

Koniec świata w literaturze i filmie

Wiesław Oleksy
redakcja

Łódź 2025

Wydawca

Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich, Oddział w Łodzi
Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego

Redaktor tomu

Wiesław Oleksy

Redakcja językowa

Jolanta Dybała

Projekt i skład

Joanna Apanowicz

© Copyright

Wydawca i Autorzy
Wszystkie prawa zastrzeżone

Adres redakcji

90-131 Łódź,
ul. Narutowicza 65

ISBN 978-83-969429-6-8

Spis treści

Wiesław Oleksy — O elfach w Gondolinie, norweskich trollach, bombie atomowej w skrzyni, ludziach chochołach i wróblach na rynnie – z <i>Księgą Objawienia</i> w tle	5
--	---

CZĘŚĆ PIERWSZA — ESCHATOLOGICZNE MOTYWY W LITERATURZE

Wiesław Oleksy — Meandry terminologii biblijnej: język i symbolika <i>Księgi Objawienia</i> w <i>Wydrążonych ludziach</i> T.S. Eliota i w <i>Piosence o końcu świata</i> Cz. Miłosza	15
---	----

Andrzej Wicher — Upadek Gondolinu – temat upadku u J.R.R. Tolkiena jako odbicie zachodniej tradycji katastroficznej	95
--	----

CZĘŚĆ DRUGA — APOKALIPSA/KATASTROFA W FILMIE

Jan Rek — Apokalipsa w amerykańskim <i>film noir</i>	133
---	-----

Grzegorz Zinkiewicz — Katastrofa w tradycji skandynawskiej na podstawie wybranych utworów Ingmara Bergmana i Henrika Ibsena	169
--	-----

Autorzy	199
----------------	-----

Grzegorz Zinkiewicz



<https://orcid.org/0000-0002-7378-9327>

Uniwersytet Łódzki

Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych

e-mail: Grzegorz.Zinkiewicz@wsmip.uni.lodz.pl

Katastrofa w tradycji skandynawskiej na podstawie wybranych utworów Ingmara Bergmana i Henrika Ibsena

**Catastrophe in the Scandinavian Tradition
Based on Selected Works by Ingmar Bergman
and Henrik Ibsen**

Abstrakt. Artykuł podejmuje tematykę związaną ze znaczeniem losu i przeznaczenia w kulturze zachodniej i tradycji skandynawskiej. O ile kultura zachodnia jest jasno zdefiniowana i wyrasta z dwóch wielkich tradycji – antyku i chrześcijaństwa, to istnienie osobnej tradycji skandynawskiej jest bardziej problematyczne. Poprzez porównanie koncepcji losu i przeznaczenia oraz odniesienie jej do pojęcia katastrofy dokonuję analizy twórczości jednych z najbardziej znanych twórców związanych ze Skandynawią – Henrika Ibsena i Ingmara Bergmana. Chociaż obaj czerpią z teatru antycznego i Biblii, zatem reprezentują kulturę zachodnią, to ich podejście do przeznaczenia i katastrofy jest również zakorzenione w tradycji skandynawskiej, osadzonej, między innymi, w mitologii nordyckiej i islandzkich sagach. W rezultacie Ibsen i Bergman koncentrują się nie tyle na

zagadnieniu obecności przeznaczenia w życiu człowieka lub jego braku, co na postawie jednostki w obliczu katastrofy i konfrontacji z własnym losem.

Słowa kluczowe: tradycja skandynawska, katastrofa, Ingmar Bergman, Henrik Ibsen, przeznaczenie, dramat, kino autorskie

Abstract. The article discusses the meaning of fate and destiny in Western culture and the Scandinavian tradition. While Western culture is clearly defined, and grows out of two great traditions – Antiquity and Christianity, the existence of a separate Scandinavian tradition is more problematic. By comparing the concepts of fate and destiny and relating it to the notion of catastrophe, I analyze the creative output of some of the best-known artists associated with Scandinavia – Henrik Ibsen and Ingmar Bergman. Although both draw on ancient theater and the Bible, and therefore represent Western culture, their approach to destiny and catastrophe is also rooted in Scandinavian tradition, drawing, among other things, on Norse mythology and Icelandic sagas. As a result, Ibsen and Bergman focus not so much on the issue of the presence or absence of destiny in human life, but on the attitude of the individual in the face of disaster and confrontation with his own fate.

Keywords: Scandinavian tradition, catastrophe, Ingmar Bergman, Henrik Ibsen, destiny, drama, auteur cinema

Wprowadzenie

W artykule podejmuję się próby spojrzenia na wybrane utwory Henrika Ibsena i Ingmara Bergmana z perspektywy, którą można określić jako pośrednią między uniwersalizmem ich dzieł a ich lokalizmem, to jest osadzeniem w konkretnym obszarze kulturowym, jakim jest Skandynawia, w oparciu o pojęcie katastrofy. Podobnie jak Ewa Partyga w monografii *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w czytaniu*

i pisaniu (2016) unikam metody komparatystycznej bazującej na procedurze binarnych opozycji ze względu na fakt, że są one często sztucznie konstruowane i pociągają za sobą daleko idące uproszczenia. Doszukuję się raczej pewnych cech wspólnych, które wynikają ze struktury, estetyki i afektywnego potencjału, być może bardziej niż z tematyki ich twórczości. Podobieństwa te, jak postaram się udowodnić, są rezultatem wspólnej tradycji, w której się wychowali, oraz wpływów znacznie lepiej ugruntowanej kultury zachodniej – zatem zarówno u Ibsena, jak i Bergmana można mówić o pewnym amalgamacie kulturowym, dostrzegalnym we wcześniejszych tekstach i artefaktach skandynawskich, jak chociażby islandzkie sagi i zapisy runowe.

Wprowadza to nieco inne spojrzenie na ich twórczość niż to dominujące w Europie i na świecie, gdzie raczej rozpatruje się ją w kategoriach uniwersalnych i skupia na problematyce. Nie jest to jednak, z oczywistych względów, perspektywa wewnętrzna, przedstawiająca badania z obszaru Skandynawii czy też mieszkańca tego obszaru, gdzie Ibsen i Bergman są nie tyle przedstawicielami kultury wysokiej, a przynajmniej nie tylko, co kultury popularnej. W artykule często odnoszę się bezpośrednio do konkretnych utworów i kontekstualizuję je w kontekście szerszych zagadnień, jednak nie jest to metoda ani procedura, a raczej sposób argumentacji. Jeżeli chodzi o pojęcie katastrofy, to rozpatrzę dwa podstawowe znaczenia tego terminu – potoczne, gdzie katastrofa jest utożsamiana z kataklizmem lub porażką, oraz jako termin literacki, gdzie katastrofa to przedostatnia część tragedii.

Katastrofa w kontekście tradycji skandynawskiej

W jednym z ostatnich autoryzowanych wywiadów osiemdziesięciopięcioletni Ingmar Bergman (1918–2007) przedstawił hierarchię swoich demonów. Na szczycie umieścił demona katastrofy i podał

własną definicję tego terminu (Bergman 1998). Według Bergmana katastrofa to sytuacja, gdy sprawy nie układają się według wcześniejszego planu, pozostawiając człowieka na pastwę losu, na który nie ma już wpływu. W podobnym tonie wypowiada się o katastrofie w wywiadzie udzielonym Dickowi Cavetowi, ponad 30 lat wcześniej. W tymże wywiadzie podkreślał, że tworzy w tradycji skandynawskiej, a wiele jego filmów jest bezpośrednio inspirowanych twórczością najbardziej rozpoznawalnych na świecie autorów wywodzących się z tego obszaru – Augusta Strindberga, Edwarda Muncha i Henrika Ibsena (Bergman 1971).

Pojęcie katastrofy w kulturze zachodniej jest dość złożone i wywodzi się z dwóch głównych tradycji, które w pewnym momencie nałożyły się na siebie i dały jej początek: kultury antycznej i chrześcijaństwa. Z biegiem czasu katastrofę zaczęto też kojarzyć z każdym nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności. W tym znaczeniu „katastrofa” jest semantycznie zbliżona do terminów takich jak „klęska” czy „kataklizm”. Chociaż zarówno Bergman, jak i Ibsen wzrastali w kulturze zachodniej, dodatkowo, jak wspomniano, wychowali się w krajach skandynawskich, odpowiednio Szwecji i Norwegii, gdzie tradycja przedchrześcijańska obszaru Skandynawii nadal wywierała pewien wpływ, a ze względu na kryzys religijny, którego obaj doświadczyli, stała się ponownie kulturowym *constans*, punktem wyjścia i referentem. Tradycja skandynawska pod niektórymi względami może być odmianą kultury zachodniej, jednak z drugiej strony rozwinęła się w odosobnieniu geograficznym i kulturowym, co objawia się w nieco innym podejściu do często stosowanych terminów, włączając katastrofę. Szczególnie widoczne jest to w dziedzinie sztuki literackiej.

Tradycja skandynawska

Chociaż w obrębie państw położonych na Półwyspie Skandynawskim istnieje ciągłość literatury, to nie dotyczy to jej recepcji na świecie, a nawet w samej Skandynawii. Można tu raczej mówić o okresach fascynacji, pojawiających się w dużych odstępach czasowych. W średniowieczu były to przede wszystkim islandzkie sagi, czego dowodem jest choćby niemiecki epos narodowy *Pieśń o Nibelungach*, którego materiałem źródłowym była *Edda* (The Nibelungen Study Guide). Podobnie w przypadku innego eposu narodowego, angielskiego poematu heroicznego *Beowulf*¹, który co prawda został napisany w języku staroangielskim, jednak jego akcja rozgrywa się w południowej Szwecji i Danii, a Anglowie i Sasi nie są w nim w ogóle wspominani (Sass)². Prawdopodobnie do rozpowszechnienia znajomości sag w średniowieczu przyczynili się skandynawscy skaldowie (Herman), wędrowni poeci dworscy, odpowiednik walijskich bardów i francuskich trubadurów. Następnie przez kilka stuleci sagi zostały praktycznie zapomniane, włączając samą Skandynawię, gdzie publikowano głównie utwory o tematyce chrześcijańskiej (Larusson 147) i dopiero w XIX wieku, na fali tzw. *Viking Revival* i poszukiwania wspólnej przeszłości narodów germańskich związanego z ideologią pangermanizmu, na nowo

1 *Beowulf* jest wymieniany jako angielski epos narodowy obok *Raju utraczonego* Johna Milтона. We współczesnym świecie zdominowanym przez gry wideo i kino, jak również literaturę fantasy zaczyna jednak wypierać *Raj utraczony*, do czego przyczynił się również film, który przyniósł ponad 180 mln \$ dochodu (Gee) i tłumaczenie J.R. Tolkiena w latach 1920–1926.

2 Istnieją podobieństwa między *Beowulfem* i duńską *Saga Hrólfs*, co skłania niektórych badaczy do przypuszczenia, że tekst bazuje na opowieści znanej duńskim Wikingom organizującym regularne wyprawy do Wielkiej Brytanii w celu podboju, wzbogacenia się lub prowadzenia handlu (Sass). Obecnie istnieją trzy hipotezy źródła eposu: angielska, skandynawska i duńska, jednak współcześni naukowcy coraz częściej odrzucają tę pierwszą.

odżyły³. Co ciekawe, nie dotyczyło to samej Islandii, wówczas zajętej walką o niepodległość (Larusson 148). Pomimo tak długiego przestoju i zmian w społeczeństwach skandynawskich przynajmniej niektóre elementy świata przedstawionego i ogólniej ducha sag leżą u podstaw tradycji skandynawskiej. Centralną rolę odgrywają tu historie rodzinne, z naciskiem na konflikty, prehistoria i tradycja ustna, kultura czynów nie słów, demokracja w obrębie wspólnoty bardziej niż społeczeństwa i znaczenie samej opowieści, szczególnie sposobu jej przekazywania i kształtowania się samej narracji (ang. *Storytelling*) (Herman).

Kolejnym okresem fascynacji literaturą i kulturą skandynawską był koniec XIX wieku, co jednak wiązało się tylko z jednym twórcą, Henrikiem Ibsenem (1828–1906), a dokładniej jego dramataми. Jak na ironię, nie spotkał się on z przychylnością w samej Skandynawii, a nawet wyrażano życzenie, by nie utożsamiać go z tym obszarem („The Scandinavian Moment in World Literature”). Od tamtej pory zainteresowanie literaturą Skandynawii nie wygasło, chociaż przeżywała ona swoje wzloty i upadki. Dużą rolę odegrało tu kino, gdzie dokonywano wielu adaptacji, głównie powieści, w duchu szkoły szwedzkiej, przeżywającej swój złoty wiek w okresie kina niemego, do której następnie nawiązywał najbardziej uznany na świecie autor związany z tym krajem, Ingmar Bergman.

W odniesieniu do kina, Bergman wymienia dwa podstawowe elementy tradycji skandynawskiej: człowieka i krajobraz (1971)⁴.

3 W Europie niewątpliwie przyczynił się do tego Richard Wagner i jego *Pierścień Nibelunga*, natomiast w Wielkiej Brytanii William Morris, który wspólnie z mieszkającym w Londynie Eirkirem Magnussonem dokonali pierwszych tłumaczeń *Volsungi* i *Sagi o Grettirze*. Tłumaczenia te charakteryzowały się dużą dowolnością, a samemu Morrisowi chodziło raczej o oddanie ducha narodów skandynawskich niż o zachowanie wierności oryginałom. W Szwecji na nowo spopularyzował sagi August Strindberg.

4 Bergman odnosi się tu przede wszystkim do wczesnej twórczości Victora Sjöströma (1879–1960), z okresu kina niemego. Sjöström jest uznawany za

Krajobraz nie jest tu tłem dla rozgrywających się wydarzeń, nie jest też tylko odzwierciedleniem stanu psychicznego postaci. Zarówno u Bergmana, jak i Ibsena krajobraz jest miejscem konfrontacji głównego bohatera i jego demonów, włączając demona katastrofy, i ma związek z przeznaczeniem człowieka (Bergman 1971). Jako przykład tej tradycji Bergman wymienia film *Źródło*, bazujący na wydarzeniach opisanych w tradycyjnej szwedzkiej balladzie z okresu średniowiecza „Töres döttrar i Wänge”⁵.

W krótkim esej, który Bergman napisał podczas nagrywania scen do wspomnianego *Źródła*, a który w języku angielskim ukazał się jako „A Page from my Diary” (Strona z mojego dziennika)⁶, podaje on więcej szczegółów odnośnie do roli krajobrazu i wpływu przyrody na sposób jego pracy, konkludując, że nie wyobraża sobie tworzenia obrazów filmowych poza Szwecją⁷. Być może jest to najbardziej szczere potwierdzenie inspiracji, jaką czerpał z tradycji rodzimego obszaru. Punktem odniesienia jest tu praca nad jedną ze scen podczas deszczowego poranka w roku 1959.

Wszyscy byli czymś zajęci, aby utrzymywać ciepło. Temperatura oscylowała wokół zera i od czasu do czasu płatki śniegu opadały z lodowato-szarej mgły. Jednak gdy promienie słoneczne

jednego z głównych przedstawicieli szkoły szwedzkiej, charakteryzującej się uwypuklaniem roli natury, afektywnością obrazu filmowego, głębią psychologiczną i innym sposobem adaptacji dzieł literackich, polegającym na oddawaniu atmosfery utworu poprzez niezależny od słowa pisanego język filmu.

5 Istnieje jednak wiele rozbieżności między wersją Bergmana a wspomnianą balladą. Dotyczą między innymi tożsamości morderców i imion postaci. Postać Ingeri, centralna dla wydarzeń w filmie, w ogóle nie występuje w balladzie.

6 Tekst ukazał się jedynie po angielsku i francusku.

7 Pomimo tej deklaracji, Bergman na pewien czas opuścił Szwecję i nakręcił kilka filmów w Niemczech, gdzie przebywał w latach 1976–1984. Przyczyną był skandal podatkowy i związane z nim oskarżenia, które koniec końców wycofano. Później Bergman nazwał tamten okres stratą czasu.

przeniknęły tajemniczą ciemność wody w lesie i przedarły się przez przezroczystość wiosennej zieleni szwedzkich brzoź, ktoś głośno zawołał i wskazał na niebo (Bergman 1960).

Następnie Bergman opisuje dwa żurawie przelatujące nad wierzchołkami drzew, wspominając, że cała ekipa na chwilę zaprzestała pracy i podziwiała ów majestatyczny widok. Gdy ptaki zniknęły, Bergman przez chwilę rozmyślał nad tym, jak przyjemnie byłoby pracować, mając do dyspozycji hollywoodzkie studio i nowoczesny sprzęt.

Gdybym tylko miał taśmę filmową, która nie jest odkształcona, ciężarówkę do transportu kamer, która nie skrzypi i budżet wynoszący ponad dwieście pięćdziesiąt tysięcy dolarów, tak tylko dla doświadczenia, cóż to byłoby za wydarzenie. Jednak pomimo to mówię stanowczo nie dla propozycji otrzymywanych z Ameryki. Poczułem nagły przypływ szczęścia i ulgę. W domu czułem się bezpiecznie⁸ (Bergman 1960).

W *Ingmar Bergman: Miłość, seks i zdrada* Thomas Sjöberg dodaje więcej elementów tradycji skandynawskiej, do których nawiązuje Bergman i dzięki którym utrwalił taki a nie inny jej obraz na świecie. Wymienia „tradycję skandynawskich opowieści, skandynawską surowość i nastrój melancholii” (Sjöberg, Wstęp). „Tradycja skandynawskiej opowieści” to przede wszystkim wspomniane sagi, głównie islandzkie, których bogactwo i różnorodność na długi czas kształtowały recepcję tego obszaru na świecie, chociaż zdobyły popularność dopiero w XIX wieku na fali bardziej naukowego zainteresowania ludowością, szczególnie krajów nordyckich, w okresie późnego romantyzmu.

8 Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia G.Z.

Tradycja skandynawska ukazana w sagach nie dotyczy jednak konkretnego obszaru geograficznego, a raczej występuje wszędzie tam, gdzie udawali się jego mieszkańcy. Na przykład w jednej z sag historycznych, *Morkinskinne*, prawie połowa utworu ma miejsce na Rusi Kijowskiej, jednak nie ma tam niemal żadnych informacji o rdzennych mieszkańcach. Geograficznie i politycznie obejmuje trójkąt Islandia – Norwegia – Ruś, jednak kulturowo jest to ten sam obszar ze względu na punkt widzenia ograniczony do mieszkańców Skandynawii. Podobnie w *Heimskringli*, gdzie obszar ten poszerza się o dalsze tereny, między innymi o południową Europę i Bizancjum. Jednocześnie tradycja ta jest bardzo lokalna, często ograniczona do niewielkiego skrawka lądu, jak Breiðafjörður w *Laxdaeli*, z którego bohaterowie przemierzają się między Islandią i Norwegią, czy w *Erbyggi*, w której wspomina się o Grenlandii i Irlandii. Tradycja skandynawska jest zatem zarówno lokalna, jak i globalna, określa ją nie tyle położenie geograficzne, co kodeks zasad i zachowań, estetyka i wrażliwość, dziedzictwo wyrosłe jeszcze z okresu podbojów Wikingów i z kultury przedchrześcijańskiej. Można zaryzykować stwierdzenie, że podobny sposób postrzegania świata dominuje zarówno u Ibsena, jak i Bergmana. Stąd w *Peer Gyncie* główny bohater odwiedza różne miejsca na ziemi, jednak mentalnie cały czas tkwi w rodzinnej Norwegii. Co więcej, sam Ibsen na dłuższy czas opuścił rodzinny kraj, by do niego powrócić pod koniec życia, a nawet odżegnywał się od rodzinnego kraju, gdy ten nie zareagował na inwazję Prus na Danię podczas wojen prusko-duńskich i zostawił swoich skandynawskich braci samym sobie. U Bergmana ta „globalna lokalność” ma wymiar bardziej conceptualny, akcje większości jego filmów rozgrywają się w Szwecji, a nawet w jej konkretnej części, to jest na odcinku Sztokholm, Lund, Uppsala i Fårö, jednak wydarzenia w nich omawiane to między innymi wojna w Wietnamie (*Persona*) czy hiszpańska wojna domowa (*Goście wieczery pańskiej*).

Podobnie jak w sagach, Bergman i Ibsen omawiają tematy uniwersalne, jednak z lokalnej perspektywy tradycji skandynawskiej osadzonej na geograficznie niewielkim skrawku obszaru rodzimego kraju. Tam też bohaterowie doświadczają katastrofy. Z tego powodu nie ma znaczenia skala tej katastrofy, lokalny czy globalny kataklizm jest tak naprawdę jedynie kanwą katastrofy osobistej, chociaż może być też jej katalizatorem.

Znaczenia terminu „katastrofa”

Katastrofa w dramacie antycznym

W dramacie antycznym katastrofa jest czwartą jego częścią, następującą po *protasis*, *epistasis* i *catastasis*. Rozpoczyna się zaraz po punkcie kulminacyjnym (*catastasis*) i prowadzi do właściwego celu – efektu *katharsis*. Katastrofa oznaczała tyle co przewrót, nieoczekiwana odmiana losu, chociaż w utworach epickich często jest tylko akceptacją przez bohatera swojego przeznaczenia (katastrofa prosta). Fakt, że obecnie utożsamiamy ją z wydarzeniem mającym negatywne skutki, nieszczęściem i niedolą bohaterów wynika w głównej mierze z *Poetyki* Arystotelesa, gdzie autor analizuje jedynie tragedię jako gatunek literacki, zaś część poświęcona komedii prawdopodobnie zaginęła (patrz: *Imię róży* Umberto Eco)⁹. W tragedii katastrofa jest następstwem tragicznego wyboru protagonisty i prowadzi do jego upadku.

⁹ Poszukiwanie arabskiego tłumaczenia domniemanej drugiej części *Poetyki* Arystotelesa poświęconej komedii jest jednym z głównych wątków *Imienia róży*. Mnichom, a szczególnie bibliotekarzowi, zależy na jej ukryciu ze względu na wywrotową siłę śmiechu i obawę przed podważeniem powagi religii i Kościoła. Można stwierdzić, że jest to również podsumowanie postawy Kościoła w całym średniowieczu, gdzie starano się tępić wszelkie oznaki humoru kojarzonego z plebejskością. Między innymi, Kościół od początku zwalczał Kukanię – ludową formę koncepcji ziemskiego rajy,

Katastrofa a tragedia

Wkrótce katastrofa zaczęła być utożsamiana z samą tragedią i stąd w języku potocznym te dwa wyrażenia są często stosowane zamiennie. Niektórzy krytycy dokonują jednak rozróżnienia między tymi terminami. Według Anette Becker tragedia może rozegrać się tylko w przypadku, gdy dwaj antagoniści dysponują w miarę wyrównanym stanem sił, a upadek jednej ze stron nie jest od początku przesądzony. Następuje skutek zrzędzeń fatum lub w mniej deterministycznym wymiarze złej decyzji. Stąd działania wojenne na froncie są rozpatrywane w kategorii tragedii, zaś wspomniana Anette Becker (118) stwierdza, że można w nich doszukać się czegoś szlachetnego i wzniosłego. Manifestuje się to między innymi wzajemnym szacunkiem walczących na froncie żołnierzy oraz faktem, że obie strony przestrzegają pewnych konwencji i organizują często uroczyste pogrzeby żołnierzy wrogiej armii. Natomiast katastrofa to wydarzenie poza możliwością obrony, w którym dysproporcja między kataklizmem nadchodzącym z zewnątrz a podmiotem katastrofy jest zbyt duża, by można było dokonać jakiegokolwiek wyboru. Katastrofa jest zatem z definicji nieunikniona i działa tylko w jedną stronę. Jako przykład podaje *holocaust* Żydów podczas II wojny światowej, gdzie naród żydowski był właściwie bezbronny i od początku skazany na swój los.

Los, fatum, predestynacja, przeznaczenie – wszystkie te wyrażenia są zbliżone znaczeniowo i, szczególnie w języku potocznym,

a wkrótce zakazał obchodzenia Święta Głupców. Stąd znaczenie katastrofy w komedii jest słabo poznane, a termin kojarzy się głównie z tragedią. Inną kwestią jest to, czy księga poświęcona komedii w ogóle powstała, a nawet, czy *Poetyka* jest dziełem samego Arystotelesa czy też zbiorem notatek jego uczniów. Wydaje się, jednak, że część poświęcona komedii istniała, o czym wspomina sam autor (*Poetyka*, Wstęp).

mogą być używane jako synonimy. W tradycji antycznej są nieodzowne zarówno w tragedii jako gatunku, jak i katastrofie jako elemencie tragedii, ze względu na ich deterministyczny charakter. Oczywiście tragedia mogłaby równie dobrze się nie wydarzyć, jednak z drugiej musi się wydarzyć, ze względu na nadrzędną rolę fatum, któremu poddani są zarówno ludzie, jak i bogowie. Jest to również odzwierciedlone w hierarchii elementów tragedii u Arystotelesa, gdzie fabuła jest nadrzędna w stosunku do postaci, to jest bohaterowie reagują stosownie do wydarzeń, a te wynikają ze zrządeń losu.

Los, fatum, przeznaczenie

Los w tradycji antycznej

Los i przeznaczenie występują w mniejszym lub większym stopniu w każdym większym systemie religijnym i filozoficznym, natomiast stopień determinizmu, tradycja i pole semantyczne są różne. Również podejście do faktu istnienia fatum różniło się na przestrzeni wieków i tradycji – od całkowitej pewności, jak w starożytnej Grecji, do zaprzeczenia w filozofii francuskiego egzystencjalizmu¹⁰. Podobnie w ujęciu religijnym – od determinizmu i predestynacji w kalwinizmie – do relatywnie dużego znaczenia wolnej woli w katolicyzmie i niektórych odmianach protestantyzmu, szczególnie arminianizmie. Tradycja skandynawska czerpie dodatkowo ze źródeł pogańskich, gdzie podobną do fatum i przeznaczenia rolę odgrywała zbliżona koncepcja, mianowicie *wyrd*.

¹⁰ Sztandarowym utworem francuskiego egzystencjalizmu, będącym studium na temat roli fatum i przypadku w życiu człowieka, jest opowiadanie „Mur” J.P. Sartre’a.

Los w tradycji skandynawskiej

Chociaż *wyrd* utożsamia się z fatum, istnieją między nimi pewne różnice. W Grecji za los odpowiedzialne były prządky Mojry, w religii orfickiej córki Ananke¹¹ – bogini odgrywającej najważniejszą rolę w mitologii pierwotnej, zaś rzymskie Fatum miało być personifikacją przeznaczenia. Na pierwszy rzut oka, podobne ujęcie spotykamy w mitologii skandynawskiej: trzy Norny wydobywały wodę ze studni przeznaczenia i przędły los ze złotych nici przyczepionych do nieboskłonu. Podobieństwo między Mojrami i Nornami skłania niektórych badaczy do hipotezy, że te drugie były zapożyczeniem lub interpolacją (Macrae). Mimo wszystko, jak wspomniano wcześniej, istnieją pewne różnice: o ile Mojry ambiwalentnie rozdzielają dobre i złe losy, zatem wolna wola i jej wpływ na życie praktycznie nie istnieją, to Norny określają nie tyle konkretny przebieg wydarzeń, co pewien potencjał losu, to jest osoba obdarzona szczęśliwym losem ma większe szanse na szczęśliwe życie. Do nowonarodzonego dziecka przychodzą same Norny¹² lub ich posłańcy: bóg, elf albo troll,

11 W innych wersjach Mojry (Kloto, Lachesis i Atropos) są córkami bogini nocy Nyks lub potomstwem Zeusa i Temidy. U Alkmana występują podobne bóstwa, chociaż noszą inne imiona (Thetis, Poros i Tekmor). Mojry przynależą do wcześniejszych wierzeń od tych w klasycznej mitologii greckiej i mogą mieć swoje źródło w religii mykeńskiej, która jest jednak słabo poznana. W tejże religii przeznaczeniem kierował demon Ashia, stąd wieloznaczność samych Mojr (boginie, personifikacje, symbole, demony). Również interpretacje ich imion i ról w mitologii greckiej znacznie się od siebie różnią – o ile w mitologii rzymskiej odpowiednikiem Atropos jest Morta (śmierć), to związek Atropos ze śmiercią jest raczej implikowany nieodwracalnością niż odniesieniami do śmierci (Macrae).

12 W zależności od tradycji, czasu i utworu są to trzy najczęściej spotykane Norny: Urd, Werdanda i Skuld, lub inne niesprecyzowane Norny. Głównym źródłem dzisiejszego rozumienia losu i Norn jest twórczość Snorri Sturlusona, islandzkiego poety, twórcy kilku najważniejszych sag islandzkich, takich jak *Saga o Egilu*, *Eda prozaiczna* i *Heimskringla*. Należy jednak pamiętać, że Sturluson bazował na wcześniejszym materiale ustnym i jego rola mogła być podobna do Homera, o ile przyjmiemy jedno ze współczesnych

a los tak naprawdę zależy od tego, który z tych posłanników pojawiał się przy narodzinach. Ambiwalentny jest związek Norn z czasem, to jest przeszłość i teraźniejszość określają również przyszłość zawartą w przeznaczeniu¹³. Takie ujęcie obecne jest w językach germańskich, gdzie nie ma osobnej konstrukcji na czas przyszły, zaś przyszłość wyrażają czasowniki posiłkowe, np. móc, mieć powinność, chcieć czy stawać się. Najbardziej widoczne jest to w języku niemieckim, gdzie czasownik *werden* ma ten sam źródłosłów co *wyrd* – los, konieczność, przeznaczenie¹⁴, a najbardziej zbliżonym znaczeniowo słowem w języku polskim jest „stawać się”. Co więcej, o ile w antycznej Grecji przeznaczenie było nadrzędne w stosunku do bogów, którzy jednak mieli większy dostęp do jego odczytania, zatem udawano się do wyroczni, to w tradycji skandynawskiej los nie składa się z konkretnych przypadków, ale jest raczej sumą możliwych wydarzeń. Można go zatem co najwyżej intuicyjnie przeczuć, jednak sama katastrofa przychodzi nagle, będąc poza kontrolą umysłu i wymykając się zasadom logiki i racjonalnego myślenia.

W zależności od koncepcji i tradycji inne jest również znaczenie katastrofy dla początku i końca czasu. O ile w mitologii greckiej świat wyłonił się z chaosu, to w mitologii nordyckiej chaos nastąpi po okresie względnego porządku, które to zdarzenie jest nieuniknione i konieczne. Stąd większość mitów nordyckich umiejscowiona jest pod koniec tego okresu, gdy bogowie podzielili się z ludźmi zdobytą wiedzą, ale ponowne nadejście epoki chaosu jest bliskie (Lindow 40). Chociaż istnieje tu podobieństwo z chrześcijańską eschatologią,

założeń, że imię Homer odnosi się do wielu autorów lub że *Iliada* i *Odyseja* są dziełami różnych twórców.

13 W *Nordisk Familjebok* (1913) kwestionuje się przyporządkowywanie Nornom konkretnych związków czasowych, takich jak przeszłość, przyszłość i teraźniejszość. Oznaczają one raczej przepływ czasu, a poszczególne Norny (Urd, Werdanda i Skuld) odpowiadają za jego poszczególne odcinki („Nornor”, 1460).

14 Por. angielski przymiotnik „weird”.

szczególnie Apokalipsą, to brak jest tu kolejnego etapu: ponownego nadejścia Chrystusa, Nowego Jeruzalem, królestwa bożego na ziemi. W opowieściach skandynawskich, przede wszystkim islandzkich sagach, chaos zapanuje na ziemi, nastąpi zmierzch bogów, a potem z tego chaosu powstanie nowy świat, który nie będzie lepszy ani gorszy niż ten poprzedni. Nie ma tu więc żadnego wyższego celu ani nadrzędnego porządku, nie ma postępu. Po ostatecznej katastrofie nastąpi to samo, co było poprzednio. Takie cykliczne postrzeganie czasu¹⁵, w przeciwieństwie do linearnego w religii chrześcijańskiej, jest zbieżne z tradycją antyczną, jednak kierunek jest odwrotny: od porządku do chaosu. Jeżeli zastosujemy tezę Maxa Muellera (1909), tradycja skandynawska jest najbliższa mitowi solarnemu w jego czyściej postaci, mianowicie dzień ustępuje nocy, a ta kolejnemu dniu. W takim ujęciu katastrofa jest katalizatorem, dzięki któremu taka reakcja jest możliwa.

Katastrofa w twórczości Ingmara Bergmana i Henrika Ibsena

Predestynacja i wolna wola

Nakreślone tu koncepcje losu/fatum/wyrd/przeznaczenia i różne podejścia do zagadnienia katastrofy obecne są w twórczości zarówno Henrika Ibsena, jak i Ingmara Bergmana. Co więcej, pomimo odmiennych czasów, w jakich żyli, można podjąć próbę ustalenia pewnych reguł i schematów wspólnych dla obu. Pierwszym wyróżnikiem jest relacja człowiek – Bóg i wynikająca z niej kwestia przeznaczenia. Obaj zostali wychowani w tradycji protestanckiej, gdzie

15 Niektórzy badacze uważają, że czas w mitologii nordyckiej jest linearny, jednak John Lindow (39) nie zgadza się z takim oglądem. Cykliczny czas jest szczególnie widoczny w tradycji skandynawskiej spisanej przez Snorri Sturlusona, który bazował na przekazach ustnych.

jednym z głównych problemów jest istnienie wolnej woli i związanego z nią przeznaczenia: czy człowiek ma jakikolwiek wpływ na swoje życie, czy jego czyny są tak naprawdę jego czy z góry ustalone? Taka problematyka dominuje szczególnie w początkowym okresie ich twórczości, czego kulminacją jest dramat *Brand* Ibsena i film *Siódma pieczęć* Bergmana. Chociaż nigdy do końca nie zanika, można stwierdzić, że Bóg (ale nie retoryka chrześcijańska i kwestia wiary), przynajmniej chrześcijański Bóg, zostaje przez nich zakwestionowany¹⁶. Zarówno Bergman, jak i Ibsen po dekadach poszukiwań zwrócili się w kierunku relacji człowieka z innym człowiekiem. Bergman doszedł do wniosku, że *sacrum* obecne jest właśnie w tej relacji¹⁷. Filmem, w którym Bergman najdobitniej ukazuje skomplikowaną relację człowieka z Bogiem i jego późniejsze zwrócenie się

16 W rzeczywistości problem istnienia Boga, szczególnie w przypadku Ibsena, jest bardziej skomplikowany. Chociaż często określa się go jako „pół-ateistę”, to takie ujęcie może wynikać z jego relacji z ateistą Georgiem Brandesem. Wydaje się, że kluczowa była tu kwestia przyjaźni. Ibsen był całe życie samotnikiem i raczej nie zabiegał o grono przyjaciół, jednak dla Brandesa robił wyjątek. Natomiast Brandes odsuwał się od Ibsena, gdy tylko zauważał w jego dramatach jakieś oznaki wiary. Tak było w przypadku sztuki *Cesarz i Galilejczyk*, którą Ibsen szczególnie sobie cenił, ale która nie zdobyła popularności w okresie jego życia, a dzisiaj jest niemal zapomniana (Tatar).

17 W Szwecji Bergman był często krytykowany za ignorowanie swojej współczesności i ciągle rozpatrywanie wertykalnej relacji człowiek – Bóg w jednym z najbardziej laickich krajów świata. W takim ujęciu cała twórczość Bergmana, choć uniwersalna i ponadczasowa, jest z punktu widzenia jego rodzimego obszaru anachroniczna. Ze względu na fakt, że na świecie kinematografia skandynawska była postrzegana przede wszystkim przez pryzmat filmów Bergmana nie zauważano, że większość obrazów filmowych wyprodukowanych w Skandynawii podejmuje tematykę bardziej współczesną: kryzys płci, homoseksualizm, cud gospodarczy i tendencje lewicowe w tym regionie. Również inni, równie utalentowani reżyserzy jak Jörn Donner (1933–2020) byli dyskutowani głównie w odniesieniu do Bergmana. Następnie miejsce Bergmana w krytyce światowej zajął Lars Von Trier, obracający się w podobnej problematyce, chociaż w jego twórczości bardziej widoczny jest element średniowiecznej alegorii, to jest filmy Von Triera można nazwać „wysublimowanymi alegoriami”. Dopiero stosunkowo niedawno publiczność światowa mogła zaznajomić się z różnorodnością filmu skandynawskiego i jego tematyką. Przełomem był tu obraz z roku 1998 *Show me love (Fucking Åmål)* Lukasa Moodyssona.

w kierunku samego człowieka, jest *Jak w zwierciadle* (1961), część „trylogii pionowej”. W tymże obrazie Bóg jawi się chorej na schizofrenię Karin pod postacią olbrzymiego pająka, co samo w sobie może odnosić się do wieloznacznej symboliki pająka w chrześcijaństwie – jego sieć jest siecią życia i relacji człowieka z Bogiem, ale oznacza również zło i chaos oraz budzi lęk (Wisdom Opata).

Elementy katastrofy

Po drugie nie ma tu również znaczenia skala katastrofy: może to być kataklizm i wojna (jak w *Milczeniu* i *Hańbie* Bergmana), powolne zatrucie wody w uzdrowisku we *Wrogu ludu* Ibsena czy niejasne poczucie porażki w życiu profesora Borga w *Tam, gdzie rosną poziomki* Bergmana. Co więcej, kontekst polityczny, chociaż zauważalny, jest tylko tłem dla katastrofy jednostki. W *Personie* drastyczne obrazy śmierci w płomieniach podczas wojny w Wietnamie powodują jedynie fizyczną reakcję u Elizabeth Vogler, jednak nie są przyczyną ani skutkiem jej zamilknięcia. Nie ma tu też żadnych bezpośrednich odniesień politycznych (Szwecja potępiała wojnę wietnamską) ani społecznych (od lat trzydziestych Szwecja promowała środki antykoncepcyjne i aborcję, której dokonała pielęgniarka Alma), a jedynie uniwersalność cierpienia budzącego współczucie, ale może też odrazę u nadwrażliwej lub po prostu zbyt egzaltowanej aktorki. Prawdziwa konfrontacja rozegra się dopiero na bałtyckiej wyspie w obecności jej „ust”, wspomnianej pielęgniarki Almy.

Kolejnym stałym elementem jest krajobraz, niezbędny do stawienia czoła losowi. Dzikość krajobrazu – u Ibsena gór Norwegii, u Bergmana przede wszystkim wsypy Fårö (lub innej bałtyckiej wyspy) – pozwala postaciom zrozumieć przeznaczenie i do pewnego stopnia stawiać mu czoła. Problemy w dwóch najbardziej znanych dramatach Ibsena, *Wrogu ludu* i *Dzikiej kaczce*, wynikają między innymi

z tego, że bohaterowie opuścili góry północnej Norwegii i teraz duszą się w pełnym intrygi i hipokryzji środowisku miejskim. Natomiast u Bergmana można dostrzec dualizm na osi Sztokholm – bałtyckie wybrzeże, gdzie stolica Szwecji reprezentuje wszystko to, co kosmopolityczne, zurbanizowane i jednakowe, natomiast wybrzeże Bałtyku to, o co niepowtarzalne i gdzie zachodzi odmiana w życiu i charakterze bohaterów. Można tu odnieść się do takich filmów jak choćby *Wakacje z Moniką*, *Jak w zwierciadle* czy przede wszystkim *Persona*.

Wydaje się, że głównym zagadnieniem podejmowanym przez obu twórców nie jest sama istota losu (przypadek czy przeznaczenie), a postawa jednostki wobec zrządzeń tegoż losu. Podobnie z katastrofą, jak wspomniano, nie ma tu znaczenia skala: może to wojna, konflikt lub pozornie zwykłe wydarzenie. Ważna jest reakcja jednostki na prawdziwą lub domniemaną katastrofę lub, szczególnie u Bergmana, fizyczny lub psychiczny jej aspekt, innymi słowy fizyczny lub psychiczny ból. Stąd Elizabeth Vogler w *Personie* postanawia porzucić swoje psychosomatyczne milczenie, gdy pielęgniarka Alma nagle grozi, że wyleje na nią wrzątek. „Chyba tego nie zrobisz”¹⁸, mówi Elizabeth, a następnie milczenie zostaje przywrócone. Ten wspomniany fizyczny aspekt katastrofy, objawiający się bólem, grymasem i odruchami bezwarunkowymi, występuje praktycznie we wszystkich jego obrazach filmowych, jak również jego „afektywnej autobiografii”¹⁹ *Laterna Magica*, która jest zapisem nie tyle konkretnych wydarzeń z jego życia, co reakcji ciała na prawdziwe lub urojone bodźce.

W dramatach Ibsena podstawową kwestią nie jest to, czy można było zapobiec katastrofie lub odwrócić los. Na pierwszy plan wysuwa

18 Moim zdaniem to jedyne zdanie w całym filmie wypowiedziane przez Elizabeth jest kluczowe dla całej interpretacji. Jednak w znanych mi opracowaniach ten fakt zostaje pominięty.

19 Użyłem wyrażenia „afektywna autobiografia”, ponieważ nie jest to zapis konkretnych wydarzeń w życiu Bergmana, a raczej emocjonalnych reakcji i afektów jego ciała.

się postawa jednostki w obliczu katastrofy i zrządzeń losu. Stąd, jak twierdzi Regina Gokaj, brakuje tu pierwszych części tragedii – odmiany i *anagnorisis* (rozpoznania) – te zostają odtworzone z dialogów i retrospekcji. Czytelnik, lub widz, od razu przechodzi do katastrofy. Z tego powodu interpretacja i omówienie dramatów Ibsena, ale również filmów Bergmana, może stanowić pewne wyzwanie. Nie do końca sprawdza się schemat struktury dramatycznej Freytaga, gdyż brak tu klasycznej ekspozycji, jak również punktu kulminacyjnego i rozwiązania akcji. W Piramidzie Freytaga katastrofa jest jedną z dwóch możliwości zakończenia utworu, zatem ostatnim jego elementem, natomiast w twórczości Ibsena i Bergmana postacie od razu uczestniczą w katastrofie, zatem ten ostatni element byłby *de facto* jedynym²⁰. Nie jest to jednak również struktura epizodyczna, jak ma to miejsce w dramatach Czechowa czy literaturze sowizdrzalskiej. Być może najbliższy byłby tu schemat powieści, jaki nakreślił Henry James w eseju „The Art of Fiction” (1884), gdzie narrator przypatruje się tematowi z różnych punktów, jednak nie dotyka go bezpośrednio. Innymi słowy, jak to opisał James, ogląda podwórko, chodząc od okna do okna, ale na nie schodzi. Z tymże u Ibsena i Bergmana na tym podwórku rozgrywa się katastrofa, a widz lub czytelnik obserwuje jej poszczególne etapy z różnych perspektyw.

Ibsen omawia przede wszystkim dwie postawy jednostki w obliczu katastrofy, jakie spotykamy już w jego pierwszych dramatach. Można je określić jako konfrontację i unikanie. W tragedii *Brand* nieugięty pastor poświęca własną rodzinę dla dobra kongregacji,

20 Oczywiście nie odnosi się to wszystkich filmów Bergmana, szczególnie adaptacji dzieł literackich. Z pewnością można tu wymienić „trylogię pionową”, *Persone*, ale również *Tam, gdzie rosną poziomki*, który to film jest zapisem literalnej i metaforycznej podróży będącego u schyłku życia profesora Borga. Cieszący się uznaniem naukowiec ma niejasne poczucie klęski odniesionej jako człowiek i z tego powodu można tu mówić o katastrofie nie w znaczeniu kataklizmu lub naglej odmiany losu, ale porażki życiowej.

która po początkowej fascynacji odwraca się od niego zwabiona dobrami materialnymi. Pastor Brand nadal kontynuuje swoje dzieło, choć teraz tylko dla siebie samego i zakochanej w nim kobiety. Antytezą Branda jest kolejny dramat, dziś bardziej znany dzięki muzyce Edwarda Griega, *Peer Gynt*. Tutaj bohater wybiera odmienną postawę, starając się unikać odpowiedzialności i konfrontacji z losem. Pomimo że dla podmiotu zewnętrznego obaj ponoszą klęskę, to w przeciwieństwie do *Peer Gynta*, Brand nie czuje się pokonanym, ponieważ wytrwał w swoim początkowym postanowieniu i stawiał czoła przeciwnościom losu.

Ten sam schemat odnaleźć można w bardziej popularnych dramatach Ibsena z okresu realistycznego. Doktor Stockmann we *Wrogu ludu* odkrywa prawdę o stanie wody w uzdrowisku i postanawia walczyć o zlikwidowanie źródła zanieczyszczeń, nie idąc na kompromis z własnym bratem – burmistrzem miasteczka, redakcją lokalnej gazety i mieszkańcami. Nie przyjmuje rozwiązań połowicznych (stopniowa redukcja zanieczyszczeń), lecz żąda całkowitej przebudowy wodociągów, co leży poza możliwościami finansowymi kurortu, i co odciełoby mieszkańców od podstawowego źródła dochodu. W ten sposób walczący o prawdę Stockmann zostaje pozbawiony pracy i praktycznie skazuje na biedę swoją najbliższą rodzinę. Podobnie jak Brand, Stockmann ani przez chwilę nie rozpatruje kompromisu i we własnym mniemaniu jest prawdziwym bohaterem – tak też postrzegają go dzieci i żona oraz najubożsi mieszkańcy. Dodaje w ten sposób kolejną katastrofę (ubóstwo własnej rodziny) do tej istniejącej (katastrofa ekologiczna), nie zapobiegając żadnej z nich. Ibsen stawia tu pytanie: czy taka postawa, choć szlachetna, jest właściwa? Woda będzie nadal zatrutowana, Stockman stracił pracę, a nawet gdyby prawda wyszła na jaw, to miasteczko praktycznie by upadło. Czy nie lepiej było zatem iść na kompromis i stopniowo uzdatniać wodę?

Podobny dylemat pojawia się w *Dzkiej kacze*. Bezkompromisowy idealista Gregers Werle postanawia ujawnić prawdę, ponieważ „prawda nas wyzwoli”. Zamiast tego doprowadza do kryzysu małżeństwo przyjaciela Hjalmara, przyczynia się do samobójczej śmierci czternastoletniej Hedvig, koniec końców niczego nie osiąga. Niezrażony takim obrotem spraw, nadal wpatrzony w prawdę, stwierdza, że będzie w takim razie „ostatnim u stołu”.

Stosunek Bergmana do Ibsena był ambiwalentny. Bergman uważał Ibsena za swojego mistrza i często wystawiał jego sztuki, chociaż niektóre interpretacje są co najmniej dwuznaczne, żeby nie stwierdzić obrazoburcze. Na przykład w inscenizacji *Domu Lalki* (wystawionej pod tytułem *Nora*), główna bohaterka, powszechnie uznawana za ikonę feminizmu, jest przedstawiona jako neurotyczna, *de facto* szalona kobieta, zaś jej „wiarołomny” mąż staje się szlachetnym opiekunem, poświęcającym dobro własne i dzieci dla ratowania chorej psychicznie żony. Z drugiej strony raziła go staroświeckość jego dramatów i wizerunek Ibsena jako samotnika z wyboru, który tkwi w czterech ścianach i pisze swoje utwory. Paradoksalnie pod koniec życia Bergman wykreował swoją personę na wzór Ibsena i być może Muncha. W zapomnienie poszły jego liczne romanse i małżeństwa i przez młode pokolenie postrzegany był jako „stary grzyb” (Sjöberg) zaszyty w pustkowiu wyspy Fårö.

Pastor Ericsson w *Gościach wieczery pańskiej* Bergmana ma coś wspólnego z dramatem *Brand*. Tu również kongregacja odwraca się od swojego duchowego przewodnika, jednak przyczyną są monotonne i pozbawione wszelkiej duchowości kazania pastora. W przeciwieństwie do Branda, owdowiały Ericsson utracił wiarę w Boga. Nie potrafi pomóc, lub nie chce, Jonasowi, który jest przerażony faktem, że Chiny skonstruowały bombę atomową, i który ostatecznie popełnia samobójstwo. Ericsson sam doświadczył katastrofy wojennej, gdy przebywał w Hiszpanii podczas wojny domowej, co

stało się bezpośrednią przyczyną utraty wiary. Jednak to nie kataklizmy wojenne, a katastrofa osobista wysuwa się na pierwszy plan. W momencie, gdy nikt z parafian nie pojawia się w kościele podczas niedzielного kazania, Ericsson jakby nigdy nic odprawia posługę w obecności tylko jednej kobiety, zakochanej w nim nauczycielki Marty, ateistki, której miłość wcześniej odrzucił. Pastor nie decyduje się tu na otwartą konfesję, zachowując wszystkie reguły i normy posługi duszpasterskiej. Innymi słowy, zachowuje formę i dostosowuje do niej treść przekazu. Nie ma tu przełomu czy iluminacji, co mogłoby się wydarzyć zważywszy na okoliczności. Jeżeli uznać absencję członków kongregacji za osobistą katastrofę Ericssona, to wybiera właściwą strategię w jej obliczu – chociaż utracił wiarę w Boga, wypełnia swój obowiązek zawodowy, niezależnie od warunków zewnętrznych i wewnętrznych rozterek.

Podsumowanie

Kwestia losu i przeznaczenia jest centralna dla twórczości zarówno Ibsena, jak i Bergmana. Chociaż kontestują istnienie chrześcijańskiego Boga, tematyka jest głęboko zakorzeniona w religii protestanckiej, przede wszystkim kwestii wolnej woli i przeznaczenia (elekcji i predestynacji). Poszukiwanie Boga zostaje zastąpione filozoficznym problemem poszukiwania prawdy, lecz brak nadrzędnej instancji sprawia, że los i prawda stają się relatywne. W pewnym okresie życia zarówno Bergman, jak i Ibsen odchodzą od relacji wertykalnej człowiek – Bóg do relacji horyzontalnej człowiek – inny człowiek. U Bergmana można to dostrzec w twórczości powstałej po końcu „trylogii pionowej”, to jest po obrazie *Milczenie*, poczynając od filmu *Persona*. U Ibsena ma to związek z odejściem od dramatu poetyckiego do realizmu, chociaż kilkakrotnie powracał jeszcze do tematu poszukiwania Boga lub innej siły wyższej. Następuje tu

przejście od postrzegania losu jako fatum i predestynacji do obecnego w tradycji skandynawskiej pojęcia „wyrd”, to jest pewnego potencjału losu określającego nie tyle konkretny przebieg życia, co tendencję do bardziej lub mniej szczęśliwego istnienia. W takim ujęciu to nie tyle sama katastrofa, co postawa jednostki wobec jej zaistnienia odgrywa kluczową rolę. Odnośnie do katastrofy dokonuję wyraźnego rozróżnienia między potocznym rozumieniem katastrofy i tym obecnym w teorii dramatu, jednocześnie będąc świadomy, że to drugie znaczenie implikuje pierwsze.

Kolejnym zagadnieniem jest zagadnienie struktury filmu i dramatu związanej z pojęciem katastrofy jako przedostatniej części tragedii, gdzie katastrofa to nagła odmiana losu, która ma prowadzić bezpośrednio do efektu *katharsis*. Zarówno u Ibsena, co jest już opisane w dyskursie akademickim, ale moim zdaniem również u Bergmana brakuje pierwszych trzech części tragedii, które do pewnego stopnia można odtworzyć poprzez retrospekcję, jednak często są one nie do końca wyjaśnione. Szczególnie dotyczy to rozpoznania (*anagnorisis*). W rezultacie mamy do czynienia tylko z jedną częścią, to jest katastrofą, a cały utwór to pogłębione studium zachowania jednostki w jej obliczu. W takim ujęciu, jak staram się wykazać, nie ma też wyraźnego punktu kulminacyjnego, a jedynie sceny o większej lub mniejszej intensywności afektywnej i emocjonalnej. W końcu nie dochodzi do właściwego *katharsis* rozumianego jako oczyszczenie następujące w wyniku przeżycia li-tości i trwogi, a raczej wewnętrzne zadowolenie z omówienia, ale nie rozwiązania problemu²¹.

21 Ta teza jest dość kontrowersyjna, ale takie jest moje odczytywanie całej twórczości Bergmana i Ibsena. Ma to związek z postrzeganiem czasu i jego końca w tradycji skandynawskiej, gdzie czas jest cykliczny i cyrkularny, nie linearny, a po końcu świata następuje kolejny cykl. Gdyby ktoś był zainteresowany rozwinięciem tego zagadnienia, to proszę o kontakt mailowy.

Jeżeli chodzi o sposób narracji, to Bergman i Ibsen korzystają z tradycji skandynawskiej obecnej i *de facto* stworzonej przez islandzkie sagi, których budowa nie jest ani klasyczna, oparta o zawiązanie akcji, punkt kulminacyjny i rozwiązanie akcji, ani epizodyczna. Nie rozwinąłem tego tematu, jednak zauważyłem pewien paradoks „lokalnej globalności” sag, to jest główna akcja rozgrywa się na ograniczonym obszarze w obrębie Skandynawii, ale poszczególne wydarzenia dzieją się na dużej przestrzeni wykraczającej poza ten region, a nawet poza Europę. Kluczem jest tu obecność ludzi reprezentujących tradycję skandynawską, którzy zabierali ją ze sobą i ustanawiali w każdym miejscu, gdzie byli obecni. Jest to determinowane kulturą, nie geografiją. W taki sposób można tłumaczyć uniwersalizm dzieł Bergmana i Ibsena oraz wplatanie przez nich miejsc i wydarzeń z odległych zakątków globu, zawłaszczenia i zapożyczenia, podczas gdy nadal pozostają oni w obrębie własnej tradycji. Taka też może być przyczyna diametralnych różnic w odbiorze ich twórczości na świecie i w samej Skandynawii, a w przypadku Bergmana nadawania odmiennych tytułów jego obrazom filmowym w zależności od języka i kultury kraju, w którym są oglądane.

Nie sposób pominąć roli krajobrazu, będącego aktywnym uczestnikiem wydarzeń, miejscem konfrontacji bohaterów z losem i katalizatorem emocji. Zgodnie z tradycją skandynawską krajobraz ten charakteryzuje się surowym pięknem odmiennym od na przykład tradycji śródziemnomorskiej. U Ibsena są to góry Norwegii, u Bergmana przede wszystkim wyspa Fårö. Jednocześnie obaj kontrastują ten naturalny krajobraz z miejskim, odpowiednio głównie Christianią (Oslo) u Ibsena i Sztokholmem u Bergmana. U obu miasto reprezentuje wszystko to, co anonimowe, kosmopolityczne i ograniczające jednostkę. Właściwą przyczyną katastrofy w *Dzikiej kacze* i *Wrogu ludu* Ibsena nie jest według mnie zbieg nieszczęśliwych wydarzeń, ale fakt, że postacie powracają z gór Norwegii i duszą się w pełnym

intryg środowisku miejskim. Podobnie u Bergmana, gdzie przynajmniej w niektórych filmach bohaterowie stawiają czoła zrządzieniom losu na którejś z bałtyckich wysp, a w Sztokholmie odpowiadają na nie jedynie załamaniem nerwowym. Najbardziej wyraźnym przykładem jest tu *Persona*, ale można to dostrzec również w wielu innych filmach, na przykład w *Wakacjach z Moniką* czy *Jak w zwierciadle*.

W końcu należy wspomnieć charakter katastrofy, jej skalę i postawę jednostki wobec niej. Wydaje się, że skala ma tu drugorzędne znaczenie, katastrofą może być niejasne poczucie porażki życiowej profesora Borga w *Tam, gdzie rosną poziomy*, ogarnięte wojną dystopijne państwo gdzieś we wschodniej Europie w *Milczeniu*, koszmarn hiszpańskiej wojny domowej we wspomnieniach pastora Ericsona w *Gościach wieczery pańskiej* czy też drastyczne obrazy wojny wietnamskiej w *Personie*. Podobnie, choć mniej wyraźnie widać to w dramatach Ibsena. Właściwym tematem *Wroga ludu* nie jest katastrofa ekologiczna wynikła z zatruwania wody w uzdrowisku, ale nierówna walka o prawdę prowadzona przez doktora Stockmanna. Schemat ten można również zaobserwować w *Dzikiej kaczce*, gdzie katastrofa wynika nie z ciemnych sekretów przeszłości postaci, ale z faktu, że Gregers Werle postanawia je wyjawic przyjacielowi. Ibsen nie daje jasnej odpowiedzi co do słuszności ich postępowania.

U Bergmana i Ibsena to postawa jednostki wobec katastrofy, nie zaś determinizm historii ma kluczowe znaczenie. Bohaterowie zawsze stawiają jej czoło w pojedynkę, mimo że są częścią większej wspólnoty. Może to być spowodowane kryzysem egzystencjalnym lub wynikać z tradycji skandynawskiej (por. Kierkegaard), jednak w przeciwieństwie do katastrofizmu polskiego, gdzie katastrofa jednostki jest spowodowana determinizmem historycznym lub społecznym, u Bergmana i Ibsena historia i społeczeństwo są tylko katalizatorem lub tłem. Prawdziwa katastrofa rozgrywa się w ciele i umyśle pojedynczego człowieka.

Trudniej natomiast ukazać u obu bezpośrednie inspiracje kulturą Skandynawii wyrosłą z sag i legend. W *Peer Gyncie* Ibsena występuje co prawda troll, jednak jest to jedno z niewielu odniesień. W jego przypadku decydującą rolę odegrała postawa Norwegii podczas wojny duńskiej (1864), gdy ta zachowała neutralność i nie zdecydowała się pomóc swoim skandynawskim braciom, Duńczykom, w nierównej walce z armiami Prus i Austrii. W rezultacie pozostała część jego twórczości dotyczy człowieka w ogóle, nie mieszkańca jego rodzimego regionu. Natomiast Bergman stawiał na uniwersalność swoich dzieł od początku i rzadko sięgał do zamierchłej historii. Nawet w obrazach osadzonych w średniowieczu, takich jak *Siódma pieczęć* i *Źródło*, poszukuje on historii uniwersalnej, dotyczącej wszystkich ludzi. Jeżeli można mówić tu zatem o tradycji *stricte* skandynawskiej, to jest Skandynawii w znaczeniu obszaru kulturowego i regionu geograficznego, to raczej w odniesieniu do nowszej historii, twórców takich jak Ibsen i Strindberg lub innych autorów, których dzieła adaptował. Z drugiej strony to właśnie Skandynawia, w szczególności Szwecja, była areną, na której rozgrywała się katastrofa, i jak sam dwukrotnie stwierdził w roku 1960 i 1976, nie mógł „wyobrazić sobie aby móc pracować gdziekolwiek poza Szwecją”. Między innymi z tego powodu, przynajmniej w moim odczuciu, zarówno Ibsen, jak i Bergman są skandynawscy w ten sam sposób, co polski był Witold Gombrowicz. Ich cała twórczość jest nieustającą polemiką z własną kulturą, często krytyczną, a nawet gorzką, ale tak głęboko osadzoną w rodzimej tradycji, że nawet fizyczne jej opuszczenie niewiele zmieniało, a wręcz przeciwnie, duchowe opuszczenie rodzimej tradycji byłoby dla nich osobistą katastrofą.

Bibliografia

Monografie i artykuły

- Anonim. „The Nibelungen Study Guide.” LitCharts.
<https://cdn.litcharts.com/>. Dostęp: 15.03.2024.
- Arystoteles, *Poetyka*. Tłum. S. Siedlecki. Wolne lektury. Pdf.
- Becker, A. “Catastrophe vs. Tragedy: An Interview with Annette Becker.” *Open Edition Journals*, 2014.
- Bergman, I. “A Page from my Diary. Programme issued at premiere of the Virgin Spring.” *Writings*, 1960. <https://www.ingmarbergman.se/en/production/page-my-diary>. Dostęp: 18.07.2023.
- Bergman, I. *Laterna Magica*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa: Czytelnik, 1991.
- Bergman, I. “Thoughts on Demons” (szw.). *Om liv och arbete*. Tłum. na język angielski BBC, 1998. <https://youtu.be/GNt15SOooqQ>. Dostęp: 12.06.2023.
- Bergman, I. “Thoughts on Filmmaking”. *An Interview with Dick Cavet*, 1971. <https://youtu.be/FV91bXFkMLw>. Dostęp: 12.06.2023.
- Eco, U. *Imię róży*. Tłum. A. Szymanowski. Warszawa: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2009.
- Gee, S. „Beowulf”. *Popular Adaptations of Classic Literature*. New York Times, 2008. <https://www.nytimes.com/>. Dostęp: 16.03.2024.
- Gokaj, R. , M. Dervishi. “Elements of Ibsen’s Drama: Revision, Anagnorisis and Catastrophe.” *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* (2) 4, 2013, 303–309.
- Herman, A. “On the Rise of the Icelandic Saga as Written Literature.” *Literary Hub*, 2021. <https://lithub.com/>. Dostęp: 15.03.2024.
- James, H. “The Art of Fiction”. *Longman’s Magazine* 4, 1884, 502–521.
- Larusson, H. “Handwritten Journals in 19th- and Early 20th-Century Iceland.” H. Droste i K.S. Nikander (red.), *Handwritten Newspapers: An Alternative Medium during the Early Modern and Modern Periods*. *Handwritten Newspapers* (26), 2019: 147–170.
- Lindow, J. “The Nature of Mythic Time”. *Handbook of Norse Mythology*. Santa Barbara: ABC Clío, 2001.

- Macrae, F. "Norns and Moirai: The Fates of Norse and Greek Mythology". *Edinburgh's University History, Classics and Archaeology Magazine*, 2022. <https://retrospectjournal.com/2022/02/27/norns-and-moirai-the-fates-of-norse-and-greek-mythology/>. Dostęp: 30.06.2023.
- Mueller, M. *Comparative Mythology*. London: Routledge, 1909.
- "Nornor". *Nordisk familjebok, 2nd edition*. Red. Th. Westerlin. Stockholm: Nordisk Familjeboks Forlags Aktiebolag, 1913, 1460.
- Partyga, E. *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*. Warszawa: Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2016.
- Roesdahl, E. "Pagan Beliefs, Christian Impact and Archeology – A Danish View". A. Faulkes iR. Perkins (red.). *Viking Revaluations: Viking Society Centenary Symposium, 14–15 Maj 1992*. London: Viking Society for Northern Research, University College London, 1992.
- Sjöberg, Th. *Ingmar Bergman: miłość, seks i zdrada*. Tłum. W. Łygaś. Warszawa: Wydawnictwo Albatros, 2018.
- Tatar, S. "The Hallucinatory Vision of Playwright Henrik Ibsen." *History and Culture*. <https://medium.com/christian-history-and-culture/the-biblical-vision-of-henrik-ibsen-d627a2ce758>. Dostęp: 12.06.2023.
- "The Scandinavian Moment in World Literature." *Projekt Scanmo*. Univeristy of Tromso I University of Oslo, Faculty of Humanities, 2020.
- Winroth, A. *The conversion of Scandinavia: Vikings, Merchants and Missionaries in the Remaking of Northern Europe*. New Haven, Yale University Press, 2012.
- Wisdom Opat. "Christian Spiritual Meaning of Spiders." ChurchGists, 2022. <https://churchgists.com/christian-spiritual-meaning-of-spiders> Dostęp: 20.06.2023.

Filmografia

- Goście wieczery pańskiej* (Nattvardsgästerna). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1963.
- Hariba* (Skammen). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1968.

Jak w zwierciadle (Såsom i en spegel). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1961.

Milczenie (Tystnaden). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1963.

Persona (Persona). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1966.

Siódma pieczęć (Det sjunde inseglet). Reż. I. Bergman. AB Svensk Filmindustri, 1957.

Tam, gdzie rosną poziomki (Smultronstället). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1957.

Wakacje z Moniką (Sommaren med Monika). Reż. I. Bergman. Svensk Filmindustri, 1953.

Źródło (Jungfrukällan). Reż. I. Bergman. Janus Films, 1960.

Dramaty

Ibsen, H. *Brand*. Tłum. J. Kasprowicz. Wolnelektury.pl. pdf.

Ibsen, H. *Dom lalki* (*Nora*). Tłum. J. Frühling. Warszawa: PIW, 1985.

Ibsen, H. *Dzika kaczką*. Tłum. J. Frühling. Wrocław: Siedmiogród, 2021.

Ibsen, H. *Peer Gynt*. Tłum. J. Kasprowicz.

Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, 1923.

Ibsen, H. *Wróg ludu*. Tłum. I. Suesser. Lwów,
Złoczów: W. Zukerknadel, 1912.

autorzy

Wiesław Oleksy – emerytowany wykładowca w Katedrze Amerykanistyki i Mediów Masowych UŁ, wcześniej w Instytucie Anglistyki UŁ, profesor wizytujący: State Univ. of New York-Buffalo (1990–1991, 2005–2006) i Pittsburgh University (1979–1980, 2000–2002). Założyciel i wieloletni kierownik Pracowni Dydaktyki J. Obcych i Ośrodka Informacyjno-Badawczego Studiów Kanadyjskich WSMiP-UŁ. Członek International Committee – American Studies Association (Philadelphia, 2006–2008). Beneficjent stypendiów i grantów British Council, Fundacji Kościuszkowskiej, IREX, Departamentu Stanu USA. Koordynator i uczestnik V i VII Programu Ramowego UE. Autor, współautor i redaktor 9 monografii i tomów zbiorowych oraz ponad 70 rozdziałów i artykułów publikowanych w Belgii, Finlandii, Gruzji, Kanadzie, Niemczech, Polsce, W. Brytanii, USA.

Monografie, tomy zbiorowe: *Questions in English and Polish: Semantics and Pragmatics* (Edmonton: Linguistic Research 1979), *Contrastive Pragmatics* (ed) (Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins 1989), *Labyrinth of Life- Advanced Polish Language Course* (Columbus: Slavica 1993 – współautor O. Swan), *Cognitive Approaches to Language and Linguistic Data* (Frankfurt/London: P. Lang 2009 – współred. P. Stalmaszczyk), *Transatlantic Encounters. In Memory of Mateusz Oleksy* (Frankfurt/London: Peter Lang 2011 – współred. E.H. Oleksy);

Rozdziały, artykuły: *Performativity revisited: Austin and his legacy* (Berlin: Springer 2019), *Gender bias in Polish news media* (London: Routledge 2016 – współautor E.H. Oleksy), *Philosophical and communicative turns in the study of language* (Berlin: Springer 2014 – współautor P. Stalmaszczyk), *Higher Education in the Development of Poland's Democracy and Market Economy* (New York: RoutledgeFalmer, 2000), *Towards pragmatic contrastive analysis* (Amsterdam: J. Benjamins 1984).

Prof. dr hab. Andrzej Wicher – jest wykładowcą historii literatury angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim, w Instytucie Anglistyki (od 1997 r.). Wcześniej, w latach 1978–1997, pracował w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Śląskiego. Od roku 2017 jest też kierownikiem Pracowni do Badań nad Angielską Literaturą Średniowieczną i Renesansową, wchodzącej w skład Zakładu Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu UŁ. Jest szekspirologiem i badaczem anglojęzycznej literatury fantastycznej zwłaszcza twórczością J.R.R. Tolkiena i C.S. Lewisa. Jego główne przedmioty zainteresowań naukowych to kultura i literatura średniowieczna i renesansowa oraz współczesna literatura fantasy, ze szczególnym uwzględnieniem motywów folklorystycznych w literaturze.

Publikacje monograficzne: *Archaeology of the Sublime. Studies in Late-Medieval English Writings* (Archeologia wzniosłości. Studia poświęcone angielskiej literaturze późnego średniowiecza) (Katowice 1995), *Shakespeare's Parting Wondertales – a Study of the Elements of the Tale of Magic in William Shakespeare's Late Plays* (Pożegnalne baśnie Szekspira. Studia poświęcone motywom baśniowym w późnych sztukach William Szekspira) (Łódź 2003), oraz *Selected Medieval and Religious Themes in the Works of C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien* (Wybrane tematy średniowieczne i religijne w dziełach C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena) (Łódź 2013).

Artykuły: opublikował ponad 100 artykułów naukowych. Spośród jego artykułów ostatnim opublikowanym jest *Tolkien's Conception of Recovery as a Function of Memory* (Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien 2023). Jest on również autorem tomu przekładów angielskiej poezji średniowiecznej pod tytułem: *Pan Gawen i Zielony Rycerz, Perła, Król Orfeo* (Warszawa 1997). Był promotorem 8 doktoratów, recenzował 7 rozpraw habilitacyjnych i 10 prac doktorskich.

Jan Rek – doktor, emerytowany starszy wykładowca w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi i Uniwersytecie M. Kopernika w Toruniu. Kulturoznawca, filmoznawca, którego zainteresowania badawcze skupiają się na narracji filmowej, teorii filmu, relacjach zachodzących pomiędzy filmem a odbiorcą, wpływie mediów na kształtowanie się procesów globalizacyjnych, oraz na twórczości filmowej Jerzego Kawalerowicza i filmie amerykańskim.

Autor monografii *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty* (2008).

Artykuły: autor licznych rozdziałów w tomach zbiorowych i artykułów w naukowych czasopismach filmoznawczych, m.in. *Ideologia jako wyznacznik przemian strukturalnych współczesnych adaptacji filmowych* (1970), *O narracji filmowej w kontekście współczesnych badań filmowych* (1975), *Film wśród sztuk narracyjnych* (1980), *O komunikacji filmowej z pragmatycznego punktu widzenia* (1985), *W cieniu socrealizmu* (2005), *The Rise and Fall of Socialist Realism in Polish Cinema, 1949–1956* (2010), *On certain limitations of the globalization discourse in Poland* (2013). Wygłaszał referaty na wielu konferencjach filmoznawczych w Polsce i za granicą, między innymi w Massachusetts Institute of Technology (USA), Uniwersytecie w Amsterdamie (Holandia), Uniwersytecie w Osnabrück (Niemcy). Koordynował międzynarodowy projekt *European Cinema in Film Studies* (1999–2001) realizowany z udziałem Uniw. w Reading (W. Brytania) i Uniw. w Sztokholmie (Szwecja) i projekt *In-visible Out-skirt* (2002–2003), w którym uczestniczyło sześć uniwersytetów europejskich przy wsparciu Komisji Europejskiej w ramach programu *Kultura 2000*.

Grzegorz Zinkiewicz – jest adiunktem na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Jego zainteresowania obejmują takie obszary, jak literaturoznawstwo, teatr, kultura wyższa i popularna, media, filozofia i religia. Ze względu na interdyscyplinarność zainteresowań obecnie zajmuje się zagadnieniem utopii, szczególnie współczesnym rozumieniem tego terminu jako sposobu realizacji marzeń o lepszym świecie i impulsem do tej realizacji.

Wybrane publikacje: monografia *William Morris' Position between Art and Politics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2016).

Redakcja tomów zbiorowych: *Reinventing Utopian Spaces* (red.) Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, (2022), Shakespeare: *His Infinite Variety. Celebrating the 400th Anniversary of His Death* (red. – współred. Kujawińska-Courtney K.), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2017), *Some Renaissance / Early Modern Topoi in the Twenty First Century*. (red. – współred. Kujawińska-Courtney K.) Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2015).

Artykuły: *Permanent Liminality in Selected Utopias* [w:] Zinkiewicz G. (red) (2022), *Affective Approach to Selected Ingmar Bergman Films*. International Journal of Humanities and Social Sciences 15/1, (2021), *Brytyjski socjalizm końca XIX wieku a kwestia Imperium: John Ruskin i William Morris* [w:] K. Kujawińska-Courtney, Z. Bednarek (red), *Imperium Brytyjskie. Rozważania interdyscyplinarne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2019). Jest autorem przekładu na język polski książki Th. Dixona *Science and Religion. A Very Short Introduction (Nauka i religia. Krótkie wprowadzenie)* w serii wydawniczej Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego (2018).