

Roman Aleksander Kraiński

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-3662-1541>

Obecność Victora Sjöströma w twórczości Ingmara Bergmana na przykładzie filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*

The Presence of Victor Sjöström in the Works of Ingmar Bergman:
A Case Study of the Film *Wild Strawberries*

Ingmar Bergman was a filmmaker deeply immersed in the tradition of both classical and silent cinema. It can be inferred from his comments that Victor Sjöström played a particularly important role in his work. This article attempts to trace Sjöström's influence on the film *Wild Strawberries*, on which, according to Bergman, he was to have a considerable impact. The study juxtaposes selected elements of Sjöström's works with the film in focus and presents a broader cinematic-historical context to show Bergman's profound connection with the silent film era and the significant role that Sjöström played in his development.

Keywords: Ingmar Bergman, Victor Sjöström, silent cinema, *Wild Strawberries*, intertextuality

Słowa kluczowe: Ingmar Bergman, Victor Sjöström, kino nieme, *Tam, gdzie rosną poziomki*, intertekstualność

Wstęp

Historia filmu powszechnego zgodnie wymienia dwóch szwedzkich reżyserów okresu niemego jako tych, którzy mieli największy wpływ na rozwój kinematografii. Są nimi Victor Sjöström oraz Mauritz Stiller. Ich osiągnięcia artystyczne są zwykle kojarzone ze zjawiskiem zwanym w polskim filmoznawstwie „szwedzką szkołą filmową”. Tak nazywany jest okres w kinematografii szwedzkiej, którego początek wyznacza film *Terje Vigen* (1917) Sjöströma, a koniec *Gösta Berlings saga* (1924) Stillera. Unikatowość filmów tamtego okresu polegała przede wszystkim na realistycznych zdjęciach ukazujących skandynawską przyrodę, które były zasługą operatora Juliusa Jaenzona, oraz przełomowych technik filmowej adaptacji literatury, w czym istotną rolę odegrała Selma Lagerlöf biorąca czynny udział

w kreowaniu scenariuszy na podstawie jej licznych dzieł. Finansowym patronem tego ruchu był producent i pionier szwedzkiego przemysłu filmowego Charles Magnusson, który zarządzał wytwórnią Svenska Biografteatern (Florin 1999: 154).

W historii kina okres ten jest najczęściej nazywany „złotą erą filmu szwedzkiego” (*den svenska filmens guldålder*). Zjawiska artystyczne, które miały w tym czasie miejsce, stanowią fundament tamtejszej kinematografii i kształtowały język artystyczny wielu twórców filmowych. Zalicza się do nich również Ingmar Bergman, który wielokrotnie przyznawał się do głębokiej relacji ze szwedzkim filmem niemym. Kino sprzed przełomu dźwiękowego fascynowało go od czasu pierwszych, dziecięcych doświadczeń z kinematografem opisanych w jego powieści autobiograficznej *Laterna Magica* (Bergman 1991: 19–20). Innym dowodem tej fascynacji może być niezrealizowany pomysł filmowy z roku 1985¹ – miał to być film niemal pozbawiony dialogów i efektów akustycznych (1991: 61–62). Warto również zaznaczyć, że Bergman był jednym z najbardziej znaczących autorytetów w debacie na temat kina tego okresu. Dowodem na to może być chociażby jego decydujący wpływ na wprowadzenie twórczości Georga af Klerckera do świadomości społecznej za sprawą wypowiedzi publicznych oraz wystawienia własnej sztuki *Ostatni Krzyk* (1995) (Florin 2001: 83–85).

Spośród twórców szwedzkiego kina niemego największym autorytetem był dla Bergmana Victor Sjöström. Z jednej strony był on jego mentorem, z którym często rozmawiał, zwłaszcza na początku kariery, rozwijając przy tym swój warsztat reżyserski (Bergman 1991: 68–69). Z drugiej strony był też skarbnicą wiedzy na temat wczesnego kina, o czym może świadczyć tutaj cytowana relacja Bergmana z planu filmowego: „W przerwach między zdjęciami otaczaliśmy kołem Victora. Jak ciekawe dzieci domagaliśmy się, żeby opowiadał o dawnych czasach, o swojej pracy, o innych reżyserach, o Stillerze, o Charlesie Magnussonie, o aktorach, o starym Miasteczku Filmowym. Opowiadał chętnie i interesująco” (Bergman 1991: 172).

Przede wszystkim jednak twórczość Sjöströma była dla Bergmana istotnym źródłem inspiracji. Na temat kluczowej roli, jaką Sjöström odegrał w jego karierze, Bergman wypowiadał się wielokrotnie. Być może najbardziej dobitne słowa w tej kwestii można odnaleźć w *Obrazach*, w rozdziale opisującym film *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957):

Sjöström od samego początku był postacią dominującą. Zrobił kiedyś film, który stał się dla mnie najważniejszym ze wszystkich filmów. Widziałem go po raz pierwszy, kiedy miałem piętnaście lat. Teraz oglądam go przynajmniej raz każdego lata albo sam, albo z młodszymi ode mnie. Wyraźnie widzę, jak *Furman śmierci*² aż do najdrobniejszych szczegółów wpłynął na moją praktykę zawodową. To jednak całkiem inny temat (Bergman 1993: 22–23).

¹ Trzy lata po premierze *Fanny i Aleksander*, ostatniego filmu kinowego Bergmana.

² Film funkcjonuje pod różnymi tytułami. W anonimowym polskim przekładzie z 1923 roku tytuł powieści brzmi *Niewidzialny woźnica*, a adaptacja filmowa jest tłumaczona jako *Furman śmierci* lub czasami *Wózek widmo*. Tytuł filmu był podobnie tłumaczony na wiele innych języków (np. tytuł angielski: *The Phantom Carriage*, niemiecki: *Der Fuhrmann des Todes*, francuski: *La Charrette*

Temat ten nie został niestety nigdy bezpośrednio rozwinięty przez Bergmana (Florin 2001: 82–83). Pewne tropy zostały wprawdzie wskazane w artykule Bo Florina *Kino nieme według Ingmara Bergmana*, w którym autor omawia wpływ kina niemego na twórczość Bergmana na wybranych przykładach, a także kompiluje jego najbardziej znamienne wypowiedzi w tym temacie. Warto jednak przyjrzeć się bliżej obecności Sjöströma w twórczości Bergmana, wykorzystując film *Tam, gdzie rosną poziomki* jako dobry jej przykład.

Na początek należy uzasadnić wybór filmu, który zostanie poddany analizie. W filmografii Bergmana można znaleźć wiele dzieł, w których ten świadomie lub nieświadomie nawiązuje do twórczości Sjöströma. Na potrzeby tego artykułu zostały one podzielone na trzy kategorie. Pierwszą z nich i zarazem najbardziej przejrzystą jest współpraca obu artystów. Bergman jako reżyser współpracował z Sjöströmem jako aktorem przy realizacji dwóch filmów. Pierwszym jest *Do radości* (1950), a drugim właśnie *Tam, gdzie rosną poziomki*. We wcześniejszym dziele Bergmana Sjöström odgrywa postać dojrzałego dyrygenta, który choć na samym początku zdaje się być człowiekiem oschłym, autorytarnym i bezwzględny, wkrótce okazuje się osobą pełną taktu, przewidującą i mądrą. Niemalże w całym filmie służy małżeństwu młodych muzyków radą i przestrogą, choć nie jest w stanie uchronić ich przed poważnymi błędami życiowymi. W tej mentorskiej postawie bohatera można doszukiwać się paraleli wobec roli cierpliwego opiekuna artystycznego, jaką ówczesny kierownik artystyczny wytwórni Svensk Filmindustri odegrał przy debiucie reżyserskim Bergmana, *Kryzysie* (1946). Jak zauważa Tadeusz Szczepański: „realizacja *Kryzysu* prawdopodobnie zakończyłaby się katastrofą, gdyby nie życzliwa obecność – za plecami debiutanta – Victora Sjöströma, który dyskretnie suflował mu elementarne zasady warsztatowe” (Szczepański 1997: 112).

Drugą kategorią są filmy, w których Bergman w sposób ewidentny nawiązywał do twórczości Sjöströma. Najbardziej jaskrawym przykładem takiego filmu jest, być może, ekranizacja sztuki *Twórcy obrazów* Pera Olova Enquista. Ten, przypominający przedstawienie teatralne, film telewizyjny opowiada o kulisach powstania filmu *Furman śmierci* (1921), a z Sjöströma czyni jednego z głównych bohaterów. Kameralny dramat rozgrywający się pomiędzy czterema wielkimi autorytetami artystycznymi: pisarką Selmą Lagerlöf, aktorką Torą Terje, operatorem Julusem Jaenzonem oraz reżyserem Victorem Sjöströmem stanowi zarówno studium ich osobowości, jak i czułą opowieść o szwedzkiej sztuce filmowej okresu niemego. Mniej ewidentnym, jednak nadal bezpośrednim i widocznym nawiązaniem do filmu Sjöströma jest scena snu z *Tam, gdzie rosną poziomki*, która jest aluzją do *Furmana śmierci*.

Trzecią i ostatnią kategorię filmów Bergmana, w których można badać obecność Sjöströma, stanowią te filmy, w których jego twórczość jest źródłem inspiracji,

fantôme). Oryginalny tytuł filmu i powieści brzmi tymczasem *Körkarlen* i oznacza po prostu „woźnicę” jako złożenie słów „köra” – jechać oraz „karl” – facet. Dziś słowo ze względu na jego nieco archaiczny charakter może budzić skojarzenia z Lagerlöf i Sjöströmem.

jednak nie występują w nich ani nawiązania do jego dzieł, ani on sam nie pojawia się na ekranie jako aktor. W związku z tym, że ta grupa ma charakter najbardziej ogólny ze wszystkich trzech, można zaliczyć do niej wiele filmów. Za interesujący przykład może posłużyć *Letni sen* (1951), w którym sposób osadzenia bohaterów na tle krajobrazu oraz ukazanie paraleli między ich losem a przyrodą wyraźnie wpisuje się w tradycję „szwedzkiej szkoły filmowej” (Szczepański 1997: 114). Co więcej, również w tym filmie można odnaleźć wiele elementów, które będą dalej analizowane, takich jak: retrospekcje, motyw poziomkowej polany (*smultronstället*), motyw martwych zegarów czy częste wykorzystanie przenikań. W przypadku filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* sam Bergman przyznał się do dominującego wpływu, jaki wywarł na niego Sjöström: „*Poziomki* nie były już moim filmem, były filmem Sjöströma!” (Bergman 1993: 24).

Film *Tam, gdzie rosną poziomki* można zaliczyć do wszystkich trzech zaproponowanych kategorii, ponieważ cechuje go: aktorska obecność Sjöströma³, jawne nawiązanie do jego twórczości, a także szerzej pojmowana inspiracja twórczością Sjöströma i „szwedzką szkołą filmową”. Dodatkowo, przyjęcie za podstawę analizy jednego filmu Bergmana i osadzenie go w kontekście licznych filmów Sjöströma pozwoli przeprowadzić bardziej szczegółową i dokładną analizę. Nie zmienia to faktu, że istnieją również inne filmy Bergmana, które mogłyby zostać poddane podobnemu badaniu.

Na koniec, przed rozpoczęciem właściwej analizy, warto zaznaczyć, że została ona w dużym stopniu zainspirowana wspomnianym wyżej artykułem Bo Florina *Kino nieme według Ingmara Bergmana*. Podstawę teoretyczną analizy będzie stanowić intertekstualność filmowa w ujęciu Roberta Stama. W poszczególnych segmentach analizy film *Tam, gdzie rosną poziomki* będzie porównywany z filmami Sjöströma pod kątem wybranych zagadnień wizualnych oraz fabularnych. Rozważania będą się ograniczać do filmów powstałych w okresie 1917–1924, czyli tzw. „szwedzkiej szkoły filmowej”, ponieważ ten okres uważa się za najważniejszy artystycznie w historii szwedzkiego filmu niemego. Wyłączone z analizy zostaną więc zarówno filmy Sjöströma wyprodukowane w Hollywood (ograniczając tym samym perspektywę badawczą do produkcji szwedzkich), jak i te powstałe przed rokiem 1917⁴.

1. Intertekstualność filmowa w ujęciu Roberta Stama

Fundamentem teoretycznym dalszej analizy będzie w dużym stopniu model badania intertekstualności w filmie zaproponowanym przez Roberta Stama we wstępie do pracy zbiorowej *Literature and film*. Głównym tematem jego rozważań jest

³ Wyjątkowość tej roli wynika również z faktu, że był to ostatni film w bogatej filmografii Sjöströma jako aktora.

⁴ Spośród kilkudziesięciu zachowały się tylko trzy (Florin 2005: 846).

filmowa adaptacja literatury oraz sposób jej badania i krytyki. Stam odrzuca tradycyjnie występujący w tym kontekście dyskurs „wierności” (*fidelity*) filmu wobec literackiego pierwowzoru. Krytykuje go, wyliczając używane przez badaczy i krytyków niemalże biblijne określenia, takie jak: „niewierność” (*infidelity*), „zdrada” (*betrayal*), „zniekształcenie” (*deformation*), „zbeschczeszczanie” (*violation*), „wypaczenie” (*bastardization*), „wulgaryzacja” (*vulgarization*) oraz „profanacja” (*desecration*)⁵ (Stam 2004: 3). Jego zdaniem ten sposób badania adaptacji zdezaktualizował się wobec rozwoju najnowszych nurtów w humanistyce. Co więcej, przytaczając słowa Orsona Wellesa, twierdzi wręcz, że „wierna” adaptacja, która nie odczytuje na nowo pierwowzoru, jest pozbawiona sensu: „If one has nothing new to say today about a novel; Orson Welles once suggested, why adapt it at all?”⁶ (Stam 2004: 16). Dyskurs „wierności” jest zdaniem Stama błędny, ponieważ *a priori* zakłada wyższość literackiego pierwowzoru nad filmem, który może, w najlepszym wypadku, mu dorównać. Pomimo tego wiele pytań sformułowanych przez krytyków i badaczy, którzy oczekiwali od filmu „wierności”, jest słusznie postawionych, ponieważ pozwalają analizować różnice i podobieństwa między dwoma tekstami kultury. Stam, odrzucając kategorię „wierności”, proponuje w jej miejsce nową alternatywę – perspektywę intertekstualną, która bada relacje między tekstami kultury.

Zastępując rozważania nad „wiernością” intertekstualnością, Stam zmienia sposób postrzegania adaptacji filmowej względem literatury. Twierdzi przez to, że każda adaptacja nie tylko nie jest podrzędna względem tekstu pierwotnego, ale wręcz może mieć na niego wpływ, ponieważ teksty kultury tworzą ze sobą intertekstualną sieć, w której wchodzi w relacje obustronne, np. *Furman śmierci* Sjöströma jest nie tylko pod wpływem powieści Lagerlöf, ale zmienia również to, w jaki sposób sama powieść istnieje w kolektywnej świadomości kulturowej. Rozważania Stama, choć w przekonujący sposób przeniesione na grunt filmowy, zostały oczywiście zaczerpnięte z wcześniejszych teorii, zwłaszcza takich, jak: intertekstualność Julii Kristevej, transtekstualność Gerarda Genette’a oraz dialogizm Michaiła Bachtina. Wnioski wysnute przez Stama są na tyle uniwersalne, że można je wykorzystać nie tylko przy badaniu związków pomiędzy tekstem literackim a jego adaptacją, ale również relacji pomiędzy różnymi filmami, i w ten sposób zostaną one wykorzystane w analizie obecności Sjöströma w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki*.

Spśród wyżej wymienionych teorii Stam najwięcej uwagi poświęca transtekstualności Genette’a, osadzając pięć kategorii jego „transtekstualności”⁷ w kontekście sztuki filmowej. Pierwsza z nich, czyli „intertekstualność”, to obecność jednego

⁵ Tłumaczenia podanych określeń pochodzą z *Wielkiego słownika angielsko-polskiego* PWN.

⁶ „Jeśli ktoś nie ma dziś nic nowego do powiedzenia na temat powieści” – zasugerował raz Orson Welles – „to po co w ogóle ją adaptować?” (tłumaczenie R.K.).

⁷ „Transtekstualność” jest u Genette’a kategorią ogólną i oznacza „wszystko, co w wiąże go [tekst jednostkowy] w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami” (Genette 2014: 7). Obecnie w kontekstach ogólnych używa się najczęściej pojęcia „intertekstualność”, co dotyczy również „intertekstualnych” rozważań Stama.

tekstu w drugim poprzez cytat, plagiat lub aluzję. W analizowanym filmie Bergmana nie ma żadnego plagiatu z filmu Sjöströma ani jawnego cytatu. Warto jednak prześledzić widoczne oraz zawoalowane aluzje, ponieważ, jak twierdzi Stam, na gruncie filmowym nawet ruch kamery może być aluzją (Stam 2004: 28). Drugim typem transtekstualności jest „paratekstualność”, która dotyczy tekstów pobocznych badanego tekstu np. wstępów lub posłowi. Jak proponuje Stam, w kontekście filmu za paratekst można również uznać m.in. różnego rodzaju wypowiedzi twórców filmu (Stam 2004: 28). Taki paratekstualny charakter mają wykorzystane w tej pracy wypowiedzi Bergmana dotyczące Sjöströma. Kolejną, trzecią kategorią, jest „metatekstualność” – polemiczne odniesienie do innego tekstu. Zaproponowanym przez Stama filmowym przykładem jest taka adaptacja, która unaocznia i krytykuje problematyczne (np. rasistowskie) podłoże ideowe filmu. Kategoria ta nie będzie zbyt istotna w tej analizie, ponieważ w filmie Bergmana trudno doszukać się krytyki Sjöströma. Czwartą kategorią jest „architekstualność”, która dotyczy tego, jaką jakość gatunkową sugeruje tytuł lub podtytuł tekstu, kreując przy tym „horyzont oczekiwań” widza. W przypadku badanych filmów trudno o jednoznaczną klasyfikację gatunkową. Ostatnią, i zdaniem Stama najbardziej sugestywną kategorią genettowską, jest „hipertekstualność”, w ramach której hiperteksty (np. filmowa adaptacja) wypływają z hipotekstów (np. powieści), nie mogąc bez nich zaistnieć. Proces ten może odbywać się *ad infinitum* – jeden hipotekst może zrodzić dowolną liczbę hipertekstów. Zdaniem Genette’a hipertekstualność jest uniwersalnym aspektem literackości – wszystkie utwory są hipertekstami (Genette 2014: 15). Twierdzenie to w pewnym sensie nawet zyskuje na sile w kontekście kinematografii, ponieważ proces powstania filmu jest kolektywny. Kolejne pokolenia filmowców nierzadko spotykają się na planie i uczą od siebie. Sjöström jako jeden z ojców kina szwedzkiego wpłynął na kształtowanie się języka artystycznego następnych pokoleń. Tym samym Bergman mógł czerpać z jego stylu zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio, ucząc się od uczniów Sjöströma⁸.

2. Relacje czasoprzestrzenne

Oprócz wyżej omówionej teorii Genette’a Stam zwraca uwagę również na ukuty przez Bachtina termin „chronotopu” jako szczególnie istotny w kontekście filmowym. Chronotop to złożenie greckich słów *chronos* (czas) oraz *topos* (przestrzeń), które służy do opisu „istotnego współpowiązania relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznie [...]” (Bachtin 1974: 2). Pojęcie to zaczerpnięte z przyrodznawstwa jest przydatne przy opisie takich zagadnień

⁸ Warto tu zaznaczyć, że sam Bergman nie ukrywa, jak wiele o tworzeniu filmu i teatru nauczył się od Alfa Sjöberga oraz Olofa Molandera, którzy byli ważnymi twórcami z osiągnięciami reżyserskimi we wczesnym okresie dźwiękowym i współpracowali z Sjöströmem (Bergman 91: 142).

literackich, które stoją na pograniczu czasu i przestrzeni. Często przytaczanym w tym kontekście przykładem jest droga, którą przemierza bohater. Jest ona nie tylko odległością, ale również czasem, w którym odbywają się zdarzenia, a związki czasoprzestrzenne nie są liniowe, ponieważ w niektórych, istotnych fabularnie odcinkach drogi, czas wydaje się spowalniać. Pojęcie chronotopu, jak twierdzi Stam, bardzo łatwo odnieść do filmu jako medium z natury czasoprzestrzennego, które przedstawia obraz poruszający się w czasie (Stam 2004: 26–27).

Porównanie tego, jak przestrzeń i czas są kreowane w danych tekstach kultury, jest jedną z najbardziej fundamentalnych kwestii, która może wskazywać na ich intertekstualny związek. W związku z tym warto podjąć próbę przeanalizowania relacji czasoprzestrzennych w filmach Sjöströma i Bergmana w odniesieniu do teorii chronotopu. Analiza nie będzie jednak dokładnie podążać za rozważaniami Bachtina, ponieważ odnosiły się one do klasycznych wzorców literackich: powieści awanturniczej, powieści awanturniczo-obyczajowej oraz biograficznej. Zamiast tego zostaną wybrane poszczególne wnioski eseju, a w szczególności myśl, że czasu w literaturze (i podążając za Stamem, w filmie) nie można badać w oderwaniu od przestrzeni ani odwrotnie.

Na wyjątkowość chronotopu w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki* wskazują słowa samego Bergmana, który tak pisze w *Obrazach*: „W *Poziomkach* poruszam się bez wysiłku i dość naturalnie pomiędzy różnymi planami: czasem, przestrzenią, snem–rzeczywistością” (Bergman 1993: 22). Oglądając film, trudno nie przyznać reżyserowi racji – opowieść rzeczywiście jest pełna wspomnień, sennych impresji i retrospekcji, pośród których widz przemieszcza się swobodnie, a granica między nimi nierzadko zaciera się.

Na początek przyjrzymy się zagadnieniom przestrzennym. Właśnie w tym kontekście warto przywołać film *Banici* (1918). Zarówno dzieło Sjöströma, jak i *Tam, gdzie rosną poziomki* to filmy osnute na motywach drogi i spotkania. Te dwa klasyczne i ściśle ze sobą związane elementy analizował Bachtin, zwracając uwagę na to, jak często w powieści właśnie droga jest tym miejscem, gdzie dochodzi do spotkań w oderwaniu od podziałów społecznych (Bachtin 1974: 307–308). Tak dzieje się w obu filmach, chociaż wynika to z innych przyczyn. W świecie *Banitów* podziały społeczne przestały funkcjonować, a ludzie wyrzuceni poza margines społeczny stali się równi, niezależnie od swojej wcześniejszej pozycji. Również podczas podróży społecznej Isaka Borga, głównego bohatera *Tam, gdzie rosną poziomki*, hierarchiczny dystans społeczny wydaje się zanikać. Spotkana na drodze młoda dziewczyna Sara zwraca się do Borga, profesora, na „ty”. Gdy Borg po dojechaniu do Lund chce to zaproponować gospodyni, z którą mieszka od lat, ta stanowczo odmawia, co może być dowodem tego, że droga, w przeciwieństwie do statycznej rzeczywistości mieszczańskiej, jest właśnie miejscem transgresji podziałów społecznych.

Innym zagadnieniem, zaczerpniętym z bachtinowskich rozważań nad chronotopem, jest (nie)obecność częstego w antycznej powieści awanturniczej bezczasowego rozzewu pomiędzy wydarzeniami biograficznymi. Akcja rozgrywa się pomiędzy

dwoma ważnymi wydarzeniami z życia bohaterów, a ci mimo tego wcale się nie zmieniają – tak jakby czas nie biegł (Bachtin 1974: 277). Pod tym względem w obu filmach czas „biegnie”, ponieważ bohaterowie zmieniają się pod wpływem życiowych zdarzeń. Zmiana ma jednak kierunek odwrotny – banici zmierzają ku życiowemu dnu, a Borg dojrzewa wewnątrznie poprzez uświadomienie sobie własnych win. Oba filmy próbują w dużym stopniu opowiedzieć biografię bohaterów. Struktura *Banitów* jest pod tym względem prostsza – ukazane zdarzenia następują kolejno po sobie w ramach „drogi życiowej”. *Tam, gdzie rosną poziomki*, choć również jest próbą ukazania życia ludzkiego jako pewnej całości, podejmuje to wyzwanie w sposób odmienny – jest osnutą na kanwie podróży przez Szwecję mozaiką wspomnień i marzeń sennych, która prezentuje większą część życia bohatera, choć w czasie akcji filmu mija jeden dzień.

Podobny zabieg ma miejsce w *Furmanie śmierci* (1921), gdzie kluczowe wydarzenia odbywają się w ciągu jednej nocy. Film ten również składa się ze wspomnień i opowieści, które zostają przedstawione na różnych płaszczyznach. W ten sposób powstaje opowieść ramowa, momentami nawet podwójna. Dobrym przykładem tego jest scena, w której David Holm opowiada kolegom na cmentarzu o swoim przyjacielu Georgesie, a kamera pokazuje nam sceny z jego życia. Na pewnym etapie tej retrospekcji to główny bohater wspomnienia Holma, Georges, zaczyna opowiadać historię – o furmanie śmierci. W ten sposób narracja przechodzi na kolejną płaszczyznę – oglądamy sceny z „życia” anonimowego furmana śmierci (jeszcze nie Georgesa) mające, jak można się domyślać, charakter wiecznego cyklu. W porównaniu do *Furmana śmierci* operującego opowieściami poszczególnych bohaterów wizje z *Tam, gdzie rosną poziomki* odwołują się bardziej do logiki marzenia sennego. Przechodzą one swobodnie jedna w drugą bez wyraźnego związku przyczynowo-skutkowego, a poziomy czasowe zostają przemieszane, np. Borg rozmawia z osobami ze swojej przeszłości już jako starszy człowiek.

Na silne osadzenie *Furmana śmierci* w czasie wskazują odgrywane w filmie ważną rolę zegary. Najważniejszym z nich jest oczywiście ten, który wybija północ w momencie „śmierci” Davida Holma, czego wynikiem jest spotkanie z furmanem – Georgesem. Noc, którą David spędza pod opieką Georgesa, także jest osadzona w czasie. Fakt ten jest brzemienny w skutkach, ponieważ na końcu filmu odbywa się swoisty „wyścig z czasem”⁹, gdy Holm po odzyskaniu świadomości biegnie, by powstrzymać żonę przed otruciem dzieci i samobójstwem. U Bergmana z kolei wielokrotnie pojawiają się zegary bez wskazówek, co w pierwszej sekwencji snu odnosi się do zagubienia w czasie i przestrzeni, a w scenie, gdy Borg widzi zegarek bez wskazówek w ręku matki, oznacza wieczność – śmierć za życia. (Szczepański 1997: 175,184).

Na koniec warto zwrócić uwagę na to, że w obu filmach czas biegnie w sposób cykliczny. Aby przerwać bolesny cykl, bohaterowie potrzebują przejść wewnętrzną

⁹ Tego typu „ratunek w ostatniej chwili” nasuwa wyraźne skojarzenia z twórczością Davida Warka Griffitha, który słynął z podobnych scen charakteryzujących się efektownym i brawurowym montażem.

przemianę. W *Furmanie śmierci* obserwować można kolejne lata życia Holma jako pasmo powtarzających się upadków bohatera. Dopiero graniczne doświadczenie śmierci pozwala mu to odmienić. *Tam, gdzie rosną poziomki* nabiera w tym kontekście bardziej pesymistycznego wydźwięku. Powtarzają się tutaj nie błędy pojedynczych bohaterów, lecz całych pokoleń, czego przykładem jest trójkąt Sara – Anders – Victor, który przypomina historię miłosną z młodości Borga (Szczepański 1997: 180). Jest to najbardziej dotkliwie w kwestii emocjonalnego chłodu, który obserwujemy zarówno u matki, jak i syna głównego bohatera. Sam Borg, choć w czasie podróży uświadamia sobie ten problem, nie potrafi odmienić swojego potomka i tym samym przerwać powtarzającego się w następnych pokoleniach cierpienia, którego dziedziczność przywołuje skojarzenie z Ibsenowskimi *Upiorami*.

3. Obrazy natury

Kolejnym aspektem, który posłuży analizie, jest typowe dla Sjöströma i „szwedzkiej szkoły filmowej” obrazowanie natury. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na dwa filmy: *Terje Vigena* oraz *Banitów*. Oba charakteryzują się realistycznymi, wykonanymi w plenerze ujęciami, które mają reprezentować: w pierwszym przypadku niewielką norweską wyspę, a w drugim – górzysty krajobraz północnej Islandii¹⁰. Zarówno w *Terje Vigenie*, jak i w *Banitach* przyroda odgrywa ważną rolę fabularną oraz psychologiczną. Sztorm, który pokonuje Terje, aby uratować ludzi na tonącym statku, jest nie tylko fizycznym wyzwaniem, ale również obrazem burzy, która rozpętała się na dnie jego psychiki pod wpływem traumatycznych doświadczeń. Powstaje więc widoczna i głęboka relacja między bohaterem a jego otoczeniem (Oscarson 2013: 71–72). Z kolei w finałowej sekwencji drugiego z filmów tytułowi banici są zamknięci w ubogiej chacie, gdy na zewnątrz szaleje śnieżyca. Zabójczy chłód, który umożliwia im samobójstwo, można również interpretować jako symbol rozpadu ich małżeństwa¹¹.

Analizując wpływ Sjöströma na film Bergmana, można więc prześledzić również rolę, jaką odgrywa w nim przyroda. W szwedzkiej kulturze głęboko zakorzeniona jest bliskość człowieka z naturą. Już w najwcześniejszej tradycji kinowej zaistniało zjawisko zwane „obrazami przyrody” (*naturbilder*) – były to ruchome obrazy¹²

¹⁰ W obu wypadkach zdjęcia były tak naprawdę wykonane w Szwecji – do *Terje Vigena* na archipelagu sztokholmskim, a do *Banitów* głównie w Parku Narodowym Abisko w Laponii.

¹¹ Zabieg ten antycypuje niejako główny motyw jednego z ostatnich dzieł Sjöströma, hollywoodzkiego *Wichru* (1928), gdzie główna bohaterka nie może opuścić zamkniętego pomieszczenia z powodu burzy piaskowej, a tytułowy wichur, który nigdy nie milknie, doprowadza ją na skraj załamania nerwowego.

¹² Christopher Oscarson zwraca uwagę na jeszcze jedno istotne zjawisko na poziomie języka. W Szwecji wczesne filmy nazywano „żywymi obrazami” (*levvande bilder*), co może wskazywać na przekonanie o realności życia przedstawionego obrazu – nie jest on ruchomy albo ożywiony z pomocą technologii. Ma to znaczenie w kontekście przekazania odbiorcy za pośrednictwem filmu żywej i prawdziwej przyrody (Oscarson 2013: 74).

ukazujące piękno szwedzkiej natury. Odegrały one ważną rolę w budowaniu lokalnej i narodowej tożsamości (Oscarson 2013: 75).

Na początek warto zwrócić uwagę na tytuł filmu Bergmana. Oryginalnie zawiera się on w jednym słowie – *smultronstället*, które dosłownie oznacza „miejsce, gdzie rosną poziomki”, ale metaforycznie odnosi się do szwedzkiego fenomenu kulturowego – jest to wyjątkowo przyjemne i ważne dla danej osoby miejsce, niekoniecznie związane z poziomkami. Bergman gra obydwojma znaczeniami tytułu – w miejscu tym dosłownie rosną poziomki, a jednocześnie jest to dla Borga miejsce szczególne i dlatego wywołuje u niego wizję przeszłości. Motyw ten jest rdzennie skandynawski, a zarazem związany z naturą i psychiką bohatera, co budzi wyraźne skojarzenia z twórczością Sjöströma.

Innym zagadnieniem jest to, jak Bergman kontrastuje przyrodę z życiem społecznym. Tu zwraca uwagę scena wspólnego posiłku na wybrzeżu. Scena ta, wraz z otaczającym bohaterów nadmorskim pejzażem, tworzy obraz oderwanej od świata społecznego arkadii, która zostaje bezpośrednio skontrastowana z następującą po niej sceną w domu matki Borga, w której powraca chłód i dystans międzyludzki. Również tutaj można dostrzec pewne podobieństwo stylistyczne między reżyserami. Uważa się bowiem, że Sjöström doprowadził do mistrzostwa filmowe przenikanie (*dissolve*) – zabieg estetyczny, który bardzo często powracał w jego twórczości (Florin 1999: 155). Właśnie w ten sposób u Bergmana obraz biesiadujących nad morzem przechodzi w obraz ponurego domu matki, tworząc silny kontrast. Może to budzić skojarzenia z nieco podobnym zabiegiem z *Furmana śmierci*, gdzie wizerunek żony Holma ze szczęśliwego okresu ich życia rozplywa się i przechodzi w jednego z kolegów-pijaków (Florin 1999: 155). Takie ukazanie szwedzkiej arkadyjskiej przyrody, która kontrastuje z osobistymi problemami bohaterów, jest emblematyczne dla twórczości Bergmana i w sensie osobistym wynika prawdopodobnie z jego wspomnień z domu babki w Dalarnie (Szczepański 1997: 31).

Na koniec rozważań nad obrazami przyrody w twórczości Bergmana warto przytoczyć słowa Tadeusza Szczepańskiego, który podobne zjawisko zauważa w wyżej wspomnianym *Letnim śnie*, a co więcej, wyraźnie wiąże ten zabieg ze „szwedzką szkołą filmową”: „Reżyser okazał się godnym spadkobiercą najświetniejszej tradycji szwedzkiego kina, niemych filmów Sjöströma i Stillera, w których dramatyzm ludzkich losów wyrażał się w poetyckich obrazach przyrody” (1997: 114).

4. Sen o śmierci i śmierć na jawie

Na koniec zostanie przeanalizowany fragment filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*, który nosi znamiona jawnej aluzji intertekstualnej. Jest nim scena snu Isaka Borga, w której pojawia się karawan nawiązujący do filmu *Furman śmierci* oraz zegar bez wskazówek zaczerpnięty z filmu *Rozbity zegar* (1920) Sjöströma (Szczepański

1997: 178). Analiza tej sceny będzie stanowiła punkt wyjścia do rozważań nad motywem śmierci w filmach *Furman śmierci* oraz *Tam, gdzie rosną poziomki*.

Wspomniana scena snu z *Tam, gdzie rosną poziomki* zapowiada jeden z głównych tematów filmu – konfrontację człowieka ze śmiercią. Wspólnym motywem z *Furmanem śmierci* jest tu ujrzenie własnego martwego ciała z zewnątrz. We śnie Borg znajduje siebie samego w trumnie. Podobnie Holm, po fatalnie zakończonej bójce, widzi swoje ciało, rozmawiając z furmanem. Na to, że scena filmu Bergmana nawiązuje do kina niemego, wskazuje chociażby to, że jest ona prawie pozbawiona słów (ale nie efektów akustycznych). Komentarz narratora pojawia się wyłącznie na początku sekwencji, po czym zostaje pokazana reszta snu. Można to skojarzyć z kinematografią niemą, gdzie napisy na planszy najczęściej zapowiadają to, co następnie pokazuje kamera. Stylistyka tej sceny nawiązuje do wielu nurtów kinematografii m.in. niemieckiego ekspresjonizmu, surrealizmu oraz „szwedzkiej szkoły filmowej” (Szczepański 1997: 177–178). Warto tutaj wymienić kilka elementów typowych dla stylu Sjöströma. Pierwszym z nich jest statyczna kamera, która porusza się znacząco tylko podczas kilku ujęć. Dynamika sekwencji została osiągnięta za pomocą stosunkowo częstych cięć montażowych (ponad 70 w trwającej około 3 minuty sekwencji), których natężenie zwiększa się w momencie największego napięcia. Pojawiają się również typowe dla Sjöströma cięcia ze zmianą perspektywy o 180 stopni, które można znaleźć w *Furmanie śmierci* przy 18 różnych okazjach (Florin 1999: 154). Warto też zwrócić uwagę na kompozycję kadrów. Gdy Borg idzie wzdłuż ściany, zostaje pokazany z dystansu i w nieco malarski sposób wkomponowany w tło. Można odnieść wrażenie, jakby bohater nie mógł wyjść poza „ramę obrazu”. Przywołuje to na myśl typowe dla filmów Sjöströma malarskie kompozycje kadrów filmowych. Z kolei ujęcie, w którym na pierwszym planie widać odjeżdżający karawan po upuszczeniu trumny, a jednocześnie w tle wyraźnie widać Borga za sprawą dużej głębi ostrości, przypomina chętnie wykorzystywane przez Sjöströma *staging in depth* (Florin 1999: 154).

Podczas gdy powyższa wizja bohatera *Tam, gdzie rosną poziomki* ma wyraźny charakter snu, spotkanie Davida Holma z furmanem nie jest pod tym względem jednoznaczne. Choć można interpretować je jako wizję bohatera, równie dobrze można uznać rozmowę z Georgesem za realną w świecie przedstawionym. Tym samym mamy w filmie Sjöströma do czynienia ze „śmiercią na jawie”, która wkracza w życie bohatera, aby go odmienić, co jest formą doświadczenia granicznego. To przecież właśnie Georges, będący ikonograficzną reprezentacją Śmierci¹³ (jako

¹³ W tym miejscu warto zwrócić uwagę na złożoną, a przy tym wyraźną sieć intertekstualną, która powstaje „w przód i wstecz” względem *Furmana śmierci*. Z jednej strony jest on bowiem adaptacją powieści Lagerlöf, która była inspirowana *Opowieścią wigilijną* Charlesa Dickensa (Edström 1991: 98). Z drugiej strony motyw śmierci zmęczonej swoją pracą sprawia, że film wchodzi w wyraźną (choć trudno ustalić, czy świadomą) relację z filmem *Zmęczona śmierć* (1921) Fritza Langa, który miał premierę również w 1921 roku. Oba filmy wywarły z kolei znaczący wpływ na koncept wizualny śmierci z *Siódmej pieczęci* (1957) (Szczepański 1997: 161).

furman jest tylko na jej usługach), poprzez swoje opowieści uświadamia Davidowi jego własne zło. Można więc powiedzieć, że główny bohater niejako przegląda się w śmierci, co kojarzy się ze zwierciadłem, które we śnie pod starcze oblicze Borga podsuwa Sara. Co więcej, w *Tam, gdzie rosną poziomki* niejednokrotnie pojawiają się elementy wskazujące na bliski związek głównego bohatera ze śmiercią, co zresztą on sam przyznaje: „Że jestem martwy, za życia” (Bergman 1987: 162). Można wręcz powiedzieć, że Borg patrząc w lustro, również przegląda się w śmierci. Ta (nomen omen) autorefleksja w obu wypadkach prowadzi do uświadomienia sobie własnych błędów. Są one jednak innej natury. Zło Davida Holma zostało przedstawione w sposób wręcz karykaturalny. Budzi ono obrzydzenie u wszystkich mieszkańców miasteczka. Z tego względu zostaje on moralnie potępiony i wyrzucony poza margines społeczny. Pod tym względem Bergman konstruuje swojego bohatera bardziej subtelnie – jego grzechem jest chłód i zamknięcie na innych¹⁴. Ta postawa życiowa nie utrudnia mu jednak posiadania bardzo wysokiego statusu społecznego, a jedynym, co skłania go do rozważenia jej, jest zbliżająca się śmierć.

Ostatecznie ani Borg, ani Holm nie mają możliwości pełnego zadośćuczynienia win i, jak się zdaje, nie na tym polega ich „droga do odkupienia”. Bohaterowie obu filmów nie tyle bowiem mają naprawić popełnione już błędy, co właśnie uzyskać samoświadomość i, na ile to możliwe, zmienić dalsze postępowanie, aby osiągnąć „dojrzałość duszy”. Wynikałoby z tego, że nie tylko morał *Furmana śmierci*, ale również filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* mógłby zawierać się w słowach powieści Selmy Lagerlöf, którą zaadaptował Sjöström: „Panie, Panie Wszechmogący, pozwól dojrzeć mej duszy, zanim na nią przyjdzie czas żniwa!” (Lagerlöf 1921: 152).

Zakończenie

Wiele wskazuje na to, że film *Tam, gdzie rosną poziomki* odegrał ważną rolę w życiu Ingmara Bergmana. Dowodem tego może być fakt, że właśnie od niego rozpoczął swoje intymne wspomnienia autobiograficzne w *Obrazach*, gdzie pisał, że: „Siłą napędową w *Tam, gdzie rosną poziomki* jest [...] rozpaczliwa próba usprawiedliwienia się przed odwróconymi plecami, mitycznie wyolbrzymionymi rodzicami, próba, która była skazana na niepowodzenie” (Bergman 1993:22).

Co więcej, jak twierdzi Tadeusz Szczepański, to właśnie ten film w największym stopniu przypomina formą i niejako antycypuje napisaną 30 lat po premierze filmu autobiografię *Laterna Magica* – oba utwory przypominają seans psychoanalityczny składający się z niepowiązanych ciągiem przyczynowo-skutkowym obrazów, które swobodnie po sobie następują za sprawą skojarzeń (Szczepański 1997: 171).

¹⁴ Imię i nazwisko Isak Borg z jednej strony odnoszą się do słów *Is och Borg* – „lód i twierdza” (Bergman 1993: 20), a z drugiej w pełnym brzmieniu – Eberhardt Isak Borg mają identyczne inicjały jak imiona ojca Bergmana – Ernest Ingmar Bergman (Szczepański 1993: 173).

Wobec tego analizowana obecność Sjöströma w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki* staje się w pewnym stopniu paradoksalna. Jak to możliwe, że ten centralny i być może najbardziej osobisty film Bergmana (Szczepański 1997: 172) jest na tyle nasiąknięty obecnością innego artysty, że sam Bergman twierdzi, iż Sjöström „odebrał” mu ten film?

Paradoks ten, choć nierozwiązywalny, może doprowadzić do interesujących wniosków. Można bowiem wysunąć tezę, że film *Tam, gdzie rosną poziomki* da się interpretować zarówno z perspektywy życia osobistego Sjöströma – starego człowieka, który stając u szczytu swojej życiowej kariery, rozlicza się z własnymi błędami życiowymi, jak i doświadczeń Bergmana. Ta „walka o biografię” pozostaje ostatecznie nierozstrzygnięta. Nie trzeba zresztą traktować tego jako konkurencji, ponieważ, jak wskazują jego własne słowa, Bergman podziwiał twórczość i osobowość Sjöströma. Jego osobiste wyznania w połączeniu z analizowanymi wyżej wątkami pozwalają wręcz zaryzykować twierdzenie, że Sjöström był dla Bergmana postacią niemalże ojcowską w jego karierze reżyserskiej. Jako że celem całej analizy było zaprezentowanie filmu Bergmana jako hipertekstu twórczości Sjöströma, warto docenić taki stan rzeczy. Film jest bowiem świadectwem twórczego spotkania dwóch wybitnych z perspektywy historii kina osobowości artystycznych. To, że Bergman świadomie i/lub nieświadomie czerpał z twórczości wielkiego poprzednika, a przy tym nierzadko wchodził z nią w dialog i polemikę, jest dowodem tego, jak głęboko był zanurzony w tradycji filmowej. Ta znajomość tradycji pozwoliła mu ją również kreować i zmieniać. Powyższe rozważania, choć nie rozstrzygają arbitralnie stopnia obecności Sjöströma w filmie Bergmana, mogą stać się zachętą do spojrzenia na całość jego twórczości z perspektywy historii kina niemej, którą ten nie tylko dobrze znał, ale również głęboko wierzył, że tak naprawdę nigdy nie dobiegła końca (Florin 2002: 88–89).

Bibliografia

- Bachtin, M. (1974). Czas i przestrzeń w powieści. Tł. Jerzy Faryno. *Pamiętnik Literacki* 65(4): 273–311.
- Bergman, I. (1987). *Tam, gdzie rosną poziomki*. Tł. Kazimierz Młynarz. W: *Bergman. Scenariusze*. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe, s. 121–174.
- Bergman, I. (1991). *Laterna magica*. Tł. Zygmunt Łanowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bergman, I. (1993). *Obrazy*. Tł. Tadeusz Szczepański. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe.
- Edström, V. (1991). *Selma Lagerlöf*. Sztokholm: Natur & Kultur.
- Florin, B. (1999). From Sjöström to Seastrom. *Film History* 11(2): 154–163.
- Florin, B. (2002). Kino nieme według Ingmara Bergmana. *Kwartalnik Filmowy PAN* 39–40: 80–90.
- Florin, B. (2005). Sjöström, Victor. W: R. Abel (ed.) *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon, Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd., s. 846.
- Genette, G. (2014). *Palimpsesty Literatura drugiego stopnia*. Tł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

- Kwiatkowski, A. (1986). *Film skandynawski*. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe.
- Lagerlöf, S. (1923). *Niewidzialny woźnica*. Tł. anonimowe. Warszawa, Poznań, Kraków, Lwów, Gdańsk, Wilno, Katowice: Polskie Towarzystwo Księgarni Kolejowych „Ruch”.
- Lubelski, T., Sowińska, I., Syska, R (red.). *Historia kina. Tom 1. Kino Nieme*. (2010). Kraków: Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych.
- Oscarson, Ch. (2013). Terje Vigen, naturbilder and the natural history of film in Sweden. *Journal of Scandinavian cinema* 3(1): 69–86.
- Stam, R. (2004). Introduction: The theory and practice of adaptation. W: R. Stam, A. Raengo (eds.). *Literature and film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Szczepański, T. (1997). *Zwierciadło Ingmara Bergmana*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Szczepański, T. (2020). *Kino nordyckie. Pierwsze Stulecie*. Łódź: Szkoła filmowa w Łodzi.
- Wielki słownik angielsko-polski PWN Oxford*. (2017). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Filmografia

- Berg-Ejvind Och Hans Hustru* [Banic]. (1918). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. Szwecja.
- Bildmakarna* [Twórcy obrazów]. (2000). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Körkarlen* [Furman śmierci]. (1921). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. Szwecja.
- Smultronstället* [Tam, gdzie rosną poziomki]. (1957). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Sommarlek* [Letni sen]. (1951). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Terje Vigen*. (1917). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. Szwecja.
- Till glädje* [Do radości]. (1950). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- The Wind* [Wicher]. (1928). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. USA.
- Victor Sjöström. Ett porträtt*. (1981) [Film dokumentalny]. G. Werner. Szwecja, RFN.