są natomiast aurą niepokoju, niepewności i duchowych rozterek. Wymowa *Szeptów i krzyków* – pomimo eksponowanej w nich problematyki – nie jest jednak pesymistyczna (por. Kwiatkowski, 1986, s. 215), podobnie jak egzystencjalizm, zgodnie z rozpoznaniem Sartre’a, nie jest nurtem pesymistycznym (por. Sartre, 1998, s. 58, 83). Warto podkreślić, że motywy egzystencjalne (jak np. poczucie osamotnienia, niezrozumienia, lęku czy niemożności nawiązania międzyludzkiej komunikacji) pojawiają się także w *Fanny i Aleksander* (1982), ostatnim wielkim filmie kinowym Bergmana (Bergman, 1987; Kalin, 2003, s. 165).

Można powiedzieć, że o doniosłości twórczości Bergmana świadczą nie tylko przyznane mu liczne nagrody i wyróżnienia (m.in. *Siódma pieczęć* oraz *Tam, gdzie rosną poziomki* znajdują się na watykańskiej liście czterdziestu pięciu filmów o szczególnych walorach religijnych, moralnych i artystycznych; Oscar z 1962 roku za film *Jak w zwierciadle*), ale przede wszystkim egzystencjalna ranga oraz uniwersalność poruszanych przez reżysera zagadnień. Tak jak tematem *Siódmej pieczęci* jest poczucie przemijalności ludzkiego istnienia (w tym samotności) oraz świadomość nadchodzącej śmierci, tak tematem „trylogii pionowej” jest swoista „redukcja metafizyczna”. Jak powie sam Bergman: „*Jak w zwierciadle* przynosi pewność. W *Gościach Wieczery Pańskiej* pewność zostaje podważona. *Milczenie* – milczenie Boga – jest jej zaprzeczeniem” (cyt. za Kwiatkowski, 1986, s. 167; por. Pamerleau, 2009, s. 114)⁴. Również w swej późniejszej twórczości Bergman nie porzuci eksplorowania zagadnień egzystencjalnych. Położy jednak większy nacisk już nie tyle na ukazywanie antynomii wiary i zwątpienia, owych swoiście Pascalowsko-Kierkegaardowskich dylematów (komunikacja wertykalna, „pionowa”), lecz na problematykę dialogu i relacji międzyludzkich (komunikacja „pozioma”)⁵, przypominając tym samym, że punktem wyjścia pracy reżysera jest ludzka twarz (Bergman, 1978)⁶.

⁴ Jak komentuje Aleksander Kwiatkowski: „[D]wa pierwsze filmy (*Jak w zwierciadle* oraz *Goście Wieczery Pańskiej*) przyrównuje się do kwartetów smyczkowych, chociaż tylko w pierwszym rozbrzmiewa muzyka. Przenoszą do kina wzory teatralnego Kammerspielu, charakterystycznego dla pewnego etapu twórczości Strindberga. Po raz pierwszy z taką odwagą przełamuje Bergman tradycyjny schemat narracji, zatrzymując kamerę na ludzkich twarzach i do maksimum wykorzystując analityczną siłę zbliżenia” (Kwiatkowski, 1986, s. 165).

⁵ Kwestie te, jak wiadomo, stanowią przedmiot zainteresowania nie tylko egzystencjalistów, lecz także filozofów dialogu (por. Jaspers, 1998, s. 17; Buber, 1992; Lévinas, 2002). Bergman mawiał, zapiszmy w trybie uzupełnienia, że „nie jest człowiekiem religijnym”. Wierzył jednocześnie, że „świętość jest w każdym człowieku” (por. Singer, 2007, s. 207).

⁶ Warto dodać, że tak jak twarz (z jej indywidualną mimiką i ekspresją) jest symbolem autentycznej komunikacji międzyludzkiej, tak maska jest dla Bergmana symbolem śmierci oraz „bycia kimś innym”, co uniemożliwia nawiązanie trwałego porozumienia (dialogu) między ludźmi. Szerzej na temat motywu maski w filmach Bergmana zob. Hubner, 2007, s. 70–91. Problematykę tę podnosi Bergman m.in. w filmie *Persona* (1966), który fascynuje krytyków swą „siłą emocjonalną” (por. Kinder, 1981, s. 57–73; Vermilye, 2002, s. 122–124; Michaels, 2000; Fredericksen, 2005).

Bibliografia

- Alexander, W. (1974). Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy. *Cinema Journal*, 2 (13), 23–33.
- Bergman, I. (1978). *Twarzą w twarz*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bergman, I. (1987). *Fanny i Aleksander. Z życia marionetek*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bergman, I. (1989). *The Magic Lantern. An Autobiography*. New York: Penguin.
- Bergman, I. (1994). *Images. My Life in Film*. New York: Arcade.
- Bragg, M. (1993). *'The Seventh Seal'*. London: British Film Institute.
- Buber, M. (1992). *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa: PAX.
- Camus, A. (1971a). Dwie strony tego samego. W: A. Camus, *Eseje* (s. 39–86). Tłum. J. Guze. Warszawa: PIW.
- Camus, A. (1971b). Mit Syzyfa. W: A. Camus, *Eseje* (s. 87–206). Tłum. J. Guze. Warszawa: PIW.
- Camus, A. (1998). *Śmierć szczęśliwa*. Tłum. A. Machowska. Kraków: Znak.
- Camus, A. (2002). *Dżuma*. Tłum. J. Guze. Warszawa: PIW.
- Cowie, P. (1982). *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Scribner.
- Dostojewski, F. (1984). *Bracia Karamazow*. Tłum. A. Wat. Warszawa: PIW.
- Dostojewski, F. (1992). *Notatki z podziemia. Gracz*. Tłum. G. Karski, W. Broniewski. Londyn–Warszawa: Puls.
- Fredericksen, D. (2005). *Bergman's 'Persona'*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Gado, F. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- Gervais, M. (1999). *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Heidegger, M. (2010). *Bycie i czas*. Tłum. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hubner, L. (2007). *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jaspers, K. (1919). *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: Springer.

- Jaspers, K. (1978). *Sytuacje graniczne*. Tłum. M. Skweciński. W: R. Rudziński, *Jaspers* (s. 186–242). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jaspers, K. (1998). *Wprowadzenie do filozofii*. Tłum. A. Wołkowicz. Wrocław: Siedmioróg.
- Kalin, J. (2003). *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kierkegaard, S. (1982). *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa: PWN.
- Kinder, M. (1981). The Penetrating Dream Style of Ingmar Bergman. W: V. Petrić (red.), *Film and Dreams. An Approach to Bergman* (s. 57–73). New York: Redgrave.
- Kwiatkowski, A. (1986). *Film skandynawski*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Lévinas, E. (2002). *Całość i nieskończoność*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Macnab, G. (2009). *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*. London–New York: I.B. Taurus.
- Marcel, G. (1984). *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*. Tłum. P. Lubicz. Warszawa: PAX.
- Michaels, L. (red.) (2000). *Ingmar Bergman's 'Persona'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pamerleau, W.C. (2009). *Existentialist Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pascal, B. (2002). *Myśli*. Tłum. T. Żeleński (Boy). Warszawa: PAX.
- Plaźewski, J. (1986). *Historia filmu dla każdego (1895–1980)*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Sartre, J.P. (1998). *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Tłum. J. Krajewski. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza.
- Sartre, J.P. (2007). *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Tłum. J. Kielbasa i in. Kraków: Zielona Sowa.
- Simon, J. (1972). *Ingmar Bergman Directs*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

- Singer, I. (2007). *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher. Reflections on His Creativity*. Cambridge–London: The MIT Press.
- Steene, B. (1972). 'The Seventh Seal': Film as Doomsday Metaphor. W: B. Steene (red.), *Focus on 'The Seventh Seal'* (s. 1–9). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Stubbs, J.C. (1975). 'The Seventh Seal'. *The Journal of Aesthetic Education*, 2 (9), 62–76.
- Szczepański, T. (2007). *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Szestow, L. (1983). *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*. Tłum. N. Karsov, S. Szechter. Londyn: Kontra.
- Szestow, L. (2003). *Na szalach Hioba. Duchowe wędrówki*. Tłum. J. Chmielewski. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Vermilye, J. (2002). *Ingmar Bergman. His Life and Films*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Wood, R. (2013). *Ingmar Bergman. New Edition*. Detroit: Wayne State University Press.
- Young, B. (2015). *The Persona of Ingmar Bergman: Conquering Demons through Film*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Filmografia

- Bergman, I. (1963). *Goście Wieczery Pańskiej*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1961). *Jak w zwierciadle*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1963). *Milczenie*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1966). *Persona*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1957). *Siódma pieczęć*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1957). *Tam, gdzie rosną poziomki*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1952). *Wakacje z Moniką*. Szwecja: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1953). *Wieczór kuglarzy*. Szwecja: AB Sandrew-Produktion.
- Bergman, I. (1949). *Więzienie*. Szwecja: Terrafilm.

EXISTENTIAL THEMES IN INGMAR BERGMAN'S FILM WORK

Summary

The aim of the article is to show the existential themes of filmmaking by Ingmar Bergman, one of the greatest European directors. The paper emphasizes that the matters undertaken by Bergman focus on such issues as loneliness, anxiety, uncertainty and transience of human fate, death, man's relationship with God and the searching for meaning of life. On the one hand, the paper refers to Bergman's poetics (especially from *The Seventh Seal* and the "religious trilogy"). On the other hand, it discusses the recognition of existential philosophers. Existential interpretation of Bergman's films allows to consider the director as the leading existential artist and emphasizes a universal, timeless character of his films.