

*Bartosz Wieczorek, Szkoła Wyższa im. Bogdana Jańskiego w Warszawie*

## Wizja szwedzkiej apokalipsy w filmie „Pieśni z drugiego piętra” Roya Anderssona

*The vision of the Swedish Apocalypse in film by Roy Andersson „Songs from the Second Floor”.*

### STRESZCZENIE:

TEKST ZAWIERA ANALIZĘ FILMU „PIEŚNI Z DRUGIEGO PIĘTRA” ROYA ANDERSSONA W ASPEKTCIE SPOŁECZNO-KULTUROWYM I TEOLOGICZNYM. PRÓBA ODCZYTANIA FILMU W DUCHU KRYTYKI ZACHODNIEGO MODELU SPOŁECZEŃSTWA WYRAŻONEJ M. IN. W PRACACH WITKACEGO, HORKHEIMERA I MARCUSE’A POZWALA ODCZYTAĆ FILM JAKO OBRAZ SKRAJNEJ ALIENACJI DZISIEJSZEGO CZŁOWIEKA. ZESTAWIENIE FILMU ANDERSSONA Z TEOLOGICZNĄ SPUŚCZNĄ JEGO WIELKIEGO RODAKA EMANUELA SWEDENBORGA POTWIERDZA I WZMACNIA TAKIE ODCZYTANIE FILMU. WEDLE BOWIEM SWEDENBORGA SĄD OSTATECZNY NASTĄPI WÓWCZAS, GDY ZNIKNIĘ CAŁKOWICIE „CZYNNNA MIŁOŚĆ” I GDY TYM SAMYM ZOSTANIE ZNISZCZONA WIARA. OBA ODCZYTANIA SKUPIAJĄ SIĘ WIĘC W JEDNO PRZESŁANIE. WEDLE ANDERSSONA SPOŁECZEŃSTWA DZISIEJSZE, ŻYJĄCE BEZ NADZIEI, ALE POTRZEBUJĄCE JEJ PONAD WSZYSTKO, NIE SĄ ZDOLNE TAK NAPRAWDĘ FUNKCJONOWAĆ BEZ RELIGII, DAJĄCEJ LUDZIOM POCZUCIE SENSU I KOORDYNATY DO DOKONYWANI WYBORÓW.

### SŁOWA KLUCZOWE:

ROY ANDERSSON, SWEDENBORG, APOKALIPSA, ALIENACJA, ŚMIERĆ BOGA, NADZIEJA, CHRZEŚCJAŃSTWO

### ABSTRACT:

THIS ARTICLE PRESENTS AN ANALYSIS OF THE FILM „SONGS FROM THE SECOND FLOOR” BY ROY ANDERSSON IN SOCIO-CULTURAL AND THEOLOGICAL PERSPECTIVE. WHEN WE READ THE FILM IN THE SPIRIT OF THE CRITIQUE OF THE WEST, PURSUING WITKACY, HORKHEIMER AND MARCUSE, WE CAN INTERPRET THIS PICTURE IN CATEGORIES OF EXTREME ALIENATION OF THE CONTEMPORARY HUMAN BEING. THIS INTERPRETATION BECOMES PROVED AND ENHANCED BY COMPARING ANDERSSON’S FILM WITH THEOLOGICAL WORK OF HIS GREAT FELLOW COUNTRYMAN, EMANUEL SWEDENBORG, WHO CLAIMED THAT JUDGMENT DAY WILL COME WHEN “LIVING LOVE” WILL DISAPPEAR AND, THEREBY, THE TRUTH WILL BE DAMAGED. THESE BOTH CONCEPTS HAVE THE SAME MESSAGE. ACCORDING TO ANDERSSON, CONTEMPORARY SOCIETIES, LIVING WITHOUT THE HOPE (BUT NEEDING IT ABOVE ALL) ARE NOT ABLE TO EXIST WITHOUT RELIGION, WHICH GIVES PEOPLE SENSE OF THEIR LIVES AND PROVIDES A POINT OF REFERENCE FOR MAKING ETHICAL DECISION.

### KEYWORDS:

ROY ANDERSSON, SWEDENBORG, APOCALYPSE, ALIENATION, DEATH OF GOD, HOPE, CHRISTIANITY

Niniejszy tekst<sup>1</sup> zawiera próbę analizy filmu „Pieśni z drugiego piętra” Roya Anderssona w aspekcie społeczno-kulturowym i teologicznym, pokazując, jak za pomocą filmowych obrazów reżyser tworzy oszałamiającą wizję współczesnego społeczeństwa zachodniego, które odrzucając tradycję i religię staje się narzędziem zniewolenia człowieka, pozbawiającym go nadziei i sensu życia.

## 1. Reżyser jako demiurg

Po ponad dwudziestu pięciu latach milczenia, co stanowi rekord w skali kinematografii światowej, szwedzki reżyser Roy Andersson (obecnie po Ingmarze Bergmanie i obok Jana Troella jedna z największych sław szwedzkiego kina<sup>2</sup>), po czterech latach pracy przedstawił światu w 2000 roku swój film „Pieśni z drugiego piętra”, który natychmiast zdobył międzynarodowe uznanie, czego dowodem była między innymi Nagroda Specjalna Jury na festiwalu w Cannes.

Film to niezwykle dzieło, zarówno pod względem formy, jak i treści. Składa się z 46 scen pomyślanych jako rodzaj *tableaux* – w zainscenizowanych w najdrobniejszym szczególe przez reżysera przestrzeniach i wedle dokładnie opracowanych trajektorii poruszają się aktorzy, których obserwuje całkiem nieruchoma i nie dokonująca żadnych zbliżeń kamera. Realizacja poszczególnych scen nie była oparta na wcześniejszym scenariuszu, ale każdorazowo była kreowana przez reżysera, który zapewnił sobie w tym filmie isticie demiurgiczną pozycję, mając wpływ absolutnie na wszystkie elementy filmu. Dość powiedzieć, iż niektóre sceny powtarzano ponad sto razy. Jeśli dodamy do tego niezależność finansową reżysera, który pieniądze na film gromadził z własnej działalności, to możemy z przekonaniem stwierdzić, iż mamy do czynienia z filmem całkowicie autorskim, w którym wyobraźnia reżysera nie była niczym ograniczona.

Większość krytyków, pisząc o *meritum* filmu podkreślała zgodnie, iż duszny i niepokojący klimat filmu wyraża lęki końca epoki, wykorzystując w pokaźnych dawkach przewrotny, surrealistyczny humor. Pisano, iż Andersson tworzy absurdalne, bezkompromisowe „kontemplacje” współczesnego życia w „Nowym Wspaniałym Świecie”, że skupia się na ciemnych stronach współczesnej Szwecji, ukazując różne formy alienacji dzisiejszego człowieka<sup>3</sup>. Wykazywano też, że jego film to satyra na konformizm szwedzkiego społeczeństwa<sup>4</sup>. Tadeusz Szczepański, wybitny znawca kina szwedzkiego w jednej z rozmów stwierdził, iż Roy Andersson chce nam pokazać w dobitny sposób zmierzch Zachodu. Dla innych „Pieśni z drugiego piętra” były przede wszystkim jedyną poważną filmową próbą odpowiedzi na rocznicę 2000 lat chrześcijaństwa<sup>5</sup>. Idąc tym tropem film stanowiłby gorzkie rozliczenie ze

<sup>1</sup> Artykuł ukazał się w książce: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska (red.), Warszawa 2011, s. 209-221.

<sup>2</sup> M. Larsson, *Swedish Film: An Introduction and a Reader*, Lund 2010, s. 307.

<sup>3</sup> P.O. Qvist, P. von Bagh, *Guide to the cinema of Sweden and Finland*, Santa Barbara 2010, s. 41.

<sup>4</sup> S. Chaudhuri, *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edynburg 2005, s. 41.

<sup>5</sup> P. Coates, *Cinema, religion, and the romantic legacy*, Burlington 2003, s. 1.

współczesnym modelem społeczeństwa wyrosłego na micie oświecenia, odrzucającego religię, która w fundamentalnym stopniu ukształtowała Zachód<sup>6</sup>.

### 2. Umiłowani, którzy siadają

Przed napisami początkowymi filmu pojawia się zdanie „Umiłowani, którzy siadają” zaczerpnięte z wiersza „Upadek między dwie gwiazdy” Césara Vallejo (1892-1938), peruwiańskiego poety, wybitnego awangardysty. Wiersz ten był główną inspiracją dla Anderssona przy tworzeniu filmu „Pieśni z drugiego piętra”<sup>7</sup>. Utwór Vallejo, będący wedle Tadeusza Szczepańskiego swoistą parafrazą Kazania na Górze jest swoistym szkieletem konstrukcyjnym filmu. Wers „Umiłowani, którzy siadają” wybrzmiewa w ważnych momentach filmu, a i poszczególne jego sceny zdają się wyraźnie odnosić do poszczególnych części wiersza. Wiele też łączy samych twórców, czyli Anderssona i Vallejo: specyficzna społeczna wrażliwość oraz zamiłowanie do awangardowej formy, a także pewna wizja kondycji ludzkiej, w której człowiek dobry jest charakteryzowany jako kruchy i słaby, który musi zostać zniszczony przez siły świata, tak jak zgnieciony zostaje starszy syn głównego bohatera, który stracił rozum wskutek tworzenia poezji.

Klamrą spinającą 46 scen, a właściwie pieśni filmu są losy Kallego, który w obliczu zagrożenia utraty pracy podpala swój zakład, licząc na pieniądze pozyskane z ubezpieczenia. Wędrując po zakorkowanej aglomeracji z foliową torbą wypełnioną popiołem ze spalonego zakładu, odwiedza swego starszego syna, który stracił rozum pisząc wiersze. Próbuje znaleźć pocieszenie w czasie rozmowy z pastorem, ale ten jest także „zrozwyczajony”, gdyż od kilku lat nie może sprzedać swego domu, na czym stracił już wiele tysięcy. Na dworcu Kalle spotyka swego zmarłego przyjaciela, który popełnił samobójstwo. Nagle pojawia się młody żydowski chłopak z pętlą na szyi, który łamanym rosyjskim pyta o swoją siostrę, którą razem z nim powiesili w czasie wojny Niemcy. Szuka jej, bo chce ją prosić o przebaczenie za zło, które jej uczynił.

Losom Kallego i jego podróży przez miejskie piekło towarzyszą inne pieśni, wyśpiewywane przez ludzi poniżanych i krzywdzonych. Po 30 latach pracy Lasse zostaje bez słowa z niej zwolniony – obraz Lassego przyczepionego kurczowo do kostki szefa, który ciągnie go za sobą po korytarzu zapada mocno w pamięć. Obcokrajowiec zostaje bez powodu pobity przy milczącej postawie ludzi czekających na autobus. Mężczyzna zaproszony przez sztukmistrza do udziału w jednym z numerów, zostaje przepiłowany

<sup>6</sup> Y. Allon, *Songs from the Second Floor*, „Journal of Religion and Film” 2001 nr 1, t. 5, <http://www.unomaha.edu/jrf/songs.htm> (dostęp: 13.01.2014).

<sup>7</sup> W wywiadzie reżyser mówił: „O twórczości Césara Vallejo usłyszałem po raz pierwszy w 1974 roku. Robiąc film, czerpałem inspirację z wiersza „Traspié entre dos esrellas” (czyli „Upadek między dwiema gwiazdami”). To bardzo szczególny i niezwykły wiersz. Zawiera bardzo subtelne i odpowiedzialne spojrzenie na kondycję ludzką. Byłem zdumiony faktem, że człowiek, który dźwiga na swych barkach odpowiedzialność za losy całej ludzkości, za cierpienie świata, jest tam przedstawiony jako ktoś bardzo słaby i kruchy”. Zob. <http://film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-royem-anderssonem,1,3801479,wiadomosc.html> (dostęp: 13.01.2014).



Za zbyt wąskie należy uznać twierdzenie, iż chodziło Anderssonowi o podkreślenie potrzeby zwolnienia tempa życia we współczesnym świecie, zachętę do refleksji o celu i sensie dążeń współczesnego człowieka. Film Anderssona to nie zachęta do odpoczynku w świecie konsumpcji, to coś niepomernie głębszego – to zachęta do jej odrzucenia i zwrócenia się ku całkiem innym wartościom.

i odtąd widzimy go już tylko żałośnie jęczącego. Człowiek z przytrzaśniętymi przez drzwi pociągu palcami bezradnie leży na peronie. Kolejny obraz to stuletni admirał szamoczący się w swym okratowanym łóżku w domu opieki. W tle niektórych pieśni widzimy współczesnych flagellantów – mieszkańców miasta biczujących siebie nawzajem – co stanowi dosłowne odesłanie do „Siódmej pieczęci” Ingmara Bergmana (z Bergmanem miał styczność Roy Andersson przez rok na swoich studiach).

Wers „Umiłowani, którzy siadają” pojawia się w filmie kilkakrotnie, co świadczy o jego wadze. Za zbyt wąskie należy uznać twierdzenie, iż chodziło Anderssonowi o podkreślenie potrzeby zwolnienia tempa życia we współczesnym świecie, zachętę do refleksji o celu i sensie dążeń współczesnego człowieka. Film Anderssona to nie zachęta do odpoczynku w świecie konsumpcji, to coś niepomernie głębszego – to zachęta do jej odrzucenia i zwrócenia się ku całkiem innym wartościom. Ascetyczny wiersz Vallejo odczytuje Andersson jako wezwanie do duchowego ubóstwa, do skupienia się na tym, co najważniejsze dla człowieka. To apel o poznanie siebie, o uznanie własnej słabości i niedoskonałości, własnej winy i grzechów przeszłości. Ci, którzy siadają, rezygnują z wartości, które rządzą wokół i zdają się być tak praktyczne, tak wszechobecne, że nikt nie ośmielił się ich zakwestionować. Vallejo mówi:

„Umiłowany ten, kto płaci tym, czego sam ma niewiele”.

„Umiłowany ten, kto potem okupił swój wstyd i swoje winy”.

„Umiłowany ten, kto w dziurawych butach chodzi po deszczu”.

„Umiłowany ten, kto jest łysy, a nie nosi kapelusza”.

### 3. Pola interpretacji

W dużej mierze surrealistyczna forma i niewątpliwy humor dzieła przesłonił niektórym krytykom powagę wypowiedzi reżysera, której ostrze wymierzone jest w we współczesną postać społeczeństwa szwedzkiego czy szerzej zachodniego, ale to, co naprawdę robi Andersson to okrutna wiwisekcja zachodniej areligijnej mentalności i wynikającego

z niej stylu życia. Wszystkie sceny filmu tworzą jedną żalobną pieśń, która rozbrzmiewa nad zgłiszczami zachodniej kultury i chrześcijaństwa.

W tym sensie Andersson jest więc nieodrodnym uczniem Samuela Becketta, w którego dziele odzwierciedla się bolesna samoświadomość Zachodu i fundamentalne zwątpienie w zbawczą moc cywilizacji zachodniej, w której człowiek chce osiągnąć szczęście dzięki dziełom własnej myśli i własnych rąk. Do „Pieśni z drugiego piętra” doskonale pasuje istota przesłania dzieł Becketta, którą wyraził Komitet Noblowski: „Ukazał za pomocą nowych form literackich niedolę i cierpienie człowieka naszych czasów. To poetyckie dzieło wznosi się nad jałową i spustoszoną ziemią jak prośba o miłosierdzie dla udrczonej ludzkości (...)”<sup>8</sup>.

Wizja przedstawiona w „Pieśniach z drugiego piętra”, to wizja świeckiej apokalipsy, czyli apokalipsy na opak. Apokalipsy, która niczego nie objawia, to znaczy niczego, co dawałoby nadzieję. Ona tylko kontempluje zagładę. Apokalipsę tę można próbować odczytać w płaszczyźnie społeczno-kulturowej – w kluczu krytyki społeczeństwa masowego i tu musimy sięgnąć do przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej, czy do równie przenikliwego myślicie-la, jakim był w tym względzie Stanisław Ignacy Witkiewicz. Można ją też jednak odczytać, i to jest chyba najbardziej ciekawe w kluczu teologicznym, ukazując, iż jego film czerpie tak naprawdę żywotne soki z chrześcijaństwa i jego wizji świata. Tylko bardzo wąsko patrzący krytycy odczytywali film Anderssona, jako anti- czy areligijny. Rzeczywiście bowiem nie ma tam problematyki religijnej wprost, a symbole religijne pojawiają się w kontekście mocno wynaturzonym. Nie zmienia to faktu, iż religia jest mocno obecna w filmie Anderssona.

A dokonuje się to dzięki pewnemu stylowi, który wbrew, czy pomimo, intencji reżysera przywołuje rzeczywistość transcendentną. Taki sposób przywoływania lub „ewokowania” (tego terminu używał badacz wątków religijnych w kinie Amédée Ayfre) transcendencji może dokonać się na wiele sposobów, a jeden z nich, bliski Anderssonowi polega na tym, iż możliwie najpełniej ukazuje się w filmie fundamentalne wymiary ludzkiej egzystencji, poprzez ukazywanie jej braków, niedoskonałości, przygodności, tragiczmu. „Przez ukazanie pęknięć i załamania świata, ludzkiej ułomności i odarcia również można zbliżyć się do tajemnicy (...)”<sup>9</sup>.

Korzystając z myśli Ayfre, który wyróżnił kilka tendencji przywoływania kontekstu religijnego w kinie – Anderssona należałoby włączyć do strategii, którą można nazwać „nieobecnością, która jest formą nostalgii za obecnością” – do grupy tej należały też Ingmar Bergman. Pozorna więc nieobecność Boga i problematyki religijnej jest naprawdę ukrytym jej przywoływaniem. Zupełnie inny typ nieobecności prezentuje bliski z ducha Anderssonowi Luis Bunuel, u którego mamy „nieobecność, która jest odmową obecności”<sup>10</sup>.

Ciekawym zabiegiem okaże się też zestawienie filmu Roya Anderssona z teologiczną spuścizną jego wielkiego rodaka Emanuela Swedenborga, który jest autorem frapują-

<sup>8</sup> A. Libera, *Godot i jego cień*, Kraków 2009, s. 45.

<sup>9</sup> M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 29.

<sup>10</sup> I. Kolańska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Bunuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2007, s. 480.



Wizja przedstawiona w „Pieśniach z drugiego piętra”, to wizja świeckiej apokalipsy, czyli apokalipsy na opak. Apokalipsy, która niczego nie objawia, to znaczy niczego, co dawałoby nadzieję. Ona tylko kontempluje zagładę.

cej koncepcji, iż koniec świata już nastąpił, tylko nie został przez nikogo zauważony (wyraz tej myśli dał Czesław Miłosz w wierszu „Piosenka o końcu świata”). Warto też zauważyć, iż w dużo głębszym znaczeniu, niż krytycy zachodni, odczytali ten film krytycy rosyjscy, widząc niedwuznacznie w dziele Anderssona, jak choćby Anton Dolin „film o końcu świata, doznanie prawdziwej Apokalipsy”<sup>11</sup>. Z kolei Jekaterina Salinikowa określi film szwedzkiego reżysera: „Apokalipsa jako rutyna życia”<sup>12</sup>.

#### 4. Teologia śmierci społeczeństwa zachodniego

Dzieło Anderssona można potraktować jako swoiste filmowe zobrazowanie ideowego kresu społeczeństwa kapitalistycznego, o którym rozpisywali się intelektualiści już na początku XX w. Film zdaje się dokładnie potwierdzać katastroficzne przepowiednie naszego Stanisława Ignacego Witkiewicza, jak i przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej, czy bardziej współcześnie choćby Jeana Baudrillarda. Poznajmy te diagnozy w pigułce, aby przyjrzeć się im potem w świetle dzieła Anderssona.

##### 4.1. Wymiar społeczno-kulturowy

Wpierw oddajmy głos Witkiewiczowi, którego celna przepowiednia z 1930 r. nic nie straciła z aktualności:

*„Na Zachodzie panowała ogólna tolerancja, połączona z wiarą w odrodzenie ludzkości na tle kompletnego materialnego dobrobytu. (...) Jakie miało być to „odrodzenie” nikt nie wiedział i nie dowie się nigdy, aż po czasy zgaśnięcia słońca. Chyba, że odrodzeniem będziemy nazywali: spokój, brak wszelkiej twórczości, z wyjątkiem udoskonaleń technicznych i bydlęca szczęśliwość po odwaleniu pewnej ilości mechanicznej pracy”<sup>13</sup>.*

<sup>11</sup> Zob. <http://old.russ.ru/culture/cinema/20010522.html> (dostęp: 13.01.2014).

<sup>12</sup> Zob. [http://www.zhurnal.ru/kinoizm/kinodan/song\\_2\\_floor.html](http://www.zhurnal.ru/kinoizm/kinodan/song_2_floor.html) (dostęp: 13.01.2014).

<sup>13</sup> S.I. Witkiewicz, *Nienasylenie*, Warszawa 1996, s. 94. Rozwój społeczny, który prowadzi zdaniem Witkiewicza do uspołecznienia kosztem indywidualności, przybrał niestety taką formę, w której ginie religia, sztuka i filozofia, a przez to i uczucie metafizyczne, tak ważne dla filozofa traci warunki do swego przeja-

W 1964 r. innymi słowami potwierdził te diagnozę Herbert Marcuse pisząc:

*„Społeczne regulacje wzmagają nieodpartą potrzebę produkcji i konsumpcji niepotrzebnych rzeczy; potrzeby ogłupiającej pracy, tam gdzie nie jest ona już rzeczywistą koniecznością; potrzeby różnych form odpoczynku, które usmierza ją i przedłużają to ogłupienie; potrzeby podtrzymywania takich złudnych swobód, jak wolna konkurencja przy regulowanych cenach, wolna prasa, która cenzuruje samą siebie, wolny wybór pomiędzy znakami firmowymi i gadżetami”<sup>14</sup>.*

Najgłębiej chyba temat ten poruszał Max Horkheimer (1895-1973), główny przedstawiciel Szkoły Frankfurckiej, kierownik słynnego Instytutu Badań Społecznych. Wedle niego postęp będący rezultatem oświecenia (odczarowanie świata, panowanie rozumu, wiara w nieograniczony postęp i stworzenie sprawiedliwego społeczeństwa opartego na wolności) niesie w sobie zaczątek upadku, a samo oświecenie walczące z mitem i religią zmierza do autodestrukcji. Skutkiem tego procesu jest obserwowany przez filozofa stan totalnego zniewolenia, w który wpędza człowieka współczesna cywilizacja<sup>15</sup>. W rozmowie z Helmutem Gumniorem, Horkheimer ubolewał też, iż religia w skutek współczesnej liberalizacji traci swą funkcję społeczną<sup>16</sup>. Jego zdaniem powinna ona dziś „uświadomić człowiekowi, że jest istotą skończoną, że musi cierpieć i umrzeć; że jednak ponad cierpieniem i śmiercią jest tęsknota, iż to doczesne istnienie nie może być absolutne, nie jest wszystkim”<sup>17</sup>.

Współcześni krytycy podkreślają zgubny, konsumpcyjny model kapitalizmu, kryjący się za wszystkim, co nas dziś otacza, dążący ostatecznie do zastąpienia potrzeb religijnych materialnymi a Boga produktem. „Kapitalizm w obecnym stanie nasyczonego

---

wiania się w życiu społecznym. „Codzienność jest powtarzalna i anonimowa: nie tylko nie odsyła do żadnej transcendencji, ale nie pozwala również na wyłonienie indywidualności: toczy się podobnie dla wszystkich, jednakowo poddając ich wymaganiom gatunku”. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Warszawa 2003, s. 418.

<sup>14</sup> H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991, s. 23.

<sup>15</sup> W swej późnej myśli Horkheimer zaczął krytykować Marksa za jego zbytni optymizm, za wiarę, że usunięcie własności prywatnej otworzy drogę do sprawiedliwego społeczeństwa. Zarzucał też Marksowi, iż jego teoria wymierzona była przeciw jednostce oraz to, iż jego socjalizm był tak naprawdę doskonale zadministrowanym światem. Na późniejsze poglądy Horkheimera znacznie wpłynęła lektura pism Artura Schopenhauera, który był dla niego metafizykiem współcierpienia, myślicielem, który wskazywał na pierwotną winę, która jest źródłem skażenia ludzkiego życia złem i cierpieniem. Zafascynowała Horkheimera głównie schopenhauerowska koncepcja grzechu pierwotnego, wedle której ma on źródło w bezgranicznej afirmacji przez człowieka własnego „ja” i negacji innych jednostek. Zdaniem Horkheimera koncepcja pierwotnej winy określa dotychczasową historię ludzkości i dziś także określa świat dla myślącego człowieka. Przez pryzmat grzechu pierwotnego całą historię ludzkości „można objaśnić teologicznie”. Filozof pisał: „Teologia jest nadzieją, że nie skończy się na niesprawiedliwości, którą nacechowany jest świat, że niesprawiedliwość nie będzie miała ostatniego słowa”. T. Gadacz, *Teologia szkoły frankfurckiej*, „Kronos” 2007 nr 1, s. 6-10.

<sup>16</sup> M. Horkheimer, *Tęsknota za całkowicie Innym. Rozmowa z Helmutem Gumniorem*, „Kronos” 2007 nr 1, s. 13-27.

<sup>17</sup> M. Horkheimer, art. cyt., s. 13-27.

rynku staje się ostatnią religią dzisiejszego świata”<sup>18</sup>. Konsumpcja spłaszcza wszelkie potrzeby człowieka, w tym religijne, będąc „kresem transcendencji”, odcina człowieka od jego własnych potrzeb i w istocie od wiedzy o sobie samym, zawsze ma też charakter „hedonistyczny i uwsteczniający”<sup>19</sup>. Celnie ujmują to Baudrillard pisząc:

*„(...) epoka konsumpcji, stanowiąc historyczne zwieńczenie całego procesu przyspieszonej produktywności pod znakiem kapitału, jest także epoką radykalnej alienacji. Logika utowarowienia ulega tutaj uogólnieniu, przejmując odtąd władzę nie tylko nad procesem pracy i produktami materialnymi, lecz także nad całą kulturą, seksualnością, stosunkami międzyludzkimi (...)”<sup>20</sup>.*

„Pustka duchowa niszczy więc cywilizację kapitalistyczną bardziej bezwzględnie niż nędza czy niesprawiedliwość”<sup>21</sup> – pisał o myśli Witkiewicza Jan Błoński, a dodać należy, iż tak samo sądzi Roy Andersson bezlitośnie chłoscząc zachodni model życia, znany mu doskonale ze Szwecji. Skupmy się więc teraz na wymiarze społeczno-kulturowym przesłania filmu, by potem przejść do ukazania głębszej jeszcze płaszczyzny interpretacyjnej, jaką będzie próba odczytania filmu w oryginalnej perspektywie teologicznej, jaką daje myśl Emanuela Swedenborga.

Wszystkie pieśni filmu składają się na obraz śmierci cywilizacji, jak ujął to Anton Dolin, podkreślając, że we wszystkich epizodach widzimy poniżenie człowieka w różnych sytuacjach, poniżenie, które jest zasadą, na której zbudowana została nasza cywilizacja<sup>22</sup>. „Prawie wszyscy bohaterowie Anderssona są starzy, ciężcy, niezgrabni. Na twarzach nałożona jest biała charakteryzacja, jak u kłownów w cyrku albo aktorów japońskiego teatru. To kolejna wskazówka na teatralność, umowność wszystkich wydarzeń. Przed nami aktorzy prowincjonalnego cyrku (...). Tym w filmie staje się cała ludzkość. (...) Koniec świata już nastąpił, ale myśmy go nie zauważyli”<sup>23</sup> – wywodzi Dolin.

Podobnie, jak Dolin, także Maksim Aleksandrow podkreślił, iż Andersson pieczołowicie ukazuje upokarzające dla człowieka sytuacje i instytucje. „Stopniowo, w rytm muzyki Benny Anderssona z grupy „Abba”, będzie następowała szwedzka Apokalipsa, pełna i ostateczna – trzęsą się w posadach budynki rządowe, na ulicach tłumy biczowników, martwy żydowski chłopak przedostaje się do krainy żywych” – pisze Aleksandrow<sup>24</sup>.

Jedną z najbardziej wizyjnych, niepokojących scen owej apokalipsy, to obraz sądu, który dokonywany jest nad małą dziewczynką Anną. Dziecko w otoczeniu gro-na „rady starców”, najświetlejszych osób w społeczeństwie, informowane jest z czułą

<sup>18</sup> N. Bolz, D. Bosshart, *Kult-Marketing. Die neuen Götter des Marktes*, Düsseldorf 1995, s. 22

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006, s. 270.

<sup>20</sup> Tamże, s. 269.

<sup>21</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 425.

<sup>22</sup> Zob. <http://old.russ.ru/culture/cinema/20010522.html> (dostęp: 13.01.2014).

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Zob. [http://www.agencynews.ru/eliespecial/dvd/r3\\_2ndfloor.html](http://www.agencynews.ru/eliespecial/dvd/r3_2ndfloor.html) (dostęp: 13.01.2014).



bezwzględnością o tym, że nie wszystkie rzeczy wolno robić, i że winna jest uległość wszystkim tu obecnym, którzy przeczytali wszystkie książki oraz mają największą wiedzę i doświadczenie. Anna zapewne dokonała czegoś, co nie było do zaakceptowania przez społeczność i musi za to ponieść konsekwencję. W następnej scenie filmu widzimy, jak ubrana na białą Anna ze zawiązanymi oczami, idzie między biskupami ubranymi w szaty liturgiczne a innymi znakomitymi postaciami życia społecznego na skraj nadmorskiego urwiska, z którego zostaje strącona, a jej ciało roztrzaska się na wcześniej przygotowanych przez odpowiednie służby kamieniach ułożonych na plaży. Czy tak zatem społeczeństwo likwiduje wszystko, co wykracza poza przyjęte standardy myślenia i zachowania? Czy tak społeczeństwo oczyszcza się ze zła? Czy społeczeństwo to wymaga ofiar w postaci tak niewinnych istot?

### 4.2. Wymiar religijny

W pieśni rozgrywanej przy barze w Grand Hotelu jeden z uczestników egzekucji Anny mówi: „Poświęciliśmy młodość. Co jeszcze możemy zrobić?”. Ofiara, jak widać, nie zdała się na nic. W świadomie brzydkiej i okrutnej pieśni widzimy przy barze wymiotującego starca w smokingu, kobietę, która nie może podnieść się z podłogi, w tle siedzącego w fotelu biskupa. „Gdzie jesteśmy?” – głośno woła jedna z osób, a jej pytanie nabiera wymiaru niemalże metafizycznego. Z tej rzeczywistości nie da się uciec – porażająca scena syzyfowego wysiłku ludzi, z których każdy chce dociągnąć do odprawy swój wielki i ciężki wózek, który porusza się o milimetry, jest na to dobitnym dowodem. Yoram Allon celnie zauważa, iż Anderson ukazując indywidualne katastrofy swych bohaterów, jak i piekło życia społecznego udowadnia, że „zdrada” przeszłości, porzucenie historii i tradycji, a także religii jest kompletna i nieodwracalna<sup>25</sup>. W świecie rządzonym przez rynek, któremu podlegają wszelkie relacje nie ma miejsca na ludzkie uczucia, na przeżywanie cierpienia i pociechę, na poczucie winy i zmazanie jej. Człowiek w sytuacji, gdy dotyka go nieszczęście, pozostawiony jest samemu sobie. Społeczeństwo odbierając mu religię, odebrało mu też nadzieję, rozumianą jako ostateczny punkt oparcia w sytuacji dramatycznej.

W świecie Anderssona mamy jednak wyraźny paradoks związany z nadzieją. W przezbawnej scenie przedstawiającej forum ekspertów ekonomicznych, którzy mają doradzić rządowi w kwestii posunięć finansowych, wśród obecnych krąży kryształowa kula, w której nadaremno szukają odpowiedzi na swe problemy, a poproszony o podsumowanie dyskusji ekspert bezradnie szuka w teczce raportu, który gdzieś mu się po drodze zapodział. Ostatecznie stwierdza, że „w obliczu obecnej sytuacji pozostaje nam tylko nadzieja”. Wedle Anderssona społeczeństwa dzisiejsze, żyjące bez nadziei, ale potrzebujące jej ponad wszystko, nie są zdolne tak naprawdę funkcjonować bez religii, dającej ludziom poczucie sensu i koordynaty do dokonywania życiowych wyborów. Jeżeli bowiem odrzucamy religię i wartości za nią stojące, to żadnego znaczenia nie ma ani cierpienie ani sprawiedliwość. Zrozpaczony Kalle z foliową torbą pełną popiołów jest absolutnie samotny.

---

<sup>25</sup> Y. Allon, dz. cyt.



W najbardziej chyba poruszającej scenie filmu, gdy Kalle dostaje propozycję zajęcia się sprzedażą krzyży, nagle figura Chrystusa odrywa się od jednego z ramion krzyża i zaczyna kiwać się na lewej ręce, niczym metronom odmierzający czas w społeczeństwie żyjącym po „śmierci Boga”.

Klęską kończy się biznes Uffe i Kallego, okazuje się bowiem, iż rok 2000 nie sprawił, iż krzyże sprzedawały się dobrze, a zły na siebie Uffe, wyrzucając na śmietnik za miastem dziesiątki krzyży mówi: „Wstydę się Kalle. To był kiepski pomysł, najgorszy ze wszystkich. Jak można być tak głupim, walniętym. Uwierzyć, że można zarobić na ukrzyżowanym frajerze”. Jest to przejmujący obraz wyrzucenia Boga poza współczesne miasta, na śmietnik<sup>26</sup>.

W najbardziej chyba poruszającej scenie filmu, gdy Kalle dostaje propozycję zajęcia się sprzedażą krzyży, nagle figura Chrystusa odrywa się od jednego z ramion krzyża i zaczyna kiwać się na lewej ręce, niczym metronom odmierzający czas w społeczeństwie żyjącym po „śmierci Boga”. Figura Chrystusa bujająca się mocno na krzyżu w lewo i prawo stanowi porażające tło dla rozmowy, w której dowiadujemy się, że najważniejsze w życiu to kupić coś, aby potem sprzedać to z zyskiem. W takim świecie można tylko zwariować od pisania wierszy. Zaiste, „Umiłowani, którzy siadają”.

W ostatniej pieśni filmu samotny Kalle z krzyżem w opuszczonej ręce, stojąc obok sterty wyrzuconych przez Uffe krzyży widzi zbliżające się postacie – są tam jego zmarły tragicznie przyjaciel, zabita dziewczynka Anna, chłopak z pętlą na szyi. Chce ich przepędzić, rzucając wielką blaszaną bańką, ale na skutek jej głośnego upadku z okolicznych pól podnoszą się dziesiątki ciemnych postaci, duchów, które zbliżają się do niego, czegoś od niego wyraźnie chcąc. Armia duchów, symbolizująca wszystkich wyrzuconych z pamięci i historii współczesnego społeczeństwa szwedzkiego? Zrezygnowany, bezsilny Kalle, wykrzykuje jeszcze: „Jestem tylko człowiekiem, walczę o kawałek chleba i trochę przyjemności”, po czym odwraca się do duchów plecami, a one powoli zbliżają się ku niemu. On, z opuszczonym krzyżem w rękę, staje jakby zrezygnowany na ich czele.

W filmie Anderssona ludzie są chorzy, niszczy ich zaraza – w jednej ze scen filmu, po opustoszałej ulicy miasta biegają wielkie szczury, aż nazbyt wyraźnie stanowiąc odniesienie do „Dżumy” Alberta Camus. Nie jest to jednak zwykła zaraza, czarna śmierć, która trapiła lu-

<sup>26</sup> „This iconography is further used in the film’s final scene as the failed entrepreneur discards crucifixion statuettes of every size onto an enormous garbage heap, the very image of a community’s rejection of the prophet in its midst, and thus presenting a desperately sad image of the turning away from God”. Y. Allon, dz. cyt.

dzi w arcygenialnej „Siódmej pieczęci” Bergmana. W filmie Anderssona od duchowej zarazy braku uczuć i obojętności nie można uciec, gdyż chorzy są wszyscy. To film o braku ciepła, o ludziach, którzy nie okazują sobie uczuć, a chłodne wnętrza sterylnych publicznych przestrzeni (szpital, przystanek, biuro) dopasowują się do pozbawionych życia, posępnych mieszkań. Andersson dokonał w swym filmie rzeczy wielkiej – pokazał współczesne cierpienie.

### 5. Teologia „Pieśni z drugiego piętra”

Dla rozważań nad związkiem między dziełem Emanuela Swedenborga (1688-1772), a filmem Anderssona nie ma większego znaczenia czy reżyser znał dzieło swego wielkiego rodaka. Wydaje się, że tak, ale nie jest to istotne. Swedenborg podjął się bowiem czegoś niezwykle, czego echa widzimy w filmie Anderssona. Swedenborg restytuuje przestrzeń – w obliczu rozwoju nauki i triumfu newtonowskiej wizji świata, powraca do obrazu świata, który dzieli się na trzy sfery, w których rządzi Bóg. Swedenborg jest też uosobieniem triumfu wyobraźni nad „szkiełkiem i okiem”, nad wąsko pojętym rozumem (lektura Swedenborga wpłynęła zbawiennie na Augusta Strindberga, owocując ważnym miejscem wyobrażeń i snów w jego twórczości)<sup>27</sup>.

Te dwa elementy dostrzegamy też w filmie Anderssona – przestrzeń nie jest dla niego ograniczona do fizycznych wymiarów, jest to raczej przestrzeń symboliczna, w której zamieszkują duchy zmarłych. O tym, jak wielką rolę w filmie odgrywa wyobraźnia, nikogo, kto widział film nie trzeba będzie przekonywać – i co najważniejsze, obrazy tworzone przez Anderssona są dla widzów czytelne, też trafiając do ich wyobraźni, przez co tworzy się specyficzna płaszczyzna komunikacji.

#### 5.1. Teologia Emanuela Swedenborg

Emanuel Swedenborg, syn luterkańskiego duchownego był wybitnym uczonym, publikującym dzieła z zakresu geologii, astronomii, fizjologii, filozofii, był członkiem Królewskiej Komisji Górniczej, podróżującym po najważniejszych miastach Europy intelektualistą. W latach 1743-1745 przeżywał kryzys religijny, czego świadectwem stał się jego „Dziennik snów”. Jak twierdził, otrzymał dar od Boga, który polegał na tym, iż mógł się przenosić za życia w świat duchowy – i Swedenborg przez prawie trzydzieści lat swego życia przebywał równocześnie w dwóch światach (do końca życia był czynny naukowo, na zewnątrz zachowując się zupełnie normalnie), szczegółowo notując, co tam usłyszał i zobaczył.

W jednej ze swych podróży w zaświaty Swedenborg odwiedził nawet Sztokholm, a to co zobaczył jest niczym kadr z filmu „Pieśni z pierwszego piętra”:

*„Towarzyszący mu w przechadzce po Stora Nygatan anioł powiedział, że jeśli mieszkańcy okolicznych domów są duchowo martwi, w żadnym oknie nie pojawi się światło, będą ziać jedynie czarne dziury. Tak też było. Anioł wzdrygnął się i rzekł, iż nie mogą iść dalej, wszyscy przy tej ulicy są trupami. Na rynku, a także*

<sup>27</sup> Dzieło Swedenborga znacząco wpłynęło na wielu najwybitniejszych twórców jak Blake, Goethe, Poe, Baudelaire, Balzac, Mickiewicz. Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Urlo*, Kraków 1994, s. 143.

w wielu innych ulicach, nie było prawie nikogo żywego, z wyjątkiem jednego domu na rogu<sup>28</sup>.

Z bogatego dorobku Swedenborga na potrzeby analizy filmu najbardziej zasadne wydaje się przybliżenie jego koncepcji końca świata oraz stanu człowieka, który po śmierci przebywa w świecie duchów. Postawmy tu hipotezę, iż wiele wątków filmu Anderssona, jak i ocena jego przesłania, możliwa będzie w pełni przy założeniu, że to, co nam reżyser przedstawił to, wydarzenia dziejące się w świecie duchów Swedenborga. Jest to pewien eksperyment myślowy, gdyż jest mało prawdopodobne, by Andersson kierował się takimi intencjami, ale nie można wykluczyć, iż dzieło Swedenborga, bądź niektóre z jego koncepcji mniej czy bardziej wpłynęły na jego wyobraźnię.

Wróćmy teraz do swedenborgiańskiej wizji apokalipsy, by połączyć ją z wizją świata zawartą w „Pieśniach z drugiego piętra”. Termin Apokalipsa wywodzi się od greckiego czasownika *apokalyptein*, który oznacza: odsłonić, podnieść kurtynę. Apokalipsa jest objawieniem tego, co pozostawało zakryte przed oczami ludzi<sup>29</sup>. Rodzaj literacki zwany apokaliptyką narodził się w II wieku przed Chrystusem w środowisku wczesnojudaistycznym jako pochodna literatury profetycznej – pewne jego oznaki pojawiają się w biblijnych księgach Ezechiela czy Daniela<sup>30</sup>. Literatura apokaliptyczna miała przynieść Izraelowi w epoce powygnaniowej pociechę, dając pewność, iż mimo straszliwych plag należy oczekiwać wybawienia od Boga, który swą mocą ustanowi nowy niebiański świat. Literatura chrześcijańska zna wiele pism apokaliptycznych, wiele wątków z nich zaczerpniętych przedostało się do literatury. Na tym tle wyjątkowo przedstawia się jednak koncepcja końca świata Swedenborga.

Przede wszystkim Swedenborg w czasie swego życia lokował spełnienie się chrześcijańskiej apokalipsy – jej przyczyną była śmierć religii i upadek Kościoła. W swoich podróżach w zaświaty Swedenborg słyszał od duchów o fatalnym stanie świata, tak złym, że wymagającym generalnych porządków, które wkrótce miały w radykalnej postaci nastąpić. Chodzi o Sąd Ostateczny, który miał miejsce według Swedenborga w 1757 r.<sup>31</sup> i odbył się w zaświatach, a sam Swedenborg był jego świadkiem<sup>32</sup>. Sąd był konieczny, gdyż siły piekieł się wzmogły i zagrażały istnieniu ludzkości<sup>33</sup>. Swedenborg podkreślał też, iż sąd ostateczny

<sup>28</sup> S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg: uczonej i mistyk*, Kraków 2002, s. 382.

<sup>29</sup> E. Szymanek, *Wykład Pisma Świętego Nowego Testamentu*, Poznań 1990, s. 498.

<sup>30</sup> K. Waldenfels, *Leksykon religii*, Warszawa 1997, s. 12-13.

<sup>31</sup> „Można zastanawiać się, co skłoniło Swedenborga do wskazania na tę właśnie datę jako na moment przelomu w historii Kościoła. Jak pamiętamy był on swego czasu bystrym obserwatorem życia politycznego w Szwecji i w Europie. W latach 1757-1762 Szwecja uwikłała się w obejmującą sporą część Europy wojnę siedmioletnią (1756-1763). Być może Swedenborg, który opowiadał się za polityczną neutralnością swego kraju, odebrał rok 1757 jako zapowiedź kataklizmu (sądu ostatecznego) w historii Szwecji i świata. Według innych badaczy właśnie w 1757 roku propagowana przez Swedenborga religia znalazła swój organizacyjny wyraz w postaci, powołanego przez grono przyjaciół, Nowego Kościoła, zwanego też Nową Jerozolimą”. B. Andrzejewski, *Emanuel Swedenborg: między empirią a mistycyzmem*, Poznań 1992, s. 77.

<sup>32</sup> S. Toksvig, dz. cyt., s. 379.

<sup>33</sup> Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 157.

nastąpi wówczas, gdy zniknie całkowicie „czynna miłość” i gdy tym samym zostanie zniszczona wiara. Będzie to czas, gdy człowiek utraci moc samodecydowania o sobie, i kiedy, ze względu na brak dobrych uczynków, nie będzie on w stanie obronić się przed piekłem<sup>34</sup>.

Co jednak istotne, sąd ostateczny należy, według Swedenborga, rozumieć jedynie w sposób symboliczny, jako reorganizację świata dusz, bez odczuwalnych zmian w sferze materialnej. Również po roku 1757 świat był zewnętrznie ten sam, życie przebiegało swym dawnym rytmem, prowadzone były wojny i zawierano pokoje. Nawet Kościół z pozoru się nie zmienił, ulegając jedynie przemianom wewnętrznym<sup>35</sup>.

Jak wygląda los człowieka po śmierci? Tu Swedenborg jest też niezwykle oryginalny. Po śmierci wszyscy ludzie trafiają do świata duchów<sup>36</sup>, jest to miejsce między niebem a piekłem, w którym wychodzi na jaw czy człowiek kierował się w swym życiu miłością do Boga, czy też miłością własną, i stosownie do tego rozstrzygają się jego losy. Co ważne, nie sądzi człowieka Bóg, ale on sam poznaje prawdę o sobie, gdy stopniowo w świecie duchów ujawnia się jego „miłość panująca” – czyli główne ukierunkowanie jego woli<sup>37</sup>. Nowo przybyli do świata duchów są często opieszali i zagubieni, rozciąga się bowiem przed nimi świat, który do złudzenia przypomina ziemię<sup>38</sup>. Co więcej, fakt, że mają swoje ciało sprawia, iż niektórzy nie wiedzą nawet, że umarli<sup>39</sup>.

### 5.2. Apokalipsa po szwedzku

Jak wygląda zatem Szwecja AD 2000, jeśli spojrzeć na nią z „drugiego piętra”, czyli przyjąć, że bohaterowie Anderssona to ludzie, którzy umarli i znajdują się w świecie duchów, gdzie objawia się ich „miłość panująca”? Andersson wizualnie robi wszystko, by pokazać, że świat który widzimy na ekranie jest inny, w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Podobny temu, który znamy, ale jakoś specyficznie przemieniony, jakby to były dekoracje, na tle których poruszają się nienaturalnie wolno i bez okazywania uczuć poszczególne osoby dramatu.

Gdyby spróbować w tym miejscu rozjaśnić za pomocą wizji końca świata Swedenborga enigmatyczny tytuł filmu, którego nie próbował rozszyfrować żaden z recenzentów, to otrzymalibyśmy taki mniej więcej sens: przed nami wizja współczesnego życia widziana z perspektywy zaświatów (Boga?), czyli tego, jak naprawdę wygląda życie

<sup>34</sup> B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 76-77.

<sup>35</sup> Tamże, s. 77.

<sup>36</sup> „Świat duchów nie jest niebem, nie jest też piekłem, lecz jest miejscem, czyli stanem pośrednim pomiędzy jednym a drugim; tu bowiem człowiek najpierw po śmierci przychodzi, a potem po upływie czasu stosownie do swego życia na ziemi, podnoszony jest albo do nieba, albo wrzucany do piekła”. E. Swedenborg, *O niebie i piekle*, Warszawa, s. 213.

<sup>37</sup> „To, co czeka człowieka po śmierci, to miłość panująca, która nigdy nie ulega zmianie”. E. Swedenborg, dz. cyt., s. 240.

<sup>38</sup> O. Lagercrantz, *Emanuel Swedenborg: poemat o życiu w zaświatach*, Izabelin 2003, s. 25.

<sup>39</sup> „Stąd człowiek, stawszy się duchem, nie inaczej rzecz pojmuje, jak tylko w ten sposób, że jest w swoim cieles, w którym był na świecie i dlatego nie wie, że umarł”. I dalej: „(...) słowem, człowiek, kiedy przechodzi z jednego życia do drugiego, czyli z jednego świata na drugi, jest jakby przechodził z jednego miejsca na drugie i wszystko ze sobą niesie (...)”. E. Swedenborg, dz. cyt., s. 229.

współczesnego człowieka, ukazywane bez upiększeń i iluzji, jakie towarzyszą naszemu życiu na ziemi, czyli na „pierwszym piętrze”. To chłodno-okrutny opis świata, który wyłania się, jeżeli przyłożyć do niego miarę wartości religijnych.

Przenieśmy się więc do swedenborgiańskiego świata duchów, który tak obrazowo przedstawił Andersson. Przyjrzyjmy się, kim są jego mieszkańcy i jak żyją. Każdy z nich znalazł się tam ze swoim ciałem i swoimi wspomnieniami, każdy też tworzy sobie wokół siebie świat, jaki pamięta z życia na ziemi<sup>40</sup>. Przestrzeń ta jest oczywiście całkowicie wewnętrzna i każdy tworzy ją inaczej<sup>41</sup>.

Jeżeli, jak głosił Swedenborg „miłość jest życiem człowieka”<sup>42</sup>, a „zło w człowieku jest jego piekłem”<sup>43</sup>, to jak na tle tych dwóch zasad można opisać bohaterów filmu? Jaka jest w nich „miłość panująca”? Odpowiedź reżysera wypada bardzo surowo, tą „miłością panującą” w przypadku większości ludzi jest miłość własna. Oddajmy Swedenborgowi głos:

*„Rodzaje zła, które posiadają ci, co trwają w miłości własnej, są w ogólności następujące: pogardzanie drugimi, zawiści, nieprzyjaźnie przeciw wszystkim, którzy im nie sprzyjają, stąd nieprzyjacielskie usposobienie, nienawiści rozmaitego rodzaju, zemsty, oszukaństwa, podstępny, niemiłosierdzie i okrucieństwo”<sup>44</sup>.*

Spośród owych „córek” miłości własnej w filmie Anderssona w największym stopniu ukazują się niemiłosierdzie, jako znak rozpoznawalnych czasów współczesnych. Z takiej perspektywy patrząc, Andersson jawi się niczym najsurowszy moralista czy wręcz prorok, piętnujący zło swoich czasów.

Niemiłosierdzia doznaje Lasse wyrzucony jak śmieć po 30 latach z pracy; obco-krajowiec bez powodu skopany na ulicy; Kalle nie mogący znaleźć pociechy; admirał przykuty do łóżka w domu opieki; kobieta, którą chce opuścić mąż; wyrzucony przez swą dziewczynę chłopak; ale także Bóg, wyrzucony na podmiejski śmietnik.

Niczym u Swedenborga, ludzie w filmie Anderssona szukają sobie bliskich, chcą znaleźć u nich pociechę i pomoc, ale okazuje się, że naprawdę nic ich nie łączy<sup>45</sup>. Dzięki spojrzeniu z „drugiego piętra” wychodzą zatem na jaw prawdziwe myśli i intencje

<sup>40</sup> „W niektórych piekłach widać jakby zgłiszczą domów i miast po pożarach, w których to domach i miastach duchy piekielne mieszkają i ukrywają się. W łagodniejszych piekłach widać jakby liche chaty, gdzieś ustawnie blisko siebie na kształt miasta, z dzielnicami i ulicami”. E. Swedenborg, dz. cyt., s. 306.

<sup>41</sup> Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 151.

<sup>42</sup> B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 46.

<sup>43</sup> Tamże, s. 53.

<sup>44</sup> E. Swedenborg, dz. cyt., s. 253.

<sup>45</sup> „Mimo, że są tak rozróżnieni schodzą się razem w onym świecie i rozmawiają ze sobą, kiedy tego pragną, wszyscy ci, co w życiu ciała byli znajomymi, przyjaciółmi, główne żony i mężowie, a także bracia i siostry; widziałem ojca, który rozmawiał z sześcioma synami i poznał ich; i kilku innych rozmawiających ze swymi krewnymi i przyjaciółmi; ponieważ jednak za życia na świecie różnili się między sobą duchem, po krótkim czasie zostali rozłączeni”. E. Swedenborg, dz. cyt., s. 215.

ludzi, wychodzi na jaw ich emocjonalny chłód, normalnie skrywany pod płaszczem społecznego konformizmu.

Jedynym naprawdę żywym w tym świecie duchów jest żydowski chłopak powieszony przez Niemców, który szuka swej siostry, by prosić ją o wybaczenie. Już bowiem Kalle powie swemu tragicznie zmarłemu przyjacielowi, od którego pożyczył znaczną sumę pieniędzy, że ucieszył się na wieść o jego śmierci. Wyróżnioną pozycję zajmuje też syn Kallego, który zwariował od pisania wierszy – on zdaje się być zupełnie czystą ofiarą, która nie przystaje do świata. Czysta, ale to wynika raczej z dziecięcej niewinności, jest też dziewczynka Anna, zrzucona z urwiska. Nie pasuje ona do świata dorosłych i ich wartości, gdzie najmniejsze odstępstwo od normy jest surowo karaną zbrodnią.

Szwecja, kraj „Ikei”, kraj sukcesu, dobrobytu i bezpieczeństwa, jest w filmie reżysera (i poniekąd Swedenborga) krajem wymierającym<sup>46</sup>, piekłem, gdzie Kalle (z zawodu sprzedawca mebli, a jakże!) przechodzi przez gehennę rozpacz, poniżenia i samotności. Wśród ludzi, obojętnie wobec siebie nastawionych, w szaleństwie kupowania i sprzedawania wszystkiego, w tym religii, Kalle staje się ofiarą, która nie rozumie swego losu (chciał tylko zarobić na chleb), a więc i swej winy. Nawet, jeżeli w końcowej scenie filmu zaczyna ją rozumieć, to zupełnie nie wie, jak ją odkupić. Sami sobie zgotowaliśmy taki świat, w którym najlepsi wariują, niewinni są niszczeni, inni zaś bezgłośnie cierpią. Zaiste, „Umiłowani, którzy siadają”. ■

### BIBLIOGRAFIA

- Allon Y., *Songs from the Second Floor*, „Journal of Religion and Film”, t. 5, 2001 nr 1 <http://www.unomaha.edu/jrf/songs.htm>.
- Andrzejewski B., *Emanuel Swedenborg: między empirią a mistycyzmem*, Poznań 1992.
- Baudrillard J., *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006.
- Błoński J., *Witkacy na zawsze*, Warszawa 2003.
- Bolz N., Bosshart D., *Kult-Marketing. Die neuen Götter des Marktes*, Düsseldorf 1995.
- Chaudhuri S., *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edynburg 2005.
- Coates P., *Cinema, religion, and the romantic legacy*, Burlington 2003.
- Gadacz T., *Teologia szkoły frankfurckiej*, „Kronos” 2007 nr 1, s. 6-10.
- Horkheimer M., *Tęsknota za całkowicie Innym. Rozmowa z Helmutem Gumniorem*, „Kronos” 2007 nr 1, s. 13-27.
- Kolasińska-Pasterczyk I., *Piekła Luisa Bunuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2007.
- Lagercrantz O., *Emanuel Swedenborg: poemat o życiu w zaświatach*, Izabelin 2003.

<sup>46</sup> H. Pallas, *Nowe kino szwedzkie*, Kraków 2009, s. 72.

- Larsson M., *Swedish Film: An Introduction and a Reader*, Lund 2010.  
Libera A., *Godot i jego cień*, Kraków 2009.  
Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991.  
Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.  
Miłosz Cz., *Ziemia Urlo*, Kraków 1994  
Pallas H., *Nowe kino szwedzkie*, Kraków 2009.  
Qvist P.O., Bagh P., *Guide to the cinema of Sweden and Finland*, Santa Barbara 2010.  
Swedenborg E., *O niebie i piekle*, Warszawa.  
Szymanek E., *Wykład Pisma Świętego Nowego Testamentu*, Poznań 1990.  
Toksvig S., *Emanuel Swedenborg: uczony i mistyk*, Kraków 2002.  
Waldenfels K., *Leksykon religii*, Warszawa 1997.  
Witkiewicz S.I., *Nienasycenie*, Warszawa 1996.

#### O AUTORZE:

**mgr Bartosz Wieczorek** - absolwent filozofii i politologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Wykładowca Szkoły Wyższej im. Bogdana Jańskiego w Warszawie. Publikował w „Przeglądzie Filozoficznym”, „Studia Philosophiae Christianae”, „Znaku”, „Zeszytach Karmelitańskich”, „W drodze”, „Jednocie”, „Frondzie”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Studia Bobolanum”. W latach 2000-2002 sekretarz redakcji miesięcznika społeczno-kulturalnego „Emaus”. Prowadzi Klub Miłośników Filmu Rosyjskiego „Spotkanie” w Warszawie ([www.spotkanie.waw.pl](http://www.spotkanie.waw.pl)). Autor słuchowisk radiowych.