

# Siedem grzechów głównych Richarda Hoberta

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Materiałem filmowym, który najlepiej nadaje się do prześledzenia sytuacji szwedzkiego kina, a także szwedzkiego społeczeństwa w ostatniej dekadzie minionego stulecia, jest imponujący projekt wybijającego się reżysera Richarda Hoberta (rocznik 1951). W latach 1978-1992 realizował on filmy dla telewizji, w tym parę odcinków serii kryminalnej *Skånska mord* (*Morderstwa w Skanii*). Szczególnie trzy ostatnie filmy telewizyjne – *Sommarens tolv månader* (*Dwanaście miesięcy lata*, 1988), *Ålder okänd* (*Wiek niezany*, 1991) i *Den femtonde hövdingen* (*Piętnasty wódz*, 1992) – wyróżniały się odwagą w poruszaniu ekologicznych, a niekiedy zarazem futurologicznych tematów czy rozmachem w ukazywaniu rytualnych wykładników mentalności lapońskiej w północnej Szwecji. Hobert kręcił swoje filmy na geograficznie skrajnych terenach – w Laponii, ale także w Skanii; mieszka na stałe w Malmö i jest związany z lokalnym oddziałem TV. Jest również współproducentem imponującego cyklu siedmiu filmów kinowych zrealizowanych w latach 1992-1999. Premiera pierwszego z nich miała miejsce w 1993 roku, a ostatniego w 2000. Ten cykl tylko umownie przyjęto nazywać *Siedem grzechów głównych*. Na ogół krytyka nie przywiązywała nazbyt wielkiej wagi do łączenia poszczególnych filmów z typowymi ludzkimi przywarami. Myśl tę zasugerował dopiero sam Hobert w czasie spotkania z publicznością w kinie Svea w Sundsvall we wrześniu 2000 roku<sup>1</sup>, a także Martin Thomas Dahlström, autor reportażu telewizyjnego *Richard Hobert & De sju dödssynderna* (*Richard Hobert i siedem grzechów głównych*), emitowanego w związku z zakończeniem realizacji całego cyklu.

W poniższym omówieniu serii Hoberta tylko w niewielkim stopniu będziemy się opierać na klasyfikacjach Hoberta i Dahlströma, zresztą nie pokrywają się one w całości. Filmy te nie nawiązują bezpośrednio do chrześcijańskiej etyki, która normuje ludzkie ułomności, chociaż problematyka moralna odciska się w ich materii w sposób wyraźny i niekiedy dominujący. Głównym przedmiotem dyskursu stanie się obraz szwedzkiego społeczeństwa, zarówno w jego elementach niezmiennych, utwierdzonych tradycją, jak i w wątkach dynamicznych, wywołanych nową sytuacją społeczną, polityczną i psychologiczną.

Stałym punktem odniesienia i miejscem, wokół którego koncentruje się i do którego regularnie nawraca akcja poszczególnych filmów, jest *Glädjekällan* (*Źródło radości*), czyli letni dom fryzjera Ragnara Perssona. To szwedzka idylla na łonie natury, ostoja, przystań, która umożliwia stabilizację, sanktuarium wartości moralnych. I obfite źródło życiodajnej wody.

Pierwszym filmem serii (realizowanym niemal równocześnie z drugim, nazwanym właśnie *Glädjekällan*), którego premiera odbyła się rok później, były rozegrane na skalistej, pozbawionej wody wysepce *Händerna (Reçe)*, swoisty prolog do całej serii. Tematem filmu są przesady i złudzenia związane z postacią tajemniczego „ródźkarza”, który może wskazać miejsce, skąd wytryśnie woda. Postacią, która łączy film *Reçe* z głównym nurtem narracji całego cyklu, jest Catti, młoda dziewczyna, jedyna w małej społeczności, która do końca opiera się fali przesądów i fanatyzmu. Catti pojawia się ponownie w drugim filmie – *Źródło radości* – jako nowa partnerka życiowa piosenkarza muzyki pop Mikaela Perssona, syna Ragnara.

*Źródło radości* to tragikomiczny film drogi, pokonywanej przez trójkę protagonistów, którzy zdążają ku tytułowej letniej siedzibie. Droga ta jest najeżona małymi i większymi konfliktami wynikającymi z różnic pokoleniowych i charakterologicznych.

Ojciec, syn i jego dziewczyna stają wspólnie wobec zagadki śmierci matki (w czasie czarterowej podróży za granicę), do końca niewyjaśnionej, i wobec pozor- nie prozaicznego obowiązku dostarczenia urny z jej prochami do *Glädjekällan*, by dokonać symbolicznego pochówku pod krzakiem bzu. Ojciec i syn nie reagują na śmierć bliskiej osoby w sposób spontaniczny czy demonstracyjny jednoznaczny. Ich uczucia są skrywane głębiej, później zwracają się jakby zastępczo w kierunku urny z prochami, stają się bardziej wysublimowane. Tragikomiczne powikłania filmu ilustrują w tym zakresie takie oto kwestie dialogowe: *Mama znikła* (chodzi o urnę), *próbowałem ukraść mamę, wykupiłem mamę z powrotem*. Zakończenie filmu z przypadkowym niezamierzonym rozsypaniem prochów do strumienia, przypomina Hutstonowskie rozwiązanie typu *actes gratuits*.

Trzeci film – *Höst i paradiset. Glädjekällan 2 (Jesień w rajcu. Źródło radości 2)* – to z pozoru i tytułu sądząc, typowy *sequel*, ciąg dalszy filmu, który odniósł publiczny sukces, ale twórcy nie do końca są pewni, czy będzie on wystarczający, by zapewnić kontynuację zamierzonego siedmiocinkowego cyklu. Film jest bodaj pierwszą wyraźną ilustracją jednego z grzechów głównych – nieczystości. To także utwór w wysokim stopniu symboliczny. Jesień w Skanii to czas zbioru jabłek w licznych sadach owocowych, a także przygotowywania produktów ubocznych, takich jak soki, przeciery i wina owocowe.

Owdowiały Ragnar przeżywa nowe uczucie do sąsiadki Vendeli. Mikael zdradza spodziewającą się dziecka Catti z Dunką Susanne, żoną producenta win Henninga. W tym filmie również przeważa tonacja na poły komediowa, jakkolwiek miłość i zazdrość, skierowane we właściwym lub fałszywym kierunku, składają się na typowe elementy dramatu. Dojrzewające jabłka, ich obfitość, a nawet nadmiar to narzucający się symbol miłości – także fizycznej, i zazdrości – Ragnara o Henninga (to trop fałszywy) i Catti o Susanne (trop prawdziwy i w końcu zdemaskowany, choć zasłużoną karę odbierze skruszony grzesznik dopiero w filmie siódmym, ostatnim). Jabłka, które w wierszu Ragnara dla Vendeli dojrzewają powoli, są symbolem miłości dojrzałej, a w erotycznym związku Mikaela z Susanne to owoc zgnióły, mimo iż reżyser stara się uniknąć nadmiernej jednoznaczności i niekiedy ukazuje niepozabawione uroku twarze kochanków wśród kwiatów (w których reszta jest ukryta). Mamy tu więc dwa równoległe wątki erotyczne o odmiennym profilu moralnym. Obydwa łączy także intryganc-

two Mikaela wobec Vendeli, rzekomo dybiącej na majątek ojca, ukazane w pełnym wymiarze hipokryzji syna.

Odtąd twórcza fantazja Hoberta zaczyna zataczać nieco szersze kręgi, zdradzając ambicje ukazania szwedzkiego społeczeństwa w jego rozmaitych aspektach, także społecznych i politycznych. Każdy z tych filmów można oczywiście traktować jako osobną opowieść, związaną z całością tylko tymi samymi postaciami, odsunięte niekiedy na plan dalszy (dotyczy to zwłaszcza Ragnara i Vendeli). Natomiast Mikael i Catti biorą pełny udział w przedstawionych wydarzeniach, niekiedy znajdując się w ich centrum dzięki przypadkowi.

Tak jest właśnie w czwartym filmie – *Spring för livet* (*Ratuj się kto może*), ukazującym istotny w Szwecji problem imigracji: niekonsekwentnej postawy władz, których humanitaryzm i wypełnianie zobowiązań międzynarodowych sprowadza się do zezwalania na wjazd dużej liczbie uciekinierów z krajów trzeciego świata, z których wielu – i to po długotrwałej procedurze biurokratycznej i tymczasowej egzystencji – musi się liczyć z ryzykiem przymusowego wydalenia ze Szwecji. Aktywność szwedzkich organizacji i jednostek przeciwdziałających takiej praktyce, ułatwiających ukrywanie ludzi zagrożonych ekstradycją w nadziei na ponowne, pozytywne rozpatrzenie ich spraw (podań o prawo do stałego pobytu), jest tłem dramatycznej akcji filmu.

Tematem filmu jest solidarność międzyludzka. Proces wznoszenia się na ten wyższy stopień zaczyna się od zdawkowej uprzejmości czy gestu uczynności, gdy Catti, po urodzeniu dziecka w szpitalu, staje w obliczu tragedii innej kobiety i w rezultacie jest zmuszona chwilowo zaopiekować się dwojgiem dzieci. Ta sytuacja stanie się trwałym przymusem w tragicznej kulminacji filmu, gdy zagrożeni ekstradycją rodzice popełniają samobójstwo. Jednak przyjęcie opieki nad osieroconym dzieckiem jest dla Catti wynikiem świadomie podjętej decyzji.

Solidarność ma tu różnicowany i wielowymiarowy charakter. Składa się na nią aktywność przedstawicieli starszego pokolenia, Ragnara i jego znajomego Duńczyka, szypra statku rybackiego. Ich solidarność wywodzi się jeszcze z czasów wojny domowej w Hiszpanii i drugiej wojny światowej, kiedy to na cieśninie Sund między obydwojma krajami rozgrywało się wiele podobnych dramatów. Innych przykładów więzi międzyludzkiej dostarczają pastor, organizujący w kościele tajny ośrodek ukrywających się imigrantów, i komandos Erik. Każdy akt poświęcenia ma także odwrotną stronę medalu. Zaangażowanie Erika prowadzi prostą drogą do zerwania związku z zaniechawaną żoną. Scena ich spotkania przypomina podobną sytuację w *Wieczorze kuglarzy* Bergmana (gdy cyrkowiec Åke Grönberg spotyka się z równie boleśnie zaniechawaną i już obojętną żoną), a reperkusje tej sceny odżyją w nowej konfiguracji – podobnie jak wiele innych wątków cyklu – w rozwiązującym wszystko filmie ostatnim.

Hobert nie unikał w tym filmie ukazania przypadków dobrze znanych z mediów, które osiągają jednak silniejszy efekt emocjonalny w narracji fikcyjnej, choć opartej na faktach. Niektóre wątki sprawiają wprawdzie wrażenie *bigger than life* – szczególnie brutalność policji, a także działalność rasistowskich organizacji zwalczających imigrację – są jednak naturalnymi składnikami dramaturgicznymi przy wymogach podjętego tematu. Także środki formalne użyte w tym filmie wykraczają poza znamienne dla pozostałych utworów cyklu Hoberta przezroczyłą formę, służą większemu zdynamizowaniu scen dramatycznych i przy-



*Jesień w Raju*, reż. R. Hobert (1993-2000)



*Ręce*, reż. R. Hobert (1993-2000)

bliżeniu obrazu do żywiotu życia. Zastosowano tu inscenizację sekwencji ulicznych z ukrytej kamery, a także obserwację rozległych planów. Na kranie dostrzegalne są nawet ambicje osiągnięcia w niektórych scenach głębi ostrości.

Wymiar bardziej jednostkowy ma piąty film – *Ögat (Oko)*, ukazujący małżeństwo pielęgniarki Ingrid (odgrywa ona dużą rolę w *Ratuj się kto może*) z bogatym przemysłowcem Fredrikiem, który okazuje się psychopata, pozoruje własną śmierć (samobójstwo bądź wypadek), poddaje Ingrid inwigilacji za pomocą wszędobylskich kamer wideo. Dzięki pomocy zaprzyjaźnionego (również od czasu poprzedniego filmu) Mikaela Perssona (niektóre etapy akcji zapowiadają także późniejszy rozkład pożycia Mikaela i Catti, która obserwuje przebieg wypadków z niepewnością, może także zazdrością; konstelacja przyjaźni Mikaela i Ingrid jest katalizatorem tego procesu) Ingrid udaje się uniknąć następnych niebezpieczeństw, a także spowodować autentyczną śmierć męża i uniknąć śledztwa czy kary. Ta historia, bardziej niż film poprzedni odległa od rzeczywistości społecznej, jest zarazem imponującym ćwiczeniem formalno-stylistycznym doprowadzającym, że Hobert coraz sprawniej umie się posługiwać wizualnym medium, służebnym wobec wymyślonej przez niego intrygi. A zarazem można dostrzec większy wpływ dziedzictwa Bergmana: reżyser powierzył rolę psychopaty Samuelowi Frölerowi, który grał pastora, ojca Bergmana w *Dobrych chęciach* (tu w jednej ze scen mówi, że *szczęście istnieje w małym i dużym wymiarze*, niejako trawstując podobne *exposé* Jarla Kulle w *Fanny i Aleksandrze*). Innym przykładem tego rodzaju inspiracji jest zastosowanie typowych niegdyś dla Bergmana (i Alfa Sjöberga) chwytów inscenizacyjnych, takich jak ukazanie postaci, która obserwuje samą siebie w tym samym ujęciu. Tytułowe oko to obiektyw kamery, która podpatruje bohaterkę w powracających na zasadzie refrenu ujęciach spirali, ginącej, zatracającej się w głębi. Kamera dąży w głąb ciemnego tunelu, jakby penetrując mroczne tajemnice duszy czy psyche demiurga, staje się funkcją ludzkich skłonności czy zbroceń. *Oko* to zarazem thriller w tradycji Hitchcocka i De Palmy, którego sztafaż formalny wywodzi się w prostej linii z ekspresjonizmu.

Autorski charakter filmów Hoberta, oparty na własnym pomysłe oraz odpowiedzialności za scenariusz i reżyserię każdego z siedmiu filmów, pogłębia jego umiejętność komponowania ilustracji muzycznej, czego dokonuje on w czterech filmach – samodzielnie bądź (w jednym wypadku) we współpracy z Björnem Hallmanem. Ta kompetencja, która wywodzi się z młodzieńczych doświadczeń gitarzysty rockowego, szczególnie dobrze posłużyła Hobertowi przy szóstym filmie – *Där regnbogen slutar (U krańca tęczy)* – gdzie muzyka jest zastosowana w rozmaity sposób w różnych warstwach filmu. Mamy tu ich przynajmniej trzy. Warstwa musicalu rockowego pod tym samym tytułem, komponowanego i wystawianego przez czterdziestoletniego piosenkarza Mikaela Perssona, warstwa zewnętrzna wobec tego widowiska i warstwa trzecia, może częściowo wyobrażona – spotkanie z diabłem, mającym odpowiedniki i w życiu realnym, i w musicalu; niektóre ze scen z jego udziałem sprawiają wrażenie snu na jawie. Hobert ujawnił większą zręczność w konstruowaniu warstwy *music & lyrics* w musicalu wewnętrznym wobec narracji filmowej niż w realistycznej ramie, w której są pewne luki i niekonsekwencje, choć przynosi ona wiele trafnych obserwacji z życia specyficznej grupy społecznej, jaką tworzą ludzie związani z nowoczesnym przemysłem rozrywkowym.



*Oko*, reż. R. Hobert (1993-2000)

*Ratuj się kto może*, reż. R. Hobert (1993-2000)



W warstwie snu Catti z dziećmi porzuca Mikaela, czemu oczywiście – zgodnie z konwencją marzenia sennego – nie jest on w stanie przeciwdziałać. W tej samej warstwie zmierza on w kierunku podpisania cyrografu. Wątki te mają oczywiście odpowiedniki w zewnętrznej warstwie realistycznej, gdzie diabeł przybiera postać nieco demonicznego producenta. Musical to próba rozliczenia się z własnym życiem, trochę na modłę filmu Boba Fosse'a *Cały ten zgiełk*, a wątki marzeń sennych powracają również w akcji scenicznej.

Powracają też wzory Bergmanowskie (spotkania Mikaela z własną przeszłością bądź przyszłością w tym samym ujęciu). Podobnie można potraktować rozmowy Mikaela z ostrzegawczo milczącym widmem zmarłej matki w filmie ostatnim. Elementy metafizyczne i ewentualna zależność od poetyki i światopoglądu Bergmana mają wielkie znaczenie w twórczości Hoberta. Jednak w wywiadzie dla „Kina”<sup>2</sup> podkreślił on niejednoznaczny charakter tych koneksji: *Bohaterowie poddawani byłiby wielkiej próbie. Ale te próby miałyby zawsze charakter świecki, odnosiłyby się do ludzkich uczuć i przeżyć. (...) Interesuje mnie przede wszystkim oddziaływanie ludzi na siebie nawzajem*. Hobert opowiada się tu wprost za postulowaną niegdyś przez Bo Widerberga konwencją filmów poziomych, wbrew pionowej – człowiek wobec Boga – metafizyce Bergmana.

Szósty film również traktuje o rzeczywistości społecznej Szwecji lat 90., ale niewątpliwie najwyraźniejszy jest w nim wymiar moralny, bo chodzi tu o grzechy, więc także o ich ukaranie, a wynagrodzenie cnót. Mamy tu do czynienia ze względnością ucziwości, gdy Mikael mówi: *Jak długo kłamiemy, unosimy się w powietrzu, prawda powoduje katastrofę*. Paradoksalnie wyrazicielem moralności jest diabeł, kiedy mówi do Mikaela: *Jak mogłeś przypuszczać, że możesz zbudować swoje szczęście na kłamstwie?* Pod tym względem film jest kolejnym odwzorowaniem grzechu, pokuty i zapowiedzi ostatecznej klęski w mozolnej próbie budowania własnego szczęścia i stabilizacji.

Mimo wątpliwości moralnych i diabolicznych intryg wszystko kończy się dobrze, lecz to tylko cisza przed burzą, jaka rozpęta się w zamykającym cykl siódmym filmie – *Födelsedagen (Dzień urodzin)*. Zbliżają się obchody pięćdziesiątych urodzin Mikaela, na które zostali zaproszeni rodzina i przyjaciele ze wszystkich możliwych stron – i filmów; ten ostatni film jest w pewnym sensie rekapitulacją wątków zawartych w poprzednich i spotkaniem postaci, których losy, niekiedy marginesowe dla akcji głównej, wówczas się zawiązały. A zarazem jest to – mimo pesymistycznego wydźwięku – inteligentnie przedstawiona intryga w konwencji niemal tradycyjnej farsy, która niekiedy przypomina takie wzory, jak *Reguła gry* Jeana Renoira. Nie wszyscy bowiem – w przeciwieństwie do widza – zdają sobie sprawę z zamiarów Catti, a gdy ostrożnie dobierając dopuszczonych do zaufania interlokutorów, zaczyna ona – kiedy już nie ma innego wyjścia – uchylać rąbka swej tajemnicy, wieść o jej planie opuszczenia Mikaela rozprzestrzenia się z szybkością pożaru na preii. Hobert do końca zachowuje dystans i swoiste poczucie humoru, w czym wspomagają go świetne kreacje wielu aktorów.

Ujmując przebieg akcji siedmiu filmów Hoberta w całość, warto zauważyć, że pod względem nie tyle może czasu ekranowego zestawionego z czasem rzeczywistym, ile liczby premier i ich częstotliwości zawarł on w swym cyklu siedmioletni okres życia Mikaela Perssona, niegdyś młodego, obecnie w średnim

wieku piosenkarza, który desperacko pracuje na własny sukces profesjonalny, a także buduje stabilizację prywatną i uczuciową. Przy niepozbanionym konfliktów oparciu w starzejącym się, mądrym życiowo ojcu, którego letni dom – Glädjekällan – symbolizuje ostoję i odskocznię. Zbliżające się uroczyste obchody pięćdziesiątych urodzin Mikaela mają według nie wszystkim ujawnianego planu zbiec się z zaręczynami i ślubem z Catti, z którą wspólnie wychowują dwoje dzieci. Biorąc pod uwagę liczbę na pewno cementujących ich związek przeżyć z poprzednich filmów, można dojść do wniosku, że przewinięcie Mikaela z trzeciego filmu, nad którym twórcy przeszli wówczas niemal do porządku dziennego, należy po kolejnych czterech latach i filmach uznać za przedawnione i pozwolić filmowi pełną parą zmierzać w kierunku tradycyjnego *happy endu*. Jednak nie: surowa tradycja skandynawska ma swoje prawa. Sprawiedliwość (boska? dziejowa?) nierychliwa, lecz niezawodna, młyny Boże miał powoli... W dodatku koncepcja życia, jaką przedstawił Hobert w swoim cyklu, zawierała nie tylko narodziny, ale także śmierć, zawsze obecną gdzieś w tle: śmierć matki w filmie drugim, rodziców dziecka w trzecim, męża Ingrid w piątym. Dlatego w pełni konsekwentna jest również w ostatniej scenie cyklu śmierć ojca w wypadku, mającym miejsce w tym samym idyllicznym otoczeniu potoku, stawu i wodospadu, które dotychczas symbolizowały życiodajny spokój i pozbawioną zagrożenia stabilizację. Równie konsekwentne jest niedotrzymanie przez Catti ślubowania złożonego „na łożu śmierci” niedoszłemu teściowi. Życie toczy się dalej, ale Catti wiąże się z innym, młodszym mężczyzną, zaś opieka nad dziećmi zostaje podzielona. W całym cyklu, a także w cytowanym wyżej programie telewizyjnym Hobert podkreśla znaczenie stale obecnych antynomii moralnych i egzystencjalnych, takich jak życie – śmierć<sup>3</sup>, nadzieja – niebezpieczeństwo, światło – cień, optymizm – pesymizm, wreszcie seks jako grzech bądź prokreacja. Chodzi mu o dążenie do szczęścia w najbardziej potocznym znaczeniu indywidualnego losu, a także o odpowiedzialność moralną za własne czyny i o stosunek do społeczeństwa, rozpisany na głosy różnych pokoleń: tych czynnie obecnych przy budowie socjaldemokratycznego państwa opiekuńczego i tych obojętnych, jak *lost generation* lat 60. i 70., okresu buntu i rocka, aż do czasów współczesnych, które przynoszą częściową kompromitację dawnych ideałów, dowodzących naiwności ówczesnych planów inżynierii społecznej.

Filmy Hoberta poruszają też temat tradycji i etnicznych uwarunkowań życia Szwedów, niekiedy skonfrontowanego z wymogami nowego społeczeństwa wieloetnicznego. Podkreśliła to między innymi aktorka Lena Endre (prywatnie żona Hoberta, która gra w trzech filmach cyklu): *...chodzi (...) o styl typowy dla północnej Europy. Myślę, że mamy skłonność do opowiadania historii, które smutno się kończą. Lubimy pokazywać wyizolowane grupy ludzi, złączone więzami pokrewieństwa*<sup>4</sup>. W kilku filmach Hobert stawia pod znakiem zapytania pojęcie szwedzkiego charakteru narodowego, kiedy każe jednym Szwedom zarzucać innym właśnie przesadne trzymanie się etnicznych korzeni – najczęściej słowami: *Du ska inte vara så jävla svensk!* (Nie bądź tak cholernie szwedzki!). Może to dotyczyć ważnych problemów solidarności międzyludzkiej (jak w filmie czwartym) czy trywialnego pytania, gdzie (w hotelu?) mają zatrzymać się goście urodzinowi Mikaela (jak w filmie siódmym). Ale ów narodowy charakter obejmuje też południowszwedzką (być może zbliżoną do



duńskiej) *Gemütlichkeit*, która niekiedy mimo woli generuje – najczęściej komi-  
czne – nieporozumienia.

Siedmioczęściowy, zakończony już projekt Hoberta jest inicjatywą unikatową  
w światowej kinematografii. Na pewno z uwagi na parametry techniczne, takie  
jak zsumowany metraż, konsekwencja w corocznej premierze nowego filmu,  
w pewnym, ograniczonym sensie zachowana jedność czasu w filmie i w życiu.  
Czy także jeśli chodzi o zawartości myślową, filozoficzną? Nasuwają się tu  
porównania z utworami wybitniejszymi i zapewne ambitniejszymi, jak *Dekalog*,  
*Trzy kolory* czy niezrealizowany scenariusz *Piećto – Czyścić – Raj* tandemu  
Kieślowski – Piesiewicz. Z innego, węższego punktu widzenia można oczywi-  
ście zestawić siedem grzechów Hoberta z trzykrotną adaptacją tego samego te-  
matu – w kinematografii francuskiej (1952, 1962) i belgijskiej (1992 ) –  
w formie tradycyjnej składanki w ramach jednego filmu czy wreszcie z jego  
trawestacją w dramacie policyjnym Davida Finchera – *Siedem* (1995), w którym  
grzechy stawały się elementami zagadki kryminalnej, przedkładanej policjantom  
przez seryjnego mordercę.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

<sup>1</sup> *Henry Lundström har träffat Richard Hobert och kan konstatera att Synderna är Avslöjade*, „Filmrutan”, 2000, nr 4, s. 8-10.

<sup>2</sup> *Ludzie, nie ludzkość* – z Richardem Hobertem rozmawia Jan Olszewski, „Kino”, 2001, nr 5.

<sup>3</sup> (...) *piękno i sens życia są lepiej odczuwalne, gdy zostajemy skonfrontowani z nieuchronnością śmierci*, tamże.

<sup>4</sup> *Mroczne oblicze egzystencji* – z Leną Endre rozmawia Jan Olszewski, „Kino”, dz. cyt.

*(Siedem grzechów głównych)*

*Händerna (Ręce)*

*Glädjekällan (Źródło radości)*

*Höst i paradiset. Glädjekällan 2 (Jesień w raju. Źródło radości 2)*

*Spring för livet (Ratuj się kto może)*

*Ogat (Oko)*

*Där regnbågen slutar (U krańca tęczy)*

*Födelsedagen (Urodziny)*

Scen. i reż.: Richard Hobert

Zdj: Lars Crepin

Muz: Richard Hobert (2,3,6,7), Åke Parmerud (1), Björn Hallman (4,5,7).

Obsada: Göran Stangertz (Mikael Persson; 2-7), Sven Lindberg (Ragnar Persson, jego ojciec; 2-7), Camilla Lundén (Catti; 1-7), Mona Malm (Vendela; 3-7), Boman Oscarsson (Tomas; 1), Sven Bertil Taube (Ralf; 1,7), Helena Brodin (Ellen, matka Mikaela; 2,7), Solbjörg Höjfeldt (Susanne; 3), Börje Ahlstedt (Henning; 3,7), Lena Endre (Ingrid; 4,5,7), Jakob Eklund (Erik; 4,7), Samuel Fröler (Fredrik; 5), Sven Wollter (komisarz; 5), Thomas Roos (pastor; 4, 5,7), Rolf Lassgård (Raymond; 6), Pernilla August (Tove; 6,7), Rebecca Liljeberg (córka Mikaela; 6,7), Shanti Roney (Peter; 7). Prod.: Cimbria Film AB, Sveriges Television AB (Malmö), Sonet Film AB, Film på Österlen (Szwecja) 1993-2000.