



JOWITA MRÓZ

WĄTKI EGZYSTENCJALNE W TWÓRCZOŚCI BERGMANA

W tym roku zmarł Max von Sydow (1929–2020) – wybitny szwedzki aktor, który w światowej kinematografii zapisał się przede wszystkim jako odtwórca wielu niezapomnianych ról w filmach Ingmara Bergmana. Wydarzenie to zbiegło się z 40. rocznicą śmierci Jeana Paula Sartre’a (1905–1980). Zbieżność tych dat stanowi sprzyjającą okoliczność do przyjrzenia się filmom Bergmana w kontekście ich związków z filozofią egzystencjalną.

Można zaryzykować, że twórczość Bergmana potwierdza myśl Michela Vovelle’a, zgodnie z którą sztuka filmowa¹ stała się

¹ Relacja filmu do innych dziedzin jest pasjonująca. Od początku problematyczny statusu filmu sprawiał, że jednym z pierwszych zadań, które stawiali przed sobą jego badacze była odpowiedź na pytanie, czy film jest sztuką. Np. dla Konrada Langego był pewnym złudzeniem nieartystycznym (Helman, 1972, s. 7). Głosy sceptyków były stopniowo wyciszane przez artystyczne manifesty m.in.: manifest futurystów, Dżigi Wiertowa, *Narodziny nowej awangardy: kamera – pióro*, czy *Malarstwo i kino* Fernanda Légera. Już w 1933 roku Jan Mukařovský stwierdził, iż nie ma potrzeby, aby udowadniać, że film jest sztuką, warto natomiast przyjrzeć się związkom kina z estetyką (tamże, s. 9). Pytano więc, czy kino może być właściwym przedmiotem estetyki. Według Bergmana tym, co artysta wnosi do dyskusji o sztuce, jest jego własne dzieło. Podkreśla,

współczesnym ekwiwalentem dziewiętnastowiecznej powieści (Vovelle, 2004, s. 699), a także swego rodzaju nośnikiem idei oraz poglądów filozoficznych. Wydaje się jednak, że Bergman był nie tylko poetą kina – jak zwykli określać go krytycy – czy też następcą dziewiętnastowiecznych twórców literatury, ale również „filozofem ekranu” (Szczepański, 1997, s. 157). Jego dzieła stanowiły bowiem subtelne połączenie własnej estetyki z filozoficznym namysłem nad kondycją człowieka. Odwołując się do osobistego doświadczenia i wykorzystując środki właściwe dla filmowego medium, rekonstruował oraz przetwarzał zastaną rzeczywistość, dążył do zbadania tego, co ukrywa się pod pozorami rzeczy (van Belle, 2017). Konrad Eberhardt – nieżyjący już polski krytyk – stwierdził nawet, że wyrastające z bardzo osobistych doświadczeń dzieła Bergmana nie próbują dogonić procesu myślowego swego twórcy, ale same są myśleniem, refleksją, jakby były wizualną dysertacją (Eberhardt, 1993, s. 31).

W niniejszym artykule spróbuję wskazać na korespondencje między filmami Bergmana a filozofią egzystencjalną, jak również ujrzeć w reżyserze właśnie „filozofa ekranu”. Nie aspiruję do rozstrzygnięcia kwestii statusu filmu jako filozofii (Livingston, 2006; Wartenberg 2006, s. 19), przedstawiam jedynie pewną perspektywę interpretacyjną, w której filmy Bergmana mogą okazać się „filozofią w działaniu” (*philosophy in action*) (Mulhall, 2002, s. 2).

Odwołując się do wypowiedzi artysty uznaję, że u podstaw filozoficznej problematyki filmów Bergmana znajduje się konflikt pomiędzy doświadczeniami z czasów dzieciństwa a przekonaniami głoszonymi przez niego w dorosłym życiu. Kluczowym aspektem tych

iż tym, co wyróżnia film spośród innych sztuk jest „podejście do ludzkiej twarzy” (Bergman, 1993, s. 12).

doświadczeń było surowe wychowanie w duchu religii protestanckiej², opierające się na pojęciach grzechu, kary, winy, przebaczenia, łaski i bazujące na modelu autokratycznym – dzieci były bezwzględnie podporządkowane nauczycielom, rodzicom, a w ostatniej instancji Bogu (Bergman, 1991, s. 11). Podleganie tej hierarchii było dla artysty rodzajem upokorzenia, któremu towarzyszyło nieustanne poczucie winy³. Pierwotnie akceptował taki stan rzeczy: „Była w tym jakaś logika (...) i zdawało nam się, że ją rozumiemy” (tamże, s. 11). Jednak wraz z upływem lat dziecięca aprobata wobec reguł przerodziła się w niechęć względem absolutnych autorytetów, jak i religii, która, zdaniem autora filmów, ograniczała swobodę twórczą artysty (Björkman, 1969, s. 50). Przekazane w dzieciństwie restrykcyjne zasady wiary stały się więc przedmiotem batalii, które toczył w swoim dojrzałym życiu.

Batalie te koncentrowały się wokół kwestii istnienia Boga⁴ i przewijały się przez całą jego twórczość⁵. Przyjmuję za Höök, że na przestrzeni lat dochodzi jedynie do przesunięcia perspektywy, które jest rezultatem ambiwalencji i rozwoju osobowości Bergmana (Höök, 1993,

² Te wspomnienia najdobitniej ukazuje *Fanny i Aleksander* (1982). Warto dodać, że ową religią protestancką jest luteranizm, w którym zbawienie dokonuje się nie przez dobre uczynki, ale dzięki łasce, poprzez wiarę, Pismo i Chrystusa.

³ Nawet spowiedź była dla niego formą upokorzenia (Donner, 1987, s. 7). Według artysty upokorzenie było nie tylko fundamentem stosunków między rodzicami a dziećmi w jego rodzinie, ale także podstawą wszelkich relacji międzyludzkich w ówczesnej Szwecji (Donner, 1984, s. 8).

⁴ „W całym swoim świadomym życiu zmagalem się z bolesną i pozbawioną radości kwestią Boga. Wiara i niewiara, wina, kara, łaska i odrzucenie były nieodpartą rzeczywistością” (Bergman, 1991, s. 194).

⁵ Do takiej konstatacji dociera wielu badaczy, m.in.: Tadeusz Szczepański, Marianne Höök, Maaret Koskinen, Zenon Ciesielski, Maria Bergom-Larsson, Gene Philips i Joan Mellen.

s. 50). Warto zauważyć, że istnieje szczególny związek pomiędzy powstałymi w 1963 roku *Gośćmi Wieczery Pańskiej* i *Milczeniem*. W jednej z ostatnich sekwencji pierwszego filmu pojawia się konstatacja: „Bóg jest ciszą”. Sądzę, że tytuł drugiego dzieła do tej konkluzji nawiązuje. Wskazuje na to następujący dialog pomiędzy głównymi bohaterkami – Esterą i Anną: „Estera: Kiedy żył ojciec... Anna: Kiedy żył ojciec, on rozkazywał, a myśmy słuchały. Bo musiałyśmy. A kiedy umarł, myślałaś, że potrafisz ciągnąć wszystko dalej w tym samym stylu”. Bergom-Larsson słusznie zauważa, że ojciec, któremu podporządkowane były bohaterki to Bóg, natomiast śmierć ojca, w tym kontekście, jest metaforą utarty wiary w Jego istnienie (Bergom-Larsson, 1987, s. 67)⁶.

Patrząc na filmy z perspektywy przyjętej przez Höök i Bergom-Larsson (*continuum* motywów i problemów egzystencjalno-religijnych), uznaję, że w dziełach zrealizowanych po 1963 roku nieobecność Boga jest z góry przyjętym założeniem, warunkującym postępowanie bohaterów oraz określającym ich stosunek do własnego życia i innych ludzi.

Ciesielski i Koskinen wskazują, że cała twórczość Bergmana balansuje pomiędzy nostalgią za nieskończonością a obroną przed nią poprzez ucieczkę w doczesność⁷. Balansowanie to jest nie tylko odbiciem

⁶ Według Szczepańskiego po raz pierwszy w twórczości Bergmana „patriarchalny syndrom znaku równania pomiędzy Bogiem a ojcem jako jego ziemskim przedstawicielem” pojawia się w filmie *Eva* (1948), do którego artysta napisał scenariusz (Szczepański, 1997, s. 86).

⁷ Zdaniem Ciesielskiego niejednoznaczny stosunek Bergmana do kwestii religijnych wyraża się np. w sposobie portretowania duchownych. Biskup Vergerus z *Fanny i Aleksander*, jak stwierdza Ciesielski, jest „ekspresjonistycznie wyjaskrawionym, demonicznym wręcz uosobieniem zła”, natomiast Wiktor z *Jesiennej sonaty* to przyzwoity człowiek, wierny i troskliwy mąż. (Ciesielski, 1984, s. 72).

rozterek reżysera, ale również stosunku ówczesnych Szwedów do kwestii religijnych (Ciesielski, 1984, s. 73-74; Koskinen, 1987, s. 30). Dynamiczny rozwój gospodarki po II wojnie światowej oraz korzystna polityka pracy przekształciły Szwecję w „państwo dobrobytu” i materialnej stabilizacji, zapewniając powszechne poczucie ekonomicznego bezpieczeństwa (Piotrowska, 2006, s. 234). Podniesienie standardów życia niosło za sobą przeobrażenia w sferze obyczajowej, których symptomem stało się osłabienie pozycji Kościoła, a także powszechny kryzys wiary związany ze zwróceniem się Szwedów ku dobrom doczesnym i oddaleniem się od tradycyjnych wartości chrześcijańskich. Indyferentyzmowi religijnemu, który widoczny był na poziomie życia społecznego, towarzyszył utajony, nie zawsze uświadamiany głód doznań metafizycznych (Ciesielski, 1984, s. 73). Tęsknotę tę w filmach wyraża np. duchowny z *Szeptów i krzyków* modląc się nad łóżem śmierci Agnes: „Módl się za nas, Agnes, drogie dziecko, słuchaj, co do Ciebie mówię. Módl się za nas, którzyśmy tu pozostali na tej ciemnej i brudnej ziemi, pod pustym i okrutnym niebem” (Bergom-Larsson, 1987, s. 67), czy też Isak Borg – główny bohater *Tam, gdzie rosną poziomki* – recytując psalm Johana Olofa Wallina, zaczynający się od słów: „Gdzież ten przyjaciel, co go wszędzie szukam...” (Bergman, 1987, s. 148). Wedle Czaplińskiego w filmach Bergmana ten głód doznań metafizycznych bywa niekiedy kompensowany ucieczką w stronę fantazji – m.in. w pierwszych dziełach szwedzkiego autora i *Fanny i Aleksander* (Czapliński, 1993, s. 65). Tęsknota za Absolutem ujawnia się także w bluźnierstwach wygłaszanych przez niektórych bohaterów, np. Marie z *Letniego snu*, niemogącą pogodzić się ze stratą ukochanego, czy Aleksandra z *Fanny i Aleksander*, który cierpi z powodu śmierci ojca. Czapliński wskazuje, że bluźnierstwa wypowiedane przez wyżej

wymienionych bohaterów są *de facto* prośbą o to, aby Bóg do nich przemówił (Czapliński, 1993, s. 65).

Warto zauważyć, że z jednej strony Bóg jest dla bohaterów tożsamy z miłością – *Lekcja miłości, Jak w zwierciadle* – z drugiej zaś jest źródłem wszelkiego okrucieństwa – *Siódma pieczęć, Fanny i Aleksander* (Bergom-Larsson, 1987, s. 66).

Te niejednoznaczności oraz to balansowanie, na które zwracają uwagę Ciesielski i Koskinen mogą moim zdaniem wskazywać, iż w twórczości szwedzkiego autora kluczowym motywem egzystencjalnym jest Kierkegaardowska „choroba na śmierć”. Analizując *Więzienie, Siódmą pieczęć, Tam, gdzie rosną poziomki, Gości Wieczery Pańskiej* oraz *Szepty i krzyki*, a więc dzieła, które reprezentują różne okresy pracy Bergmana i które ze względu na swoją intelektualną oraz artystyczną wartość najlepiej ukazują ciągłość i trwałość problemu nieobecności Boga, będę starała się pokazać, że w filmach autora odnaleźć można również nawiązania do filozofii Sartre’a, Heideggera, Jaspersa, Camusa, a nawet Nietzschego⁸.

Wizja rzeczywistości oraz ludzkiej egzystencji w *Więzieniu*

Zrealizowane w 1949 roku *Więzienie* było pierwszym dziełem, w którym zagadnienia egzystencjalno-religijne podjęte zostały bezpośrednio. Tematyka wcześniejszych filmów koncentrowała

⁸ Przywołanie Nietzschego podyktowane zostało podniesieniem kwestii „śmierci Boga” w filmie *Więzienie*. Ze względu na rozległość tego problem i jego historyczny charakter korelacje między filami a myślą Nietzschego zostaną w artykule jedynie zasygnalizowane i nie będą eksponowane w takim stopniu jak koncepcje pozostałych filozofów.

się przede wszystkim wokół kwestii społecznych, a problematyka filozoficzna była w nich jedynie zarysowywana.

Na ogólną charakterystykę *Więzienia* składają się następujące kwestie: film powstawał w czasie, w którym wśród szwedzkich intelektualistów panowała moda na agnostycyzm, a jej filozoficzną manifestacją była książka Ingemara Hedeniusa *Wiara i wiedza* (1949), rozpoczynająca burzliwą dyskusję na temat „śmierci Boga” i powszechnej utraty wiary w obliczu doświadczeń II wojny światowej⁹; Bergman był przekonany, iż w ludzkiej naturze zakorzenione jest zło: „Ciągle wyobrażam sobie, że istnieje zło, którego nie można wyjaśnić, agresywne, przerażające zło, wyróżniające człowieka spośród zwierząt. Zło, które jest irracjonalne. (...) Kosmiczne. Bezinteresowne. I ludzie niczego tak się nie boją jak tego niezrozumiałego, niewytłumaczalnego zła” (Bergman, 1993, s. 306).

W filmie krzyżują się ze sobą trzy wątki fabularne: reżysera – Martina Grandé – usiłującego nakręcić film o piekle, Brigitty-Caroliny – dziewczyny zmuszonej porzucić własne dziecko oraz rozpadającego się małżeństwa Sofi i Thomasa.

W scenie otwierającej film Paul – profesor matematyki – zwraca się do swoich towarzyszy: „Po życiu przychodzi śmierć i to wszystko, co powinniście wiedzieć. Sentymentalni i strachliwi spośród nas mogą szukać oparcia w Kościele. Znużeni, zmęczeni i zubożeni mogą popełnić samobójstwo. (...) Bóg umarł, został pokonany, jakkolwiek to zresztą nazwać”. Kwestie te wyznaczają horyzont filozoficznej problematyki *Więzienia*. Warto jednak zaznaczyć, że konstatacja filmowego bohatera – „Bóg umarł, został pokonany” – nie jest

⁹ Bergman był niezwykle zainteresowany tą dyskusją i agnostycyzmem (Szczepański, 1997, s. 87).

ostatecznym oświadczeniem reżysera, ale raczej wstępem do dyskusji, o czym świadczy np. stwierdzenie Martina, wedle którego film ukazujący ziemskie piekło jest „niewykonalny”, ponieważ „byłby jednym wielkim strasznym pytaniem, a takich filmów nie powinno się robić” (Szczepański, 1997, s. 90). Poza tym „śmierć Boga” ma charakter historyczny, więc nie jest to czysty opis sytuacji egzystencjalnej.

Podążając za Szczepańskim, według którego rzeczywistość została ukazana w filmie z perspektywy założenia „a jeśli nie wierzymy w Boga...” (tamże, s. 88) przyjmuję, że *Więzienie* jest swego rodzaju eksperymentem filmowym ukazującym sytuację, w której bohaterowie muszą skonfrontować się z własną nieograniczoną wolnością. Za taką interpretacją przemawiają moim zdaniem powyższe wypowiedzi Paula oraz Martina.

W takim ujęciu Brigitta-Carolina może zostać określona mianem ofiary „ziemskiego piekła egzystencji, którym – w myśl Sartre’owskiej formuły – są dla niej inni” (tamże, s. 92). Zostaje ona zmuszona do porzucenia własnego dziecka. Choć chciałaby zatrzymać niemowlę, ulega namowom Petera – ojca dziecka – bezwzględnie podporządkowując się jego woli. Wolność Petera staje się ograniczeniem dla jej projektu egzystencjalnego. Jak stwierdza Sartre: „Od chwili, w której zaczynam istnieć, ustalam dla wolności innego faktyczną granicę, *jestem* tą granicą i każdy z moich projektów kreśli tę granicę wokół innego” (Sartre, 2007, s. 504). Innymi słowy, bohater, dążąc do zrealizowania własnych celów, sprawia, że czuje się ona ograniczona we własnych możliwościach. Jej bezradność wobec sytuacji, w której się znalazła, wyraża się w prostym stwierdzeniu: „Zrobimy, jak zechcesz”. Kiedy na jej drodze pojawia się Thomas, rozbudza się w niej nadzieja na to, że mężczyzna pomoże jej wydostać się z sytuacji, w której się znalazła. Okazuje się jednak, że bohater, chwilowo zainteresowany

losem dziewczyny, pragnie powrócić do swojej żony – Sofi. Inny znów staje się przeszkodą dla realizacji jej planów.

Godząc się na życie w roli, którą narzucili jej Inni¹⁰ ulega ona samouszustwu; próbuje zataić przed sobą fakt, że jest wolna i że za sprawą swoich wyborów może zmienić aktualne położenie. Przytłoczona ciężarem własnej wolności, ostatecznie popełnia samobójstwo. Jak stwierdza Szczepański postać ta nie tylko buntuje się wobec nieuzasadnionej przemocy, ale także sama postanawia wymierzyć sprawiedliwość (Szczepański, 1997, s. 88). Wydaje się jednak, że jej działanie nie jest heroiczną manifestacją wolności czy buntem w rozumieniu Camusa. Jak stwierdza Camus:

„Bunt nie jest dążeniem, nie zna nadziei. To pewność druzgocącego losu, ale bez rezygnacji. Widać tu jak bardzo doświadczenie absurdu oddala się od samobójstwa. Można uważać, że samobójstwo jest następstwem buntu. Ale niesłusznie. Jest jego dokładnym przeciwieństwem, ponieważ zakłada zgodę” (Camus, 1974, s. 137).

Postawa bohaterki wskazuje raczej na niezdolność do życia w poczuciu absurdu¹¹. Jej samobójstwo zaś uznać można za radykalną formę ucieczki od cierpienia, którego doznała konfrontując się z własną nieograniczoną wolnością i stojącą na jej drodze wolnością Innego¹².

¹⁰ Podobny los spotkał bohatera filmu *Deszcz pada na naszą miłość* – Davida. Jednak w tym filmie formuła „Piekło to Inni” zmienia się ostatecznie w hasło „Inni to nasze ocalenie” (Młynarz, 1987, s. 16).

¹¹ „(...) popełniający samobójstwo nie tyle projektuje swoją śmierć, co wyzwolenie z oków cierpienia (...)” (Prokopski, 2007, s. 268).

¹² Motyw ucieczki przed wolnością i odpowiedzialnością pojawia się również w *Statku do Indii* oraz *Wakacjach z Moniką*. W tych filmach bezsilność bohaterów wyrażona jest metaforą podróży (Dembowski, 1969, s. 10).

Ofiarą ziemskiego piekła egzystencji jest nie tylko Brigitta-Carolina, ale również Sofi oraz Thomas. Oboje chcą być kochani przez człowieka wolnego, ale ich działania nieuchronnie zmierzają ku uprzedmiotowieniu drugiego: „Sofi: Czy zauważyłeś jak krok po kroku zatracasz siebie? To, co należy do ciebie? (...) Pozbywamy się tego, co mamy. Nie mamy innego wyjścia. Thomas to czuje. Nienawidzi za to siebie i mnie”. Thomas proponuje jej, aby razem popełnili samobójstwo, jednak ona nie chce podporządkować się jego pragnieniom. Jej wolność staje się przeszkodą dla realizacji jego zamiarów. Jednocześnie on dążąc do unicestwienia samego siebie – ostatecznie tego nie dokonuje – ogranicza wolność Sofi – próbuje zredukować jej swobodę działania; pozbawić ją możliwości bycia żoną, czy też życia u boku drugiego człowieka.

Choć zadają sobie ból psychiczny i fizyczny, wybierają życie w małżeńskim piekle. Wybór ten wyrasta z poczucia bezradności oraz lęku przed samotnością. Według Eberhardta Bergman prowadzi swoich bohaterów przez coraz bardziej beznadziejne sytuacje, oni zaś w absurdalności wspólnego życia pozostają razem (Eberhardt, 1993, s. 40).

Bezsilność postaci wobec sytuacji, w której się znaleźli wyraża się nie tylko w ich niezdolności do samodzielnego dokonywania wyborów, ale także w ich uległości wobec zła. Nieobecność Boga staje się dla bohaterów przyzwoleniem do popełniania niegodziwości wobec siebie i innych ludzi. Ulegając złu, krzywdzą oni zarówno siebie (Brigitta-Carolina), jak i najbliższych (Peter, Thomas, Sofi). Jak zauważa Pondělíček, wolność bohaterów przekształca się w samowolę, prowadzącą do całkowitego chaosu (Sofi, Thomas) i zagłady (Brigitta-

Carolina)¹³. Jak stwierdza Warnock odnosząc się do *Bytu i nicości* Sartre'a: „Przed każdym podmiotem stoi (...) moralny problem: jak wykorzystać swą wolność w reagowaniu na otoczenie i w przekształcaniu go” (Warnock, 2005, s. 145). Podążając za tą myślą można stwierdzić, że bohaterowie filmu nie potrafili nadać pozytywnego charakteru swej nieograniczonej wolności, która spadła na nich wraz ze „śmiercią Boga” i podjąć egzystencjalno-moralnej odpowiedzialności za siebie oraz Innych; wolność ta okazała się dla nich przygniatającym brzemieniem.

Z tego względu, zauważa Szczepański: „(...) cały film – jak przystało na dzieło stanowiące rezultat „zaangażowania w sensie egzystencjalistycznym” – wychyla się ku Bytowi (Bogu, Nieskończoności), który jest wszakże dla człowieka w pełni nieosiągalny” (Szczepański, 1997, s. 90).

Siódma pieczęć i kwestia istnienia Boga

Siódma pieczęć z 1957 roku była pierwszym od czasu *Więzienia* filmem, w którym kwestia istnienia Boga przedstawiona została jako problem centralny. Scenariusz nawiązywał do jednoaktówki zatytułowanej *Malowidło na drewnie*, której akcja, podobnie jak w *Siódmej pieczęci*, osadzona została w realiach skandynawskiego średniowiecza. Jak podaje Szczepański: „Wychowany w duchu religii protestanckiej, która zaostrzyła powstałe w wiekach średnich poczucie lęku i winy jednostki wobec Boga i zrodziła przekonanie, że życie ludzkie

¹³ W *Hańbie* konsekwencją tego, że wszystko jest dozwolone, staje się gwałt: zewnętrzny (wojna), jak i wewnętrzny (poczucie rozdarcia i absurdu) (Pondělíček, 1974, s. 107).

jest otchłanią rozpacz, Bergman odnalazł w postaci średniowiecznego Everymana stosowne medium do oddania własnego strachu” (tamże, s. 163).

Fabularnym rdzeniem filmu jest partia szachów rozgrywana przez wracającego z wyprawy krzyżowej rycerza – Antoniusa Blocka – i Śmierć, w której dostrzec można personifikację lęków oraz fascynacji reżysera. Drugim symultanicznie prowadzonym wątkiem jest historia kuglarzy – Mii, Jofa – i ich syna Mikaela. Rycerz dręczony jest poczuciem bezsensu własnego istnienia. Poczucie to zrodziło się w nim podczas wyprawy krzyżowej, w trakcie której obserwował sceny okrucieństwa, a także sam krzywdził innych. Poszukując uzasadnienia dla wiary, której służył, oczekuje, że Śmierć dostarczy mu niepodważalnych dowodów na istnienie Boga: „Rycerz: Chcę wiedzieć – nie wierzyć, nie chcę gubić się w przypuszczeniach. (...) Chcę by Bóg wyciągnął ku mnie ramiona, by objawił mi się osobiście, by do mnie przemówił”. Jednak filmowa Śmierć nie posiada żadnej wiedzy: „Rycerz: Nic więc nie wiesz. Śmierć: Nie mam nic do powiedzenia”.

W kategoriach Kierkegaardowskich wiara Blocka jawi się jako zachwiana i nieautentyczna. Block, domagając się empirycznego potwierdzenia, staje się przeciwieństwem Kierkegaardowskiego „rycerza wiary”, który pomimo wszelkich trudności – „milczenia Boga”, konfliktu z ogólnie przyjętymi normami etycznymi – podejmuje ryzyko, „wkraczając na ścieżkę wiary” (Toeplitz, 1980, s. 83). Kalin wskazuje, że Block próbuje oprzeć swą relację z Bogiem na dialogu (Kalin, 2003, s. 58), ale Bóg pozostaje dla niego nieosiągalny – jest „milczeniem”: „Rycerz: Wołam do niego w ciemności, ale tam chyba nikogo nie ma”.

Warto jednak zaznaczyć, że filmowy bohater jest wewnętrznie rozdarty – utracił zdolność wiary, ale też nie potrafi w pełni „wykorzenić” pojęcia Boga z własnego serca: „Rycerz: Dlaczego nie mogę zabić Boga

w sobie? Dlaczego on trwa nadal w poniżeniu i bólu, mimo że złorzeczę mu nieustannie i pragnę wyrwać go z serca? Dlaczego, mimo wszystko, stawia on tę trudną do zniesienia rzeczywistość, której nie mogę się pozbyć?”¹⁴. Świadomość tego, że Absolut jest dla człowieka nieosiągalny staje się źródłem rozpaczyny bohatera. Jak stwierdza Kierkegaard:

„(...) ludzkie ja jest syntezą, w której skończone jest czynnikiem ograniczającym, nieskończoność – rozwijającym. Rozpacz więc nieskończoności jest czymś fantastycznym, bezgranicznym; gdyż tylko wtedy osobowość jest zdrowa i wolna od rozpaczyny, właśnie dlatego, że wie, co to rozpacz, kiedy ugruntowuje samą siebie przejrzyście w Bogu” (Kierkegaard, 1981, s. 166).

Rozpacz rycerza nie jest „rozpaczą nieskończoności”, ale stanem rozdarcia pomiędzy niezdolnością do autentycznej wiary a niemożnością zaakceptowania absurdalności własnego istnienia: „Rycerz: W takim razie życie jest niegodnym, pełnym upokorzeń koszmarem. Nie można żyć w obliczu śmierci, w przeświadczeniu, że wszystko jest nicością”.

Poszukując potwierdzenia istnienia Boga, Block natrafia wyłącznie na lęk w oczach umierających: „Rycerz: W twoich oczach widzę tylko strach. Pusty, obezwładniający strach i nic więcej”. Czapliński stwierdza więc, że bohaterom *Siódmej pieczęci* towarzyszy niezbywalna świadomość bycia-ku-śmierci i dodaje, że Heideggerowskie *Sein zum Tode* wyrażone zostaje w filmie w sposób alegoryczny (Czapliński, 1993, s. 63-64). Jednak jeśli u Heideggera bycie-ku-śmierci warunkuje autentyczne istnienie obywatela się bez odniesienia do Boga,

¹⁴ W słowach Blocka dostrzec można analogię do myśli Nietzschego. Choć Nietzsche diagnozuje ideę Boga jako martwą kategorię kulturową, to jak stwierdza niemiecki filozof: „(...) taki jest już rodzaj ludzki, iż będą może jeszcze przez stulecia istniały jaskinie, w których będą pokazywali cień jego [Boga]” (Nietzsche, 1906-1907, s. 151).

to w *Siódmej pieczęci*, podobnie jak w *Więzieniu*, towarzysząca bohaterom świadomość nieuchronności własnej śmierci, czyni ich życie bezsensownym. Świadczy o tym np. ta wypowiedź: „Rycerz: (...) Nie można żyć w obliczu śmierci, w przeświadczeniu, że wszystko jest nicością”. Od pierwszych scen filmu odczuwa się obecność śmierci – nawet wtedy, gdy nie pojawia się ona w swej realnej postaci – jako nieodwołalnego kresu, który udaremnia wszelkie wysiłki bohaterów.

Choć Block próbuje przez chwilę zmierzyć się z własną tragiczną sytuacją i nadać sens swojej egzystencji (w duchu Heideggera) – spotkanie z rodziną kuglarzy na skraju lasu staje się dla niego momentem wytchnienia od duchowych cierpień (Szczepański, 1997, s. 164) – to ostatecznie ponosi klęskę – rycerz i jego towarzysze „zaproszeni” zostają przez Śmierć do wspólnego tańca.

Warto zwrócić uwagę, że jedynie rodzina kuglarzy wymyka się Śmierci. Szczepański wskazuje, że świat rycerza jest otchłanią zwątpienia, cierpienia, rozpacz i śmierci, natomiast Mia, Jof i ich syn Mikael symbolizują wiarę, niewinność, miłość oraz nadzieję (tamże, s. 167). Rodzina ta, zgodnie z intencjami Bergmana, miała być uosobieniem *Sacrum* przy odrzuceniu teologii¹⁵. Reżyser nie wyjaśnia, czym jest dla niego *Sacrum* człowieka. Być może jest to jedynie figura stylistyczna, za którą kryje się umiejętności autentycznego życia w ludzkiej wspólnocie. Zatem, że w obliczu „milczenia Boga” człowiek może nadać sens własnemu życiu – nawet w konfrontacji ze śmiercią – „otwierając się” na innych ludzi. Uważam, że za taką interpretacją przemawia sposób przedstawienia rodziny kuglarzy i zakończenie

¹⁵ Inspiracją dla ukazanej w *Siódmej pieczęci* rodziny kuglarzy był obraz Pabla Picassa zatytułowany *Rodzina akrobatów z małpą*. Kompozycja tego dzieła nawiązuje do ikonograficznych przedstawień Świętej Rodziny (Szczepański, 1997, s. 160).

ich historii, poprowadzone niejako w kontraście do Blocka oraz jego towarzyszy. Sądzę również, że kwestię tę autor rozwija w swoim kolejnym dziele – *Tam, gdzie rosną poziomki*.

Problem egzystencjalno-moralnej odpowiedzialności za siebie i innych – *Tam, gdzie rosną poziomki*

Myślę, że w *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) Bergman nie tylko ukazuje dramat ludzkiej egzystencji w obliczu „milczenia Boga”, ale również przedstawia pozytywny projekt rozwiązania wynikających z tego milczenia problemów.

Film opisuje historię znajdującego się u schyłku życia profesora Isaka Borga¹⁶ – samotnika, który cierpi na atrofię uczuć. Borg jest również *porte-parole* reżysera: „Ulepiłem postać, która z wyglądu przypominała mojego ojca, ale którą na wskroś byłem ja. Ja sam w wieku lat trzydziestu siedmiu, wyobcowany, zamknięty w sobie, odgradzający się od innych, zadufany, nie tylko dość nieszczęśliwy, ale naprawdę nieszczęśliwy” (Bergman, 1993, s. 20).

Sen Borga – ukazany w prologu filmu – kondensuje wątki fabularne, ale także określa główny temat dzieła, którym, podobnie jak w *Siódmej pieczęci*, jest doskwierające człowiekowi poczucie pustki (Szczepański, 1997, s. 176). Doznanie to jest konsekwencją pielęgnowanego przez lata egoizmu i uczuciowej oziębłości. Marianne – synowa profesora – rozmawiając z nim oznajmia: „Marianne: Jesteś ojciec, starym egoistą. Nigdy się z nikim nie liczyłeś, zawsze słuchałeś tylko siebie. Wszystko

¹⁶ Imię oraz nazwisko bohatera zestawione ze sobą brzmią jak szwedzkie słowa „is och borg” – „lód i twierdza”. „Borg” to twierdza wykonana z kamieni, która jest nie do zdobycia (Kalin, 2003, s. 58).

to skrywasz pod maską staroświeckiego wdzięku i życzliwości. Jesteś twardy jak skała, chociaż wszyscy mówią żeś wielki humanista. Ale my, którzy widzimy cię z bliska, znamy cię lepiej”. Warto zauważyć, że podobnie jak Block bohater *Tam, gdzie rosną poziomki* próbuje nadać sens swojemu życiu, jednak w odróżnieniu od rycerza, który do końca pozostał rozdarty i zrozpaczony, podejmuje walkę z własnymi słabościami i jest w niej wytrwały.

Konfrontację Borgia z własną śmiercią – Isak spogląda we śnie na samego siebie, leżącego w trumnie – można by opisać, odwołując się do rozważań Jaspersa. Śmierć jest dla Jaspersa jedną z sytuacji granicznych¹⁷, niewyjaśnialną w kategoriach wiedzy empirycznej: „Jako fakt obiektywny dotyczący bytu empirycznego śmierć nie jest jeszcze sytuacją graniczną. (...) Śmierć nie jest jednak także dla człowieka sytuacją graniczną tak długo, jak długo nie ma dla niego żadnego znaczenia poza troską, aby jej uniknąć” (Jaspers, 1978, s. 198). Jak stwierdza Jaspers – „(...) śmierć jest dla mnie niedoświadczana” (tamże, s. 202). Powracając do Borgia, należałoby uznać, że bohater nie doświadcza śmierci w sposób bezpośredni – to jedynie senna projekcja. Jednakże, stojąc – we śnie – w obliczu nicości odczuwa lęk przed własną nieobecnością w świecie. Zgodnie z myślą Jaspersa, trywialny lęk przed śmiercią, może zostać przezwyciężony: „(...) gdy w doświadczeniu egzystencjalnym upewniamy się, że życie nie jest realnością totalną (...)” (Rudziński, 1978, s. 109). U Jaspersa wszystko, co jest w każdej chwili zagrożone, jest unicestwieniem (Wahl, 2004, s. 33). Jak podkreśla Jaspers: „Albo wychodzę śmierci naprzeciw w moim ustosunkowaniu się

¹⁷ „Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduje się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć” (Jaspers, 1978, s. 188).

do niej jako osoba żyjąca, albo doznaję wstępnych stadiów pewnego procesu, który może lub musi prowadzić do śmierci” (Jaspers, 1978, s. 202).

W odróżnieniu od pozostałych Bergmanowskich bohaterów śmierć nie oznacza dla Borga kresu istnienia, które czyni życie bezsensownym w obliczu utraty wiary w istnienie Boga, ale staje się asumptem do zmiany swojego postępowania – lecz w przeciwieństwie do Jaspersa¹⁸ – bez odnoszenia się do Transcendencji.

Borg nie tylko doświadcza kruchości własnego istnienia, ale również uświadamia sobie, że ponosi pełną odpowiedzialność za swoje czyny. Odbывая podróż w głąb własnych wspomnień, odkrywa, że pustka, którą nosi w sercu jest konsekwencją dokonywanych przez niego wyborów. Świadomość ta sprawia, że Borg w odróżnieniu np. od bohaterów *Więzienia* próbuje naprawić to, co przez lata było zaniedbywane – odbudować więzi z bliskimi – Marianne, Evaldem – swoim synem – a także służącą Agdą.

Takie ujęcie egzystencjalno-moralnej odpowiedzialności za siebie oraz innych ludzi zbieżne jest moim zdaniem z myślą Sartre’a zawartą w *Egzystencjalizm jest humanizmem*: „Drugi człowiek jest nieodzowny tak dla mego istnienia, jak i dla mego poznania siebie samego” (Sartre, 1998, s. 61). Warto nadmienić, że w *Egzystencjalizm jest humanizmem* (1946) Sartre usiłuje uniknąć możliwych nihilistycznych konsekwencji absolutyzacji wolności jednostki jako wolności skierowanej – tak jak w *Bycie i nicości* (1943) – zawsze przeciwko Innym. Na korespondencję między filmem a późniejszym dziełem Sartre’a wskazują np. wydarzenia rozgrywające się w ostatnich sekwencjach filmu: Isak okazuje

¹⁸ U Jaspersa pojawia się kwestia Transcendencji, jednakże jest to Transcendencja bezwyznaniowa.

wdzięczność Marianne, która czule dotyka jego policzka, mówiąc: „Marianne: I ja ojciec, bardzo cię lubię”. Borg postanawia umorzyć dług syna i zmienić swoje zachowanie wobec służącej Agdy, wobec której był dotychczas obojętny. Film zamyka scena ukazująca Borga i jego dawną ukochaną – Sarę – na tle poziomej polany. Polana ta może symbolizować szczęście, młodość, raj utracony, nadzieję. (Eberhardt, 1993, s. 37).

„Bóg jest ciszą” – *Goście Wieczery Pańskiej*

Film *Goście Wieczery Pańskiej* (1963) podsumowuje rozpoczętą w *Więzieniu* dyskusję nad dylematem „wierzyć, czy nie wierzyć”, a tym samym jest najistotniejszy z całej „trylogii pionowej”¹⁹. Głównym bohaterem jest cierpiący na kryzys wiary pastor Tomas Ericsson. Kryzys ten dotyka także innych bohaterów, m.in.: pogrążonego w smutku rybaka – Jonassa Perssona – i nieszczęśliwie zakochaną w pastorze nauczycielkę Märtę Lundberg.

Pastor podobnie jak Block nie jest zdolny do autentycznej wiary, a zarazem nie potrafi definitywnie usunąć Boga ze swojego życia. Świadczy o tym ta wypowiedź: „Pastor: (...) życie stałoby się zrozumiałe. Co za ulga! I w ten sposób śmierć kończyłaby nagle życie. Rozkład ciała i duszy (...) wszystkie te rzeczy byłyby bezpośrednie i przezroczyste”. Jednocześnie – w trakcie tego samego dialogu – stwierdza: „Pastor:

¹⁹ Zgodnie z założeniami Vilgota Sjömana, „trylogię pionową” – filmy ukazujące wertykalną relację człowieka i Boga – tworzyły: *Źródło*, *Jak w zwierciadle*, *Goście Wieczery Pańskiej*. Z inicjatywy Bergmana *Źródło* zostało zastąpione *Milczeniem*. Stosunek reżysera do idei „trylogii pionowej” był więc niejednoznaczny. Z jednej strony dezaprobował pomysł Sjömana, z drugiej zaś próbował udoskonalić tę koncepcję poprzez wprowadzenie do trylogii *Milczenia* (Bergman, 1993, s. 245).

Nie ma żadnego Stwórcy. Nie ma drugiego życia. Żadnych planów". Pierwsza z powyższych wypowiedzi Tomasa, może wskazywać, że jest on wyrazicielem Kierkegaardowskiej „choroby na śmierć”:

„W rzeczywistości wcale tak nie jest, aby się umierało z tej choroby, aby ta choroba kończyła się śmiercią cielesną. Przeciwnie, męką rozpacz jest, że nie można umrzeć. Podobne to jest do stanu konającego, który męczy się, ale umrzeć nie może. Być chorym na śmierć, to znaczy nie być zdolnym do śmierci, ale nie chodzi tu o nadzieję życia – nie, beznadziejność polega na tym, że człowiek nie ma ostatniej nadziei, nadziei na śmierć” (Kierkegaard, 1981, s. 152).

Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić czy bohater jest wyrazicielem „choroby na śmierć” w tym sensie, że nie może znieść własnej słabości oraz nicości wobec Boga i dlatego rozpaczliwie pragnie od siebie uciec, czy dąży do wykreowania własnego „Ja” w opozycji do Absolutu²⁰. Biorąc pod uwagę zakończenie filmu należałoby te wypowiedzi potraktować raczej jako część procesu egzystencjalnego dojrzewania do konstatacji „Pastor: Bóg jest ciszą” i – w pewnym sensie – akceptacji absurdu własnego istnienia; absurdu ujawniającego się jako stan zawieszenia między resztkami irracjonalnej wiary a brakiem zadomowienia w świecie²¹ pozbawionym transcendentnych ram. Wskazuje na to moim zdaniem finałowa scena filmu, która zgodnie z intencjami autora miała

²⁰ Taką interpretację „choroby na śmierć” przedstawia Lubańska, choć nie w kontekście filmów Bergmana. (Lubańska 2004, s. 87-101).

²¹ Ten brak zadomowienia do pewnego stopnia bliski jest rozważaniom Camusa dotyczącym absurdu: „[...] w świecie pozbawionym nagle złudzeń i światła człowiek czuje się obcy. To wygnanie jest nieodwołane (...). Ta niezgodność pomiędzy człowiekiem a jego życiem (...) jest właśnie poczuciem absurdu” (Camus, 1974, s. 99).

wyrażać następującą myśl: „Nie zważając na nic, będziesz odprawiał swoje nabożeństwo” (Bergman, 1993, s. 274).

Należy jednak zaznaczyć, że powyższa myśl nie dotyczy wszystkich bohaterów *Gości Wieczery Pańskiej*. O ile pastor postanawia „żyć mimo wszystko” – jednak w aurze rezygnacji – o tyle Jonass Persson nie może pogodzić się z brakiem uzasadnienia dla cierpienia oraz przemocy wypełniających świat. Nie mogąc znieść poczucia absurdu rodzącego się z rozdzwisku między chaosem świata a pragnieniem odgórnie ustalonego porządku, popełnia samobójstwo.

Problem komunikacji międzyludzkiej i kwestia samotności w *Szeptach i krzykach*

Szepty i krzyki z 1973 roku reprezentują późniejszy okres pracy Bergmana. Wówczas, jak wiadomo, nieobecność Boga jest z góry przyjętym założeniem.

Centralnym problemem *Szeptów i krzyków*, podobnie jak w *Tam, gdzie rosną poziomki*, jest zagadnienie komunikacji międzyludzkiej i wiążąca się z nią kwestia samotności człowieka w obliczu „milczenia Boga”. W odróżnieniu jednak od Borga filmowe siostry – Agnes, Karin i Maria – mogą zostać uznane za wyrazicielki formuły „Piekło to Inni”²². Podobnie jak postaci z *Więzienia*, muszą one zmierzyć się z własną nieograniczoną wolnością i problemem egzystencjalno-moralnej odpowiedzialności za siebie i innych. Umierająca Agnes w ostatnich chwilach swojego życia pragnie nawiązać bliską relację z siostrami. Oczekuje, że spełnią jej wymagania i otoczą troską. Wyraża ona tęsknotę

²² Przewrotnie także hasła „Inni to nasze ocalenie” (Młynarz, 1987, s. 16).

za kontrolowaniem działań oraz wyborów innych²³. Jak stwierdza Warnock, człowiek chciałby, aby Inni pasowali do opisów, które o nich tworzy; chciałby przewidywać ich zachowanie w sposób całkowity, zgodnie z narzuconymi przez niego rolami – w człowieku tkwi tęsknota za systematycznym kontrolowaniem świata, która objawia się zarówno w stosunku do bytu-w-sobie, jak i w relacjach międzyludzkich (Warnock, 2005, s. 135). Jednakże – zgodnie z myślą Sartre’a zawartą w *Bycie i nicości* – posiadanie pełnej kontroli nad Innymi nie jest możliwe ze względu na to, że Inny jest „innym centrum, wokół którego porządkują się rzeczy” (Gadacz, 2009, s. 477) – jest inną samowiedzą. Karin i Maria dążąc do realizacji własnych celów, nie spełniają oczekiwań siostry, a tym samym stają się przeszkodą dla urzeczywistnienia jej zamiarów. W odróżnieniu od bohaterów *Więzienia Agnes* nie ulega samooszustwu. Jej dramat wyraża się w tym, że nie może w pełni panować nad działaniami, myślami oraz wyborami swoich sióstr. Działania podejmowane przez siostry stają się dla niej przeszkodą w realizacji wyznaczonych celów – nie może zbudować z nimi prawdziwej wspólnoty, ponieważ dążą one do realizacji własnych egoistycznych pragnień.

Maria, podobnie jak Agnes, jest świadoma tego, że nieskończona wolność warunkuje konieczność dokonywania wyborów i ponoszenia za nie odpowiedzialności. Świadczy o tym np. to, że próbuje naprawić swoje relacje z dawnym ukochanym – Davidem – a tym samym nadać swemu życiu sens. Jednak David wybiera życie samotnika. Decyzja ta jest ograniczeniem dla możliwości Marii – ostatecznie powraca ona do męża. Powrót Marii motywowany jest lękiem przed samotnością. Okazuje się,

²³ Tuż przed śmiercią Agnes wzywa do siebie siostry, które nie chcą obserwować konającej. Próbuje narzucić im określone role, „dopasować” do wyobrażenia o nich, jako troskliwych, gotowych do poświęcenia, wrażliwych na cierpienie drugiego człowieka.

że – podobnie jak w *Więzieniu* – życie we dwoje – jest wypaczonym i zdeformowanym rodzajem komunikacji międzyludzkiej – chroni przed tzw. „piekłem samotności”²⁴.

Karin, podobnie jak Maria, ma przed sobą dwie możliwości: opuścić męża, skazując samą siebie na samotność albo pozostać z Frederikiem, zgadzając się na beznadziejność własnej egzystencji. Obawiając się tego, że samotność stanie się dla niej nieznośnym ciężarem, wybiera życie u boku znienawidzonego męża. W odróżnieniu od bohaterów *Więzienia* nie próbuje zataić przed sobą faktu, że jest absolutnie wolna. Pozostając z mężem, dokonuje świadomego wyboru, za który czuje się w pełni odpowiedzialna²⁵.

W *Szeptach i krzykach* drugi człowiek staje się nieodzowny dla „mego” istnienia. Jednakże nieodzowność ta ma charakter negatywny – Inny niezbędny jest do uzyskania przeze „mnie” samowiedzy, poprzez uprzedmiotowienie Innego.

W przeciwieństwie do Boga, bohaterki – zwłaszcza Maria oraz Karin – nie są zdolne do wzięcia odpowiedzialności za innych ludzi. Choć Agnes znajduje chwilowe ukojenie w ramionach Anny, a Maria i Karin powracają do swych mężów, to ostatecznie pozostają nieszczęśliwe, a przede wszystkim całkowicie samotne w obliczu nieobecności Boga.

Konkluzje

Doprecyzujmy, w jaki sposób uchwytne są związki dzieł Bergmana z filozofią egzystencjalną. Kluczowym wątkiem filozoficznym u reżysera

²⁴ Ta konkluzja pojawia się w *Pragnieniu*: „lepiej znosić wspólne piekło aniżeli samotność” (Szczepański, 1997, s. 96).

²⁵ Wybór ten rodzi w niej poczucie winy, które tłumy, dokonując samookaleczenia.

jest problem nieobecności Boga jako czynnika warunkującego postępowanie bohaterów. W *Więzieniu* utrata wiary w Boga, który o wszystkim rozstrzyga i rodząca się wraz z nią świadomość wolności oraz całkowitej odpowiedzialności za swoje działania stały się źródłem niepokoju i cierpienia. Przed tym niepokojem i cierpieniem bohaterowie próbowali uciec przenosząc ciężar odpowiedzialności na Innych lub odwołując się do determinizmu – zła zakorzenionego w ludzkiej naturze, które wraz z utratą Boga jako fundamentu wartości, miało uzasadniać ich wybory moralne. Te wybory sprawiły, że komunikacja międzyludzka przybrała kształt zdeformowany i wypaczony pogłębiając zarówno poczucie obcości w stosunku do świata, jak i samotności w obliczu „śmierci Boga”. W *Siódmej pieczęci* reakcją na „milczenie Boga” była rozpacz wynikająca z jednej strony z niezdolności ufundowania wiary – stanowiącej dla głównego bohatera coś na kształt Nietzscheańskiego problemu cienia Boga, który pozostał po Jego śmierci – na przypuszczeniach, z drugiej zaś z poczucia absurdu. Zapytywanie o Boga jako poszukiwanie sensu własnego istnienia nabrało szczególnego znaczenia w kontekście śmierci. Śmierć nieodniesiona do Nieskończoności czyniła działania i życie bohaterów bezsensownym. Jednocześnie w filmie tym pojawiła się sugestia, iż w obliczu nieobecności Boga poczucia sensu własnego istnienia można poszukiwać w relacji z drugim człowiekiem; poprzez zbudowanie z nim autentycznej wspólnoty (Lauder, 1992, s. 237). Myśl ta wybrzmiała pełniej w *Tam, gdzie rosną poziomki*. W filmie tym lęk autentyczny w konfrontacji z nicością pobudził głównego bohatera do działania; do dokonania egzystencjalnego wyboru. Wybór ten polegał na empatycznym zwróceniu się ku drugiemu człowiekowi, zaś jego efektem było zaspokojenie pragnienia nadania sensu swojemu życiu bez odniesienia do Boga. W *Gościach Wieczery Pańskiej* rozbrat z wiarą w Boga

sproblematyzowany został podobnie jak w *Siódmej pieczęci*, jednak z nieco śmielszym, być może rozstrzygającym, ukazaniem problemu poczucia absurdu. *Szepty i krzyki* skoncentrowały się wokół doświadczenia samotności jako reakcji na nieobecność Boga. Próby ucieczki przed tym doświadczeniem okazały się jednak bezskuteczne i nie doprowadziły do zbudowania wspólnoty.

Sądzę, że filmowe rozważania Bergmana nad kwestią Boga są w pewnych punktach zbieżne z refleksją Kierkegaarda. To znaczy, istnienia Boga nie można udowodnić na drodze poznania empirycznego, człowiek – jeśli nie posiada wystarczającej, subiektywnej wiary – pogrążony jest w rozpacz. Jednak trudno jednoznacznie wskazać, jakie są źródła tej rozpacz u Bergmana – czy niezdolność do życia w perspektywie śmierci – i bez odniesienia do Nieskończoności – (*Siódma pieczęć*), czy brak gotowości do podjęcia odpowiedzialności za siebie oraz innych (*Więzienie, Goście Wieczery Pańskiej*), czy nihilistyczne konsekwencje absolutyzacji wolności (*Więzienie, Szepty i krzyki*). Jedną z reakcji na nieobecność Boga jest w filmach poczucie absurdu (w szczególności *Siódma pieczęć, Goście Wieczery Pańskiej*), które podobnie jak u Camusa rodzi się we wspólnej relacji człowieka i świata. O ile jednak u Camusa absurd przekreślając szansę na wolność wieczną, wynosi ludzką wolność działania (Camus, 1974, s. 139), o tyle u Bergmana staje się synonimem rezygnacji, prowadzącej nawet do samobójstwa (*Więzienie, Goście Wieczery Pańskiej*).

Problem komunikacji międzyludzkiej oraz samotności jednostki rozpatrywany jest przez reżysera na ogół w duchu koncepcji Sartre'a z *Bytu i nicości*. W *Więzieniu, Gościach Wieczery Pańskiej, Szeptach i krzykach* niezbędność drugiego człowieka przybrała postać negatywną, którą, w kategoriach moralnych, można by sprowadzić do egoizmu, wrogości oraz obojętności wobec Innego. Myślę, że w *Tam, gdzie rosną*

poziomki (również w *Siódmej pieczęci* w formie sugestii) przedstawienie tego problemu bliskie jest rozważaniom Sartre'a z *Egzystencjalizm jest humanizmem*, wskazującym na zwrot ku wolności Innego jako celu, który trzeba mieć na uwadze realizując swoją wolność (Gadacz, 2009, s. 479).

Wbrew intuicjom niektórych badaczy zagadnienie śmierci nie jest ukazywane przez reżysera wyłącznie w kategoriach Heideggerowskiego bycia-ku-śmierci. W *Więzieniu*, *Siódmej pieczęci* śmierć czyni życie przecież bezsensownym i ujęta zostaje w kontekście problemu nieobecności Boga, nie zaś jako ontologiczna struktura *Dasein*. Jednocześnie w *Tam, gdzie rosną poziomki* oraz – po części – w *Szeptach i krzykach* konfrontacja z własną śmiercią, czy też doświadczenie lęku przed swoją nieobecnością w świecie skłaniają człowieka do wyboru i kształtowania własnego losu. Konfrontacje ze śmiercią w tych filmach można zatem odczytywać w kategoriach Heideggerowskich, jako „zerwanie” z istnieniem nieautentycznym. Uważam jednak, że konfrontacja ta prezentowana jest raczej w duchu rozważań Jaspersa. Co prawda, zarówno Heidegger, jak i Jaspers wskazują, że śmierć dystansuje jednostkę wobec własnego życia i warunkuje autentyczne istnienie. Jeśli jednak dla Heideggera śmierć jest ontologiczną możliwością, to dla Jaspersa jest ona faktem zewnętrznym, kończącym życie, i jako taka stanowi sytuację graniczną, która pozwala jednostce odnieść się na nowo do własnego istnienia. Dla Heideggera: „(...) Śmierć jest możliwością zupełnej niemożliwości jestestwa” (Heidegger, 2004, s. 316). Zgodnie z myślą Heideggera projektowanie się w trwodze na śmierć jako możliwość niemożliwości nicościuje byt i w ten sposób stawia *Dasein* w trwodze i nicości przed własnym, niejako czystym istnieniem, do którego musi się odnieść – określić je – wybrać siebie poprzez wybór i urzeczywistnienie określonych, konkretnych możliwości, zaprojektować się na nie. Za ujmowaniem stosunku

do śmierci w tych filmach w kategoriach Jaspersowskich przemawia to, że zarówno Borg, jak i Agnes odnoszą się do śmierci jako wkraczającego w ich życie faktu kończącego i zewnętrznego – Agnes zmaga się ze śmiertelną chorobą i w końcu umiera, Borg zaś odnosi się do śmierci już jako człowiek stary, znajdujący się u schyłku życia i w obliczu oczekiwanej śmierci poddający je refleksji i podsumowujący.

Potencjał filozoficzny filmów Bergmana z całą pewnością nie wyczerpuje się w powyższej analizie. Problematyka jego dzieł wydaje się na tyle złożona, że może wskazywać kierunek interpretacji odmienny od tego, którym podążyla. Myślę jednak, że spojrzenie na filmy Bergmana w panoramiczny sposób, nie tylko pozwala dostrzec związki między ową twórczością a filozofią egzystencjalną, ale również odświeża perspektywę odbiorcy.

Filmografia

Deszcz pada na naszą miłość (Det ragnar pa var kärlek) (1946)
Statek do Indii (Skepp till Indien) (1947)
Więzienie (Fängelse) (1949)
Pragnienie (Törst) (1949)
Letni sen (Sommarlek) (1951)
Wakacje z Moniką (Sommaren med Monika) (1953)
Lekcja miłości (En lektion i kärlek) (1954)
Siódma pieczęć (Det sjunde inseglet) (1956/1957)
Tam, gdzie rosną poziomki (Smultronstället) (1957)
Źródło (Jungfrukällan) (1960)
Jak w zwierciadle (Såsom i en spegel) (1961)
Goście Wieczery Pańskiej (Nattvardsgästerna) (1963)
Milczenie (Tystnaden) (1963)
Hańba (Skammen) (1968)

Szepty i krzyki (Viskningar och rop) (1973)
Jesienna sonata (Höstsonaten) (1978)
Fanny i Aleksander (Fanny och Alexander) (1982)

Bibliografia

- Belle van, J. (2017). Re-conceptualizing Ingmar Bergman's status as auteur de cinema. W: *European Journal of Cultural Studies*, DOI: [10.1177/1367549417718211](https://doi.org/10.1177/1367549417718211).
- Bergman, I. (1993). Każdy film jest moim ostatnim. W: J. Balbierz (red.), *Ingmar Bergman* (8-16). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Bergman, I. (1991). *Laterna magica*. Warszawa: „Czytelnik”.
- Bergman, I. (1993). *Obrazy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bergman, I., (1987). Tam, gdzie rosną poziomki. W: J. Słodowska (red.), *Ingmar Bergman. Scenariusze* (121-174). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bergom-Larsson, M. (1987). Ingmar Bergman a społeczeństwo. W: D. Zielińska (red.), *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej* (60-87). Warszawa: Filmoteka Polska.
- Björkman, S. (1969). Przy magnetofonie: mówi Ingmar Bergman. W: *Kultura filmowa*, 135-136, 41-72.
- Camus, A. (1974). Mit Syzyfa. W: A. Camus, *Eseje* (89-209). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ciesielski, Z. (1984). Bergman i kultura skandynawska. W: *Film na świecie*, 309-310, 71-75.
- Czapliński, L. (1993). Motywy-kłucze w twórczości filmowej Bergmana. W: J. Balbierz (red.), *Ingmar Bergman* (63-72). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.

- Dembowski, I. (1969). Biofilmografia Ingmara Bergmana. W: *Kultura filmowa*, 135-136, 8-40.
- Donner, J. (1984). Ingmar Bergman o swoim dzieciństwie. W: *Film na świecie*, 309-310, 7-10.
- Donner, J. (1987). Trzy sceny z Ingmarem Bergmanem. W: D. Zielińska (red.), *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej* (7-11). Warszawa: FilMOTEKA Polska.
- Eberhardt, K. (1993). Bergman. W: J. Balbierz (red.), *Ingmar Bergman* (31-49). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Gadacz, T. (2009). *Historia filozofii XX wieku. Nurty*. T. II. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Heidegger, M. (2004). *Bycie i czas*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Helman, A. (1972). Wstęp. W: A. Helman (red.), *Estetyka i film* (7-35). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Höök, M. (1993). Pytania Bergmana. W: J. Balbierz (red.), *Ingmar Bergman* (50-55). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Jaspers, K. (1978). Sytuacje graniczne. W: R. Rudziński (red.), *Jaspers* (186-242). Warszawa: Wiedza Powszechna. Jako fragment: Jaspers, K. (1973). *Philosophie*. T. III (201-210, 220-254). Berlin-Heidelberg-Nowy Jork.
- Kalin, J. (2003). *The films of Ingmar Bergman*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kierkegaard, S. (1981). *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Koskinen, M. (1987). To, co typowo szwedzkie u Ingmara Bergmana. W: D. Zielińska (red.), *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej* (26-40). Warszawa: FilMOTEKA Polska.

- Lauder, R. (1992). Ingmar Bergman's Vision of Ultimate Reality and Meaning: Love as Salvation. W: *Ultimate Reality and Meaning*, 15, 237-247, DOI: [10.3138/uram.15.3.237](https://doi.org/10.3138/uram.15.3.237).
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Lubańska, S. (2004). Wiara jako przezwyciężenie rozpacz w filozofii Kierkegaarda. W: M. Urban (red.), *Człowiek wobec rozpacz w filozofii Sørensa Kierkegaarda* (87-101). Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT.
- Mellen, J. (1974). Bergman i kobiety. W: *Film na świecie*, 189, 46-54.
- Młynarz, K. (1987). Wstęp. W: J. Słodowska (red.), *Ingmar Bergman. Scenariusze* (5-22). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Mulhall, S. (2002). *On Film*, Londyn i Nowy Jork: Routledge.
- Nietzsche, F. (1906-1907). *Wiedza radosna*. Warszawa: Nakład Jakuba Morkowicza.
- Philips, G.D. (1987). Bergman i Bóg. W: D. Zielińska (red.), *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej* (41-50). Warszawa: FilMOTEKA Polska.
- Piotrowska, E. (2006). *Dzieje myśli szwedzkiej XX wieku. Od narodowego konserwatyzmu do globalizmu*, Poznań: UAM Wydawnictwo Naukowe.
- Pondělíček, I. (1974). Przemiany twarzy diabła. W: *Film na świecie*, 189, 99-108.
- Prokopski, J.A. (2007). *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Rudziński, R. (1978). *Jaspers*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sartre, J.P. (2007). *Byt i nicość*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.

- Sartre, J.P. (1998). *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Szczepański, T. (1997). *Zwierciadło Ingmara Bergmana*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Toeplitz, K. (1980). *Kierkegaard*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Vovelle, M. (2004). *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- Wahl, J. (2004). *Krótką historia egzystencjalizmu*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Warnock, M. (2005). *Egzystencjalizm*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wartenberg, T. (2006). Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy W: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 19-32.

Existential motives in Bergman's films

Wątki egzystencjalne w twórczości Bergmana

Abstract:

Ingmar Bergman contributed his own specific aesthetics and language to the discussion on art. I will try to figure out if by means provided by cinematic techniques Bergman conducted his own reasoning on the matters of philosophical existentialism. In analyzing *Prison*, *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, *Winter Light* and *Cries and Whispers* I am referring to director's utterances, researcher's interpretations and existential philosophy – Kierkegaard, Sartre, Heidegger and Jaspers. I take a look at his artistic output in a broad perspective. Based on the opinions expressed by Höök and Bergom-Larsson I assume that entire work of Bergman constitutes a coherent wholeness. Such perspective provides me with possibility to present the connection between

Bergman's movies and existential philosophy as well as his philosophical point of view.

Abstrakt:

Ingmar Bergman wniósł do dyskusji o sztuce własną estetykę i autorski język. Zastanowię się, czy wykorzystywał filmowe medium do filozofowania w duchu egzystencjalizmu. Analizując *Więzienie*, *Siódmą pieczęć*, *Tam, gdzie rosną poziomki*, *Gości Wieczery Pańskiej* i *Szepty i krzyki* odwołuję się do: wypowiedzi artysty, interpretacji badaczy jego filmów i filozofii egzystencjalnej – Kierkegaarda, Sartre'a, Heideggera i Jaspersa. Perspektywa interpretacyjna, którą przyjmuję jest panoramiczna. Zakładam za Höök i Bergom-Larsson, że twórczość Bergmana stanowi spójną całość. W takiej perspektywie nie tylko ujawniają się związki filmów Bergmana z filozofią egzystencjalną, ale również jego filozoficzny punkt widzenia.

Słowa kluczowe: działanie, odpowiedzialność, wolność, wybór

Keywords: acting, responsibility, freedom, choice