

Piotr Kletowski: Filmowy świat Henrika Ibsena

Pisanie o Bergmanie jako o spadkobiercy twórcy „Dzikiej kaczki” wymagałoby opisanie (niemalże) całej jego twórczości, bo Ibsen stał się jakby ukrytym kodem DNA jego dokonań. Zwłaszcza tych, w których analizował postaci kobiet, albo skomplikowane relacje damsko-męskie, jak w swym arcydziele: „Szeptach i krzykach” – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ibsen. Rewolucja ducha”.

Kiedy Henrik Ibsen odchodził z tego świata, w 1908 roku, kinematograf dopiero z wolna wspinał się na parnas. Być może autor *Dzikiej kaczki* nawet nie przypuszczał, że adaptacje jego utworów pomogą X Muzie stać się sztuką *par excellence*, kiedy twórcy Szwedzkiej Szkoły Filmowej zaczną realizować filmy na podstawie jego utworów. Duch i litera dramatów Ibsena przesycać będzie całą twórczość najważniejszego reżysera szwedzkiego – Ingmara Bergmana, który choć nigdy nie zrealizował filmowej adaptacji dramatu twórcy *Wroga ludu*, tworzył kongenialne, sceniczne konkretyzacje ibsenowskich sztuk, a w swych filmach niejednokrotnie przenosił tematy, obrazy, obsesje ojca teatralnego naturalizmu do świata celuloidowych widm. Być może jeszcze bardziej zdziwiłby się, gdyby wiedział, że jego utwory zawędrują do Hollywood, by tam stanowić podstawę ambitnych, rozrachunkowych utworów, a nawet stanowić forpocztę filmowych, feministycznych manifestów. Co więcej, okaże się, że uniwersalność przekazu twórczości Ibsena, której skandynawski idiom wydawał się nieprzetłumaczalny, znajdzie udaną konkretyzację na antypodach norweskich fiordów – w kinematografii australijskiej.

Skandynawskie kino w grocie króla Ibsena

Powiedzieć, że kino skandynawskie było, jest i będzie pod stałym wpływem twórczości Ibsena, to nic nie powiedzieć. To właśnie on wyznaczył główne trendy, tematyczne i formalne obsesje, obrazy stale powracające w filmach szwedzkich, norweskich, duńskich. Wszystko zaczęło się, gdy całemu światu ukazała się potęga Szwedzkiej Szkoły Filmowej, stworzonej przez skandynawskich twórców, pod wodzą szwedzkiego producenta Charlesa Magnussona, właściciela wytworni Svenska Bio, w latach 1916 – 1924. Jednym z pierwszych arcydzieł Szwedzkiej Szkoły Filmowej był przejmujący dramat *Terje Vigen* (1917) Victora Sjöströma, z reżyserem w roli tytułowej. Była to adaptacja poematu Henrika Ibsena rozgrywającego się w czasach wojen napoleońskich. Opowieść o żyjącym w ciepłe domowego ogniska rybaku, który w czasie blokady norweskiego wybrzeża przez marynarkę wojenną Jej Królewskiej Mości pragnie wypłynąć, by zdobyć pożywienie dla swej głodującej rodziny. Podczas próby powrotu z prowiantem, zostaje zauważony przez załogę brytyjskiej korwety i zaarrestowany. Na nic zdają się błagania i prośby, nieugięty, angielski kapitan, podejrzewający bohatera o szpiegostwo, wtrąca go do więzienia. Kiedy Terje wychodzi po latach z kazamat i powraca do domu, zastaje jedynie zimny grób, w którym pochowani są jego bliscy, zmarli z głodu. Oszalały z bólu i rozpaczony Terje oddala się od ludzi, i zamieszkuje samotnie w opustoszałej chacie na wybrzeżu. Lecz oto po latach, przez czysty przypadek (ale czy na pewno? Pojawia się tutaj, tak istotny dla Ibsena wątek protestanckiej predestynacji, a zarazem bezwzględnej próby, której człowiek zostaje poddany przez Stwórcę), w ręce Terjego wpada winny jego osobistej tragedii kapitan wojennej korwety, który wraz z żoną i córką zabłądził między skałami fiordu odbywając żeglarską wyprawę. Bohater staje przed wyborem: zemsta czy

przebaczenie? Niewinna twarz dziecka, przypominająca samotnemu żeglarzowi twarz jego zmarłej córeczki, ostatecznie powoduje w nim przełom i zdobywa się na heroiczny czyn przebaczenia.

Przeczytaj również: Bergman – w stronę Kościoła Sztuki

Film Sjöströma wyznacza treściową i formalną trajektorię Szwedzkiej Szkoły Filmowej, od tematu dramatycznych, moralnych wyborów, dokonywanych przez prawdziwych ludzi (czuć już tutaj psychologiczno-obyczajowy realizm przeniesiony z kart dramatów Ibsena na celuloidową taśmę), po wykorzystanie wspaniałej, budzącej grozę, ale i zachwyty natury, stanowiącej nie tylko atrakcyjne tło do ukazywanych wydarzeń, ale swego rodzaju drugiego, obok ludzi, bohatera opowieści, wpływającego na losy ludzkiej braci, komentującego je, niepodzielnie z nimi sprzężonego. Wydawałoby się, że *Terje Vigen* daleki jest od dusznych, klaustrofobicznych teatralnych sztuk Ibsena. Pozornie, bo nie tylko w smaganych wiatrem i falami morza rozgrywają się dramatyczne wydarzenia z życia bohaterów, ale i w ciasnych pomieszczeniach domostw, więziennych celach, kajutach rozkołysanych na wzbudzonej morzu łodziach. Reżyser, idąc tropem skonstruowanych precyzyjnie, ale zaskakujących fabuł sztuk Ibsena, również nietypowo konstruuje swój film, rozpoczynając go sekwencją ukazującą samotnego, żyjącego przeszłością bohatera, którego losy (ukazane w retrospekcji) stanowią główną treść. To przecież wspaniale przeszczepiony na język kina zabieg, stojący u podstaw najważniejszych utworów Ibsena, choćby *Dzikiej kaczki* – jak przeszłość, w sposób nieodwracalny, i, chciałoby się powiedzieć, totalny, wpływa na teraźniejsze życie człowieka. Kształtuje je, wypełnia, ale i niekiedy niszczy.

Bergman – spadkobierca Ibsena

Nie starczyłoby miejsca, by opisać ibsenowskie tropy w twórczości reżysera *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) – skądinąd filmu, który w równym stopniu jest hołdem złożonym dramatom Ibsena, jak i filmom Szwedzkiej Szkoły Filmowej. Główny bohater filmu – stary profesor Borg (w tej roli sam Victor Sjöström) – podobnie jak wielu bohaterów dramatów Ibsena dokonuje gorzkiego rozrachunku z przeszłością (choćby ostatniego dramatu norweskiego mistrza pt. *Gdy wstaniemy z martwych*, w którym starzejący się rzeźbiarz Arnold Rubek dostrzega jałowość swego życia, wypełnionego pracą, w imię której poświęcił miłość i bliskość drugiego człowieka). Pisanie o Bergmanie jako o spadkobiercy twórcy *Dzikiej kaczki* wymagałoby opisanie (niemalże) całej jego twórczości, bo Ibsen stał się jakby ukrytym kodem DNA jego dokonań. Zwłaszcza tych, w których analizował postaci kobiet, albo skomplikowane relacje damsko-męskie, jak w swym arcydziele: *Szeptach i krzykach* (1972) – być może najpiękniejszym (ale i najbardziej bolesnym) w całym kinie światowym portrecie kobiet, które łączą więzi nienawiści i miłości, inspirowanym scenicznymi portretami kobiet niewinnych (*Dzika kaczka*), zaborczych i przebiegłych (*Hedda Gabler*), szukających własnej tożsamości (*Nora*).

Przeczytaj również: Miłość, śmierć i uzdrowisko

W opowieści o relacjach trzech sióstr, z których jedna umiera na raka, przypatrujemy się, niczym w teatralnym laboratorium Ibsena, jak bohaterki się zmieniają, zamykają z powodu doświadczanego cierpienia, ale i otwierają, kiedy zdają sobie sprawę, że cierpienie nie ogranicza się wyłącznie do nich samych, że może być portalem współodczuwania dla drugiego człowieka. *Szepty i krzyki* są filmem pięknym (zachwycające zdjęcia Svena Nykvista) ale i brutalnym – kiedy

idealnie skomponowane obrazy międzyludzkiej harmonii (ujęcia spotkań sióstr) przecinane są niespodziewanie obrazami okrucieństwa i przemocy (jak ujęcie samookaleczającej się Karin – w tej roli Ingrid Thulin – raniącej swoje łono w akcie protestu przeciwko seksualnej oziębłości swego męża). Ostatecznie jednak, przy całym swym egzystencjalnym pesymizmie, jakby wyjętym z dramatów Ibsena, który niemal zawsze pozostawiał widzów w stanie permanentnego rozdarcia (które miało mieć efekt katharsis, wybudzenia z życiowej iluzji, w myśl Kirkegaardowskiego imperatywu odzyskania świadomości, wiodącej ostatecznie do postrzegania życia jako próby zmierzenia się z ostatecznością), film Bergmana zdobywa się na akcent głęboko chrześcijański, czy wręcz katolicki – obraz Piety, kiedy służąca Anna (Kari Sylwan) przytula do swej nagiej piersi cierpiącą Agnes (Harriet Andersson). To dziwny obraz, jakby w kontrze do Ibsena, który kwestie metafizyczne sprowadzał do relacji czysto ludzkich, Boga i Jego sprawy zamieniając na ich międzyludzkie ekwiwalenty uczuciowe. A jednak cały mechanizm sztuk Ibsena zasadza się na szukaniu gestu człowieczeństwa, będącego odbiciem czynu Chrystusowego, nadającego sens światu (pozornie) opartemu jedynie na zwierzęcych prawach przeżycia, władzy, wykorzystania, egoizmu, bezwzględności. Ale musi być to gest prawdziwie bezinteresowny, niewyrachowany, którego podstawą nie jest świętoszkowata chęć naprawienia świata za wszelką cenę (jak czyni to bohater *Dzikiej kaczki*, ujawniający łotrostwo swego ojca, niszcząc przy tym szczęście rodzinne niewinnych ludzi), ale chęć odkupienia świata, nawet za cenę ofiary ze swego życia (jak czyni to także bohaterka *Dzikiej kaczki* – dziewczynka, która by udowodnić swą miłość do mężczyzny, którego od dziecka uważała za ojca, popełnia samobójstwo). Maryjny akt Anny z *Szeptów i krzyków* jest właśnie takim aktem – chrystusowym aktem otwarcia się na cierpienie drugiego człowieka. Prostym, bezinteresownym, illogicznym, a jednak ocalającym to, co w relacjach międzyludzkich najważniejsze – człowieczym właśnie.

Pewnie i wszystkie filmy analizujące labirynty małżeńskich zmaganiań, jakie płodził Bergman przez całe swoje życie – podobnie jak Ibsen, własną burzliwą egzystencję wykorzystując jako poligon badawczy do tworzenia swej sztuki – niosą, w większym, bądź w mniejszym stopniu, piętno twórczości autora *Nory* (właśnie *Norę*, znaną także jako *Dom lalki*, wskazuje się, obok życia samego reżysera, na główne źródło inspiracji słynnych *Scen z życia małżeńskiego*, 1974), ale warto wskazać na filmy pozornie odległe od Ibsenowskiego źródła, a jednak bardzo ibsenowskie. Filmy demoniczne, ponure, horrorowate, w których Bergman strawestował *Peera Gynta* – pozornie najbardziej fantastyczną ze sztuk Ibsena, pełną gnomów, fantastycznych istot, potworów, w których bohater, uciekający od prawdziwej miłości rzuca się w wir próżnych doświadczeń – w swej istocie, pod warstwą fantastyki ukrywającą wizję mierzenia się artysty ze swymi własnymi demonami: skrajnym egoizmem, brakiem weny, pogardą dla siebie samego i innych ludzi. Czy nie Bergmanowską wersją *Peera Gynta* jest *Godzina wilka* (1974) – psychologiczny horror o malarzu (Max Von Sydow) zderzającego się z demonami swej podświadomości (i świadomości), w domostwie odcięty od świata? Ludzie przemieniający się w ekspresjonistyczne kreatury, będące personifikacją lęków targanego wątpliwościami bohatera to wizja współczesnego Peera Gynta, artysty próbującego uciec od samego siebie, dla którego jednym wyjściem z kryzysu jest przekucie swych lęków na dzieło sztuki, ale i dostrzeżenie wokół siebie ludzi, którzy nie przeszkadzają w twórczej pracy, lecz są cierpliwymi towarzyszami drogi przez twórczą mękę.

Ibsen hollywoodzki

W burzliwych czasach społeczno-politycznej zawieruchy lat siedemdziesiątych Ibsen znów stał się dramaturgiem modnym i wziętym przez filmowców. Jako pisarz ujmujący w swych sztukach pierwociny świata zmian, jakie eksplodowały w świecie zachodnim w czasach kontrkultury (zmiany te wywoływały w Ibsenie lęk, w przeciwieństwie do tych, którzy je wprowadzali w czasach nam już bliższych). I tak amerykański gwiazdor kina akcji Steve McQueen, niejako wbrew swemu ekranowemu emploi (pozornie, bo w swej istocie, niemalże w każdym ze swych komercyjnych filmów grał kogoś skłóconego z życiem, czy był to gangster uciekający przed policją w *Ucieczce gangstera* Sama Peckinpaha z 1972 roku, czy niepokorny więzień z *Papillona*, 1973, Franklina J. Schaffnera), wziął na warsztat – jako producent – *Wroga ludu* Ibsena. Sztukę będącą pochwałą nonkonformizmu, niezależności, osobistej odwagi, odczytał McQueen bardzo osobiście. W tej opowieści o lekarzu, który odkrywa prawdę o uzdrowisku, w którym pracuje (woda mająca mieć uzdrawiające właściwości jest, na skutek błędu budowlanego, trująca), a co za tym idzie staje się tytułowym wrogiem ludu (jego postawa zagraża pozycji miejskich notabli zbijających na sanatorium krocie, ale i zwykłych ludzi, bojących się wysokich kosztów przebudowy uzdrowiska), hollywoodzki aktor odnalazł samego siebie – politycznego nonkonformistę, broniącego prawa do własnego zdania, wbrew opinii większości. Jako republikanin, przeciwstawiający się kontrkulturowemu bezhołowi, ale zdającemu sobie sprawę, że przywiązanie do konserwatywnych wartości, w dobie afery Watergate, może być czymś ryzykownym, wyłożył pieniądze na stworzenie filmowej wersji dramatu Ibsena, którą w 1978 roku wyreżyserował George Schaeffer, w której zagrał główną rolę. Całkowicie odmieniony fizycznie, z krzaczastą brodą, w okularach, z bergmanowską aktorką (Bibi Andersson) w roli

odważnej małżonki, McQueen brawurowo zagrał rolę nieprzejednanego doktora Stockmanna przeciwstawiającego się krótkowzroczności i zepsuciu notabli oraz głupocie i ograniczeniu tłumu. Jednocześnie zbliżył, wydawałoby się, muzealną postać z teatralnego almanachu współczesnemu odbiorcy.

O ile McQueen znalazł w spuściźnie Ibsena inspirację postaw konserwatywnych, to inna hollywoodzka gwiazda, Jane Fonda, zwolenniczka radykalnego feminizmu i liberalnych przemian społecznych, odnalazła w *Norze (Domu lalki)* wzór współczesnych postaw antysystemowych. I tak w filmie wybitnego twórcy Josepha Loseya *Dom lalki* (1973) Fonda wcieliła się w rolę Nory – posłusznej najpierw ojcu, później mężowi XIX-wiecznej mieszczyki, która dojrzewa do buntu przeciwko męskim autorytetom. Momentem przełomowym jest sfałszowany weksel, mający zapewnić finansowe bezpieczeństwo mężowi (David Warner) – który jednakowoż surowo gani małżonkę za ten naiwny, gest miłości. Nora budzi się z małżeńsko-osobowego letargu i ostatecznie odchodzi od męża i dzieci, by odnaleźć samą siebie. Coś, co dla Ibsena było niejednoznaczne moralnie, dla twórców filmowej Nory stawało się logiczną konsekwencją patriarchalnego ucisku i antyfeministycznej pułapki, z jakiejś wyzwolić się muszą kobiety. Dlatego finał filmu Loseya nie pozostawia żadnych wątpliwości, co do życiowych wyborów jej bohaterki. (Ciekawe, że zrealizowany w tym samym roku w reżyserii Patricka Garlanda inny film według dramatu Ibsena, tym razem z Norą Bloom w roli głównej, ukazuje wybór bohaterki w sposób bardziej niejednoznaczny i dramatyczny, pozostawiając miejsce na rozterki związane z instynktem macierzyńskim i odpowiedzialnością za przyszłość stworzonego przez bohaterkę domu).

Przeczytaj również: Przepisywanie Ibsena. Australijska „Dzika kaczka” – „Powrót” Simona Stone'a

Anglojęzyczny Ibsen filmowy, to także produkcja rodem z... Antypodów. To właśnie tam, w 1983 roku, na fali przebudzenia się kina australijskiego (fala kina spod znaku *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Petera Weira i *Mad Maxa* George'a Millera) powstała jedna z najbardziej udanych, filmowych adaptacji *Dzikiej kaczki*, w reżyserii Henry'ego Safrana, z przejmującą rolą Jeremy'ego Ironsa, Liv Ullmann (znów aktorka Bergmana!) i nastoletniej Lucindy Jones jako Henrietty (w polskim przekładzie dramatu Ibsena – Jadwisi). Choć przeniesiony w plenery Tasmanii, film Safrana wiernie podąża za literą dramatu Ibsena, ukazując tragedię rodziny, zniszczonej bardziej przez dobre chęci (którymi piekło jest wybrukowane) człowieka próbującego naprawić grzechy przeszłości, niż samą przeszłość, niespodziewanie uderzającą w bohaterów, jak – nomen omen – aborygeński bumerang. Ciekawy to film, zrealizowany z pietyzmem, ale i podkreślający rolę nastoletniej bohaterki dramatu. Postaci chrystusowej w swej istocie, odbierającej sobie życie w akcie odkupienia, oczyszczenia świata ze zła, który jest przesycony. Ten, zrealizowany tysiące kilometrów od zimnej Skandynawii film, stanowi doskonały przykład nie tylko uniwersalności dzieł Ibsena, ale również jego symbolicznej nośności.

Ibsen wiecznie żywy

Twórczość Ibsena, podobnie jak Szekspira, jest dramaturgicznym fundamentem sztuki filmowej. Również współcześnie. O czym świadczą realizowane wciąż, nowe, ekranowe wersje dramatów autora *Dzikiej kaczki*. Choćby ostatnia, dość zaskakująca, wersja *Heddy Gabler* (*Hedda*, 2025, reż. Nia DaCosta) – przeniesiona w realia Wielkiej Brytanii lat pięćdziesiątych, z czarnoskórą bohaterką (Tessa Thompson), która –

podobnie jak u Ibsena – intryguje, by zapewnić akademicką przyszłość swemu mężowi, wypełnić czymś swoją egzystencjalną pustkę, ale i (to już nowość wobec Ibsena) zemścić się na swej... lesbijskiej kochance.

Co przyniesie przyszłość? Czy kolejne interpretacje i re-interpretacje utworów Ibsena? Zapewne. Bo ludzka natura, którą tak przenikliwie opisywał w swych utworach autor *Heddy Gabler*, mimo że opisana wzdłuż i wszerz, wciąż stanowi mroczną, ale i piękną zagadkę.

Piotr Kletowski

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [529]:
„Ibsen. Rewolucja ducha”**



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego