

Nieme kino według Ingmara Bergmana

BO FLORIN

Bardziej niż czegokolwiek pragnąłem kinematografu. Przed rokiem byłem pierwszy raz w kinie i oglądałem film, nakręcony według znanej książki dla dzieci, który opowiadał o koniu, zdaje mi się, że nazywał się „Piękny karosz”. Film szedł w kinie „Sturebiografen”, a my siedzieliśmy w pierwszym rzędzie na balkonie. Dla mnie był to początek. Ogarnęła mnie gorączka, która nigdy mi nie przeszła. Bezgłośnie cienie zwracają ku mnie blade twarze i przemawiają niestyszalnymi głosami do moich najtajniejszych uczuć. Sześćdziesiąt lat minęło i nie się nie zmieniło, to wciąż ta sama gorączka¹.

Niezależnie od tego, czy zwrócimy się do filmów Bergmana, czy do jego przedstawień, do jego tekstów lub do jego komentarzy w wywiadach, widać wyraźnie, że film niemy odgrywa główną rolę jako podstawa, źródło inspiracji i filmowy partner dialogu, może nawet z upływem lat coraz ważniejszy. Do lat kina niemego i okresu tuż po nich Bergman, zdaje się, powraca najchętniej, i to nie jako do minionej złotej epoki, ale jako do najbardziej żywotnego dziedzictwa filmowego, do którego propagowanie on sam również na różne sposoby się przyczynił i ciągle przyczynia². W tym tekście pragnę zbadać kilka różnych dróg, którymi dokonywała się ta aktualizacja dziedzictwa niemego kina w działalności Bergmana, zbadać po to, aby móc się zastanowić nad znaczeniem, jakie nadaje on filmowi niememu; to niebagatelna kwestia, jeśli wziąć pod uwagę absolutnie kluczową pozycję Bergmana w określeniu kanonu filmowego w szwedzkim kontekście.

Ślad przeszłości

Kiedy Bergman w swoich pełnometrażowych filmach przywołuje różne reminiscencje z wczesnego okresu kina, to niewątpliwie mamy do czynienia z podwójnym efektem. Po pierwsze, chodzi o przekazywanie filmowej pamięci, aktualizację w filmowej teraźniejszości konfiguracji wizualnych, efektów świetlnych i całych tematów, które należą do wczesnego okresu historii filmu. Po drugie, a jest to szczególnie ważne, oznacza to również, że Bergman w ten sposób sam wpisuje się w tradycję. Wstępuje w ślady wielkich poprzedników, staje się czołowym spadkobiercą epoki świetności szwedzkiego filmu i ta zależność od tradycji daje mu również wyjątkowy mandat jako twórcy filmowemu. W dokumentalnym filmie Gösty Wernera o Victorze Sjöströmie Bergman tak się wypowiada na ten temat: *Węc dla mnie to chyba coś znaczy, to, że mogłem współpracować z Victorem Sjöströmem, że mogłem rozmawiać z nim o jego podejściu do zawodu reżysera, że mogłem rozmawiać z nim o tym, jak to było, kiedy*

robił „*Furmana śmierci*” albo ten amerykański „*Wiatr*” czy „*Ingeborgę Holm*”. Jak myślał, jak pracował. *Móc... móc rozmawiać z tym mistrzem i móc, że tak powiem, słuchać, jak... i zrozumieć, i poczuć, że jest się częścią jakiegoś rozwoju, częścią wielkiej tradycji*³.

Jest również oczywiste, że klasyczna światowa historiografia filmowa, z jej tendencją do skupiania się na wielkich nazwiskach, w ujęciach szwedzkiej historii filmu chętnie koncentruje się po części na Sjöströmie i Stillerze jako na głównych postaciach okresu kina niemego, a po części na Bergmanie jako czołowej postaci późniejszej europejskiej sztuki filmowej i jest to fakt, który dodatkowo podkreśla jego wyjątkową pozycję właśnie jako sukcesora i przekaziciela filmowego dziedzictwa, niejednokrotnie określanego mianem nordyckiego naturalizmu⁴.

Brak tutaj miejsca na pełną inwentaryzację intertekstualnych i kontekstualnych nawiązań do kina niemego w pełnometrażowych filmach Bergmana. Niech mi wolno będzie jedynie przypomnieć o kilku najbardziej znanych, aby pokazać, jak one funkcjonują i współdziałają ze swoim Bergmanowskim kontekstem. W *Wieczorze kuglarzy* (1953) na przykład chodzi przede wszystkim o sekwencję wstępną, gdzie clown Frost jest upokorzony i rozpoczyna swoją Golgotę, niosąc żonę Almę. Przeeksponowane zdjęcia, utrwalające nieme cierpienie Frosta, wyróżniają ten fragment jako współczesny przejaw wczesnej historii filmu. Sam Bergman powołuje się w tym kontekście na *Variété Duponta*, niemiecki film z 1925 roku, który charakteryzuje jako proste przeciwieństwo swojej własnej historii⁵. Natomiast filmem, o którym nie wspomina, jest hollywoodzka produkcja Sjöströma *He who gets slapped* (*Ten, którego policzkuje*, 1924), gdzie reżyser w podobny sposób splata temat clowna z tematem upokorzenia. Najbardziej znanym z tych wszystkich podobnych do niemego kina obrazów jest jednak *Taniec śmierci z Siódmej pieczęci* (1957), który według Bergmana zaimprovizowano w kilka minut⁶. Ten obraz jest przecież bezpośrednią reminiscencją wozu z *Furmana śmierci*, którego sylwetka w podobny sposób pojawia się na tle horyzontu. Ale również w *Tam, gdzie rosną poziomki* z tego samego roku istnieje wyraźny ślad niemego kina, przede wszystkim w sennym koszmarze Isaaka Borga. Bengt Forslund pisze, że motyw zepsutego zegarka w tym śnie wydaje się zapożyczeniem z *Ingmarssönerna* (*Synowie Ingmara*) Sjöströma, który zresztą we Francji nosił tytuł *La montre brisée* (*Zepsuty zegarek*)⁷. Jednakże bardziej wyraźnie w tym śnie pojawia się *Furman śmierci*, kiedy to Isaak Borg spotyka konny wóz z trumną i odkrywa, że on sam leży w tej trumnie. Jest to scena, która zawiera wyraźne ślady tematyczne poprzednika, ze względu na tę rozszczępioną tożsamość: widzieć siebie samego jako innego – w spotkaniu ze śmiercią. Lecz to nie tylko temat, ale chyba przede wszystkim język obrazów przywołuje intensywny nastrój kina niemego: graficzna kompozycja plenerów, ostre i kontrastowe światło, oszczędne użycie dźwięku. Bergman tak pisze w *Obrazach* na temat swojej pracy przy *Tam, gdzie rosną poziomki*: *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” aż do najdrobniejszych szczegółów wpłynął na moją praktykę zawodową. To jednak całkiem inny temat*⁸.



Synowie Ingmara, reż. V. Sjöström (1916)



Victory of Love, reż. G. af Klercker (1916)

Tego tematu Bergman tymczasem nie poruszył, przynajmniej nie wprost. Natomiast chętnie wypowiada się bardziej ogólnie o tym, jak w technice narracyjnej Sjöströma fascynuje go to, że okazuje się ona tak bardzo tajemnicza.

*Często się zastanawiam: jak on tworzył te dziwne sceny – to ponowne spotkanie w „Synach Ingmara”, z Harriet Bosse i z Victorem. Jak oni to planowali, że światło zjawiało się w samą porę, że grali cały czas ze światłem słonecznym, a nie pod światło? Jak on wpadł na pomysł skomponowania tych niesamowitych obrazów, jak on osiągnął te dziwne, pełne napięcia, osobliwe kompozycje? To jest tajemnica, ja... ja nie potrafię jej odgadnąć*⁹.

Takie komentarze mogą sprawiać wrażenie, że dla Bergmana cały okres kina niemego jest jakąś dobrze ukrytą tajemnicą, jakimś zamkniętym pokojem z dającymi się uchylić drzwiami, ale którego najskrytszej zagadki nigdy nie można odsłonić. Zaintrygowany tym współczesny widz, mimo że nie jest natrętnie wytrwały w swojej pogoni za kodami i konceptami wczesnego kina, to jednak – zdaje się sądzić Bergman – musi w końcu skapitulować przed tym, co jest we wczesnych filmach w całkowicie niepojęty sposób urzekające, co nie daje się w pełni przeanalizować. Sam tak komentuje narrację filmową Georga af Klerckera: *Ale pierwsze, magiczne przeżycie – gdzie czuję jakąś palącą zazdrość – jest takie, że ukazuje się obraz, wchodzą ludzie, patrzą w którąś stronę, coś mówią, ale nie słysząc, co mówią, wciąga się człowieka w akcję, która może być jednym z jego własnych, najbardziej infantylnych snów (...)*¹⁰.

Magia to kluczowe słowo i z nim jako gwiazdą przewodnią Bergman udaje się na poszukiwanie w głąb historii filmu i poza nią. W *Fanny i Alexandrze* doprowadza sprawę do ostateczności, posuwając się jeszcze jeden krok wstecz, do samych podwalin kinematografii, reprezentowanych przez *laterna magica*. Radosna fascynacja Alexandra w obliczu magicznych obrazów, jakie potrafi on wyczarować z tego, jakże gorąco upragnionego, prezentu gwiazdkowego, przywołuje tę zazdrość i szczęście, którym Bergman daje wyraz w autobiografii *Laterna magica*, opisując, jak to wymienił się z bratem prezentami gwiazdkowymi i zdobył kinematograf. Miłość do kinematografu dochodzi również do głosu w dokumencie *I huvudet på en clown (W obecności clowna)*, poświęconego realizacji *Larmar och gör sig till (Puszy się i miota)*, w którym Bergman opisuje, jak to w dzieciństwie siedział w garderobie w dziecięcym pokoju na plebanii, pochłonięty nową zabawką techniczną i jej osobliwymi możliwościami. Bardzo wyraźnie pojawia się tam miłość Bergmana do filmowego medium, oparta na swoiście pierwotnym i nieomal prymitywnym zafascynowaniu magią ruchomych obrazów, ich siłą uwodzenia i oczarowywania widza.

Film jako rzemiosło

Dzięki pokryciu kosztów odrestaurowania filmu *Nattliga toner (Nocne dźwięki)*, wyprodukowanego w 1918 roku przez firmę Hasselblad, ale przede wszystkim dzięki sztuce *Sista skriket (Ostatni krzyk)*, Ingmar Bergman przyczynił się w decydujący sposób do ponownego wprowadzenia do szerszej świadomości społecznej oraz na mapę szwedzkiego kina niemego reżysera Georga af Klerckera. *Ostatni krzyk* pokazano w szwedzkiej telewizji z historycznofilmowym wprowadzeniem Bergmana, a *Nocne dźwięki* także emitowano na małym

ekranie jako jeden z czterech niemych filmów wybranych w związku ze stuleciem kina – to bezsprzecznie godne uwagi wyróżnienie dla filmu, który przez osiem dekad leżał zapomniany w zakamarkach archiwum, co również przypomina o zasadniczej roli Bergmana w zdefiniowaniu szwedzkiego dziedzictwa filmowego.

Nocne dźwięki opowiadają historię pewnego barona, który za wszelką cenę pragnął zostać poetą, ale zupełnie brakowało mu talentu i kiedy nadarzyła się okazja, zabił ubogiego genialnego poetę, ukradł jego dzieło życia i zdobył fałszywą sławę. Oszustwo jednak zdemaskowano i fałszywy poeta wpadł w zapadnię na scenie teatralnej i zabił się. Rozwijany w filmie temat artysty jest bliski problematyce podejmowanej przez Bergmana z filmu na film. Równie oczywiste jest to, że nie tylko tematyka *Nocnych dźwięków*, ale także reżyserska rola af Klerckera w znacznym stopniu okazała się dla Bergmana tworzywem identyfikacyjnym; między innymi on sam daje wyraz takiej identyfikacji à propos wyrzucenia af Klerckera z profesji reżyserskiej, co stanowi temat *Ostatniego krzyku*. *Ponieważ ja sam byłem przez pięćdziesiąt lat w branży i wiele razy miałem być wyrzucony i „spławiony”, to świetnie rozumiem, jak musiał się czuć af Klercker. Sztuka, właściwie rodzaj monologu, zaczyna się wtedy, kiedy rozentuzjuszowany af Klercker przychodzi do Magnussona z pomysłem. (...) Przynosi zupełnie świeży temat: przeczytał markiza de Sade po francusku. Więc jest tutaj powieść, która ma swoje „momenty”, nosi tytuł „Justyna”. (...) Potem wyklada on przyprowadzając o zawrót głowy streszczenie tej „filozoficznej” powieści i bajki, z której wybrał same rodzyunki. A okulary Magnussona stają się jakby coraz bardziej nieprzeniknione*¹¹.

Ostatni krzyk traktuje również o wyobrażonej historii filmu w opisie zarówno romansu Selmy Wiklund af Klercker z Victorem Sjöströmem, jak i spotkania Georga af Klerckera z Charlesem Magnussonem: *To spotkanie jest całkowicie wymyślone i prawdopodobnie nigdy nie miało miejsca. Ale to, co nigdy się nie zdarzyło, może przecież być prawdziwe*¹².

Bergman w historycznym opisie, we wprowadzeniu do sztuki sytuuje również dwóch genialnych artystów filmowych, Sjöströma i Stillera, i ich alians z nie mniej genialnym biznesmenem Magnussonem naprzeciw zręcznego rzemieślnika af Klerckera i *tego pełnego żarliwości wyczynu, który miał miejsce w Göteborgu, gdzie pracowano z taką pilnością, że irytowało to gigantów w Sztokholmie*. Af Klercker był na swój sposób równy Sjöströmowi i Stillerowi, bo w ciągu trzech gorączkowych letnich sezonów „wytworzył” osiemnaście filmów pełnometrażowych i dziesięć krótkometrażówek¹³.

Wyraźnie widać, że sympatia Bergmana do af Klerckera nie tylko odznacza się osobistym podtekstem, co sugeruje główny temat sztuki. Nie chodzi też jedynie o rekapitulację dobrze znanego opowiadania o bezsilności filmowca i przewadze producenta. W znacznym stopniu ujawnia się również identyfikacja z af Klerckerem właśnie jako filmowym rzemieślnikiem; reżyserem równie produktywnym jak zręcznym, równie nieopanowanym jak perfekcjonistycznym. Jego sposób pracy, wydaje się, odpowiada własnemu credo estetycznemu Bergmana sformułowanemu w innym kontekście: *A zatem albo jestem oszustem, albo – jeśli publiczność przystaje na oszustwo – sztukmistrzem*¹⁴. Ale również historycznofilmowa pamięć o af Klerckerze jako reżyserze taniej sensacji i ekle-

ktycznym omnibusie powtarza w szeregu krytycznych komentarzy zwłaszcza na temat wczesnego Bergmana, na przykład w charakterystyce stylu jako *kameleono- nowego* czy wczesnych filmów jako *chaotycznie eklektycznych*¹⁵. Sam Bergman natomiast daje wyraz swojemu bezgranicznemu hołdowi dla sztuki opowiadania af Klerckera: *Od pierwszego razu, kiedy je [te filmy] zobaczyłem, powstała fascynacja; to fantastyczne uczucie znalezienia się przy samym źródle: oto kinematografia i jej początek. Epoka, która definitywnie zapadła za horyzont*¹⁶. A zatem raz jeszcze i to uczucie, i te źródła.

Twórca obrazów i misterium obrazu

Sztuka o czworgu geniuszach, którzy się zderzają – tak charakteryzuje Ingmar Bergman sztukę *Bildmakarna* (*Twórcy obrazów*) P. O. Enquista, w której Selma Lagerlöf, Victor Sjöström, Julius Jaenzon i Tora Teje spotykają się ze w związku ze zdjęciami do *Furmana śmierci*, sztuki, której reżyser – jak sam powiedział – nie potrafił się oprzeć i wystawił ją w Dramaten: *Nie mogłem pozwolić, aby ktoś inny ją wyreżyserował*¹⁷. Po części grała przecież swoją rolę ta często wspominana fascynacja *Furmanem śmierci*, filmem, który Bergman bez wątpienia stawiał najwyżej w historii kina¹⁸. Częściowo prawdopodobnie również wchodziło w grę to samo osobiste tło – Bergman sam spotkał się lub współpracował z każdym z czworga, a ponadto Jannike Åhlund charakteryzuje sztukę Enquista jako *telepatyczną pracę na zamówienie, wykonaną przez Enquista dla Bergmana: dramat o warunkach tworzenia, osnuty wokół jego ulubionego filmu, zainscenizowanego przez jednego z jego idoli, Victora Sjöströma, rozgrywający się wokół projekcji filmowej w Filmstaden w Råsunda, gdzie powstała połowa filmów Bergmana (...)*¹⁹.

Jednak u Enquista interpretacja tematu wygląda inaczej niż u Bergmana za sprawą tezy, którą dramaturg z ogromną konsekwencją przeprowadza zarówno w sztuce, jak i w posłowniu do niej, a mianowicie, że stosunek Lagerlöf do ojca alkoholika i poczucie winy wobec niego stanowiły samo sedno jej pisarstwa²⁰. To jest również sedno sztuki Enquista, ale trudno to samo powiedzieć na temat inscenizacji Bergmana. Wprawdzie najważniejszą sprawą jest tutaj – tak jak u Enquista – spotkanie powszechnie znanej Selmy z beczelnie szczerą Torą, gdy tymczasem Victor – jak krytkowali recenzenci – jest nieomal anonimowym czy też drętowym outsiderem, zaś Julius dostaje zamiast owego, w tym kontekście skądinąd oczywistego reżysera, rolę tego, kto formułuje możliwości sztuki filmowej, a jednocześnie również pozostaje właściwie na uboczu (dla ozdoby), w stosunku do obu głównych postaci, którymi w sztuce są kobiety²¹. Jednak dla Bergmana samo powstawanie filmu *Furman śmierci* stanowi bez wątpienia centrum sztuki, tę ogniskową, która wręcz skłania do odsunięcia na margines kluczowego motywu alkoholizmu²².

Przed inscenizacją dramatu Enquista Bergman zrealizował dla telewizji inną, wspomnianą już tutaj sztukę na temat stosunku do wczesnych lat kina, *Puszy się i miota*. Odgrywa ona – śmiem twierdzić – niestłuchanie istotną rolę w dyskusji o niemym filmie według Bergmana, przede wszystkim dlatego, że w znacznym stopniu przywołuje Victora Sjöströma i *Furmana śmierci* i to nie tylko za sprawą owej projekcji kina niemego, wchodzącej w skład Bergmanowskiej całości.



Furman śmierci, rez. V. Sjöström (1920)



Równie wiele jak ta projekcja znaczy sama sztuka jako rekapitulacja historycznofilmowego znaczenia epoki kina niemego. Z pewnością można podważać historyczną wiarygodność w kwestii wprowadzenia dźwięku jako akompaniamentu do ruchomych obrazów, zwłaszcza dźwięku, który zakłada obecność aktorów za ekranem. Jest rok 1925: w istocie rzeczy znano już przecież eksperyment z filmami dźwiękowymi opartymi na technologii, znacznie wcześniejszy od tej daty²³. Ale w tym kontekście prawdopodobnie również to nie jest takie istotne. Natomiast w tej historycznej retrospekcji samo medium kina niemego jako takie oferuje Bergmanowi jakieś wyzwanie; widocznie w tych obrazach tkwi coś absolutnie fascynującego, co jedynie z trudnością da się udźwiękować.

Relacja między filmem a teatrem tworzy tutaj interesujący układ do analizy. Kiedy idea *le cinéma parlant*, żywego filmu mówionego, z mówiącymi aktorami za niemy ekranem, okazuje się niewystarczająca, schronienie można znaleźć w teatrze, tej równie sędziwej jak magicznej formie sztuki. I proszę popatrzeć: repliki, które aktorzy w kontekście filmowym przypominali sobie z trudem, teraz nagle pojawiają się z łatwością, zupełnie bez kłopotów. A może implikuje to hierarchię pomiędzy filmem a teatrem, w której Bergman daje pierwszeństwo temu drugiemu? Chyba nie, jeśli wierzyć jego własnym wypowiedziom²⁴. Albo wręcz przeciwnie, chodzi o hołd złożony właśnie kinu niemu, temu, co niewypowiedziane, w przeciwieństwie do rejestracji w filmie mówionym, i to niezależnie od technologii, zawartości replik?²⁵ Być może Bergman chce przedstawić film mówiony jako historyczną ślepą uliczkę, która musi zawrócić do okresu kina niemego, aby ponownie zaczerpnąć z samego źródła filmu – opowiadania w obrazach. W końcu on sam chętnie wspomina o tym zasadniczym znaczeniu obrazów: *Spotkanie z Victorem Sjöströmem, najpierw z jego filmami, a potem z nim osobiście, stało się dla mnie ogromnym, decydującym przeżyciem. To się zaczęło bardzo wcześnie od „Furmana śmierci”, miałem wtedy bodaj około dwunastu, trzynastu lat... Zrobiło to na mnie druzgocące wrażenie*²⁶.

Ale wypowiadał on się również bardziej ogólnie, jak już wcześniej wspomniałem, na temat tego, co w opowiadaniu Sjöströma fascynowało go przede wszystkim; ma to *bardzo wiele wspólnego z właściwym Sjöströmowi sposobem pokazywania ludzi. Byłem tak głęboko urzeczony tymi długimi, wyrazistymi, „rzeźbiarskimi” zbliżeniami. I wydaje mi się, że to, iż film był niemy, ogromnie wzmocniło wrażenie. Dziwne jest przecież to, że jeśli się ogląda taki wczesny film, jak „Ingeborga Holm”, chociaż tam nie ma szczególnych zbliżeń, to Victor Sjöström umieścił ludzi w obrazach w taki sposób, że oni wydają się ogromnie plastyczni i to, że przez cały czas z ogromnymi napięciami śledzi się akcję. Cały czas istnieje dramat w inscenizacji, w choreografii, w relacji ludzi do przestrzeni*²⁷.

Ludzie i przestrzeń, choreografia i inscenizacja – te aspekty również dla Bergmana stoją w centrum uwagi w *Puszy się i miota*. To jest frapujące i nie można tego przeoczyć, widać również wyraźnie, że inspiracje płynące z *Furmana śmierci*, których Bergman zapewne nie zdołał utrwalić w tekście, są w tej późnej inscenizacji telewizyjnej bezsprzecznie obecne w postaci ruchomych obrazów. Na przykład w sali szpitalnej, gdzie Carl Åkerblom i Osvald Vogler przebywają na początku sztuki, można dostrzec wyraźne reminiscencje wizualne zarówno z przytułku Armii Zbawienia w *Furmanie śmierci*, gdzie nocuje David

Holm, jak i ze schroniska u Georgesa, późniejszego furmana śmierci, tak jak ono wygląda u Sjöströma. Tak samo prowizoryczne kino w lokalu towarzystwa trzeźwości – gdzie jest wyświetlany pierwszy i absolutnie jedyny żywy film mówiony w historii świata „Swawole swawolnej panienci”, dramat filmowy w trzech aktach autorstwa Carla Åkerbloma z nim samym, Mią Falk, Pauline Thibault, Osvoldem Voglerem²⁸ – przypomina pod względem czysto obrazowym to pomieszczenie, w którym w *Furmanie śmierci* odbywało się zebranie Armii Zbawienia. Ale również zażyły nastrój w rozmowie Carla Åkerbloma z Osvoldem Voglerem w szpitalu frapujący przypomina intymny styl opowiadania Sjöströma, jego pietyzm wobec detali, ale także samą kompozycję obrazów. Podobnie jak u af Klerckera istotne jest to, że kiedy Sjöström chce uzyskać zbliżenia, to po prostu przesuwając kamerę bliżej swoich aktorów, nastawiając ostrość na ich spojrzenia²⁹. Opowiadanie Bergmana przekazuje coś z tego samego doznania, choć za pomocą innej techniki, i podobnie w większym stopniu skupia się on na oku niż na słowie. Tutaj intymny nastrój rozmowy podkreśla kamera, która co rusz zmienia punkt widzenia i krąży wokół centralnego punktu akcji, czyli łóżka chorego³⁰. Rozmowa pomiędzy panią Åkerblom, teściową Carla, a jego narzeczoną, panną Pauline Thibault, zawiera też uderzające podobieństwa do spotkania pomiędzy żoną Davida Holma a siostrą Edit z Armii Zbawienia w *Furmanie śmierci*; podobieństwa te mają charakter zarówno tematyczny – pod względem brutalności sceny i ostrego jak brzytwy przeciwstawienia obu kobiet – jak i stylistyczny: w sposobie zmieniania kompozycji – kiedy obie znajdują się każda w swoim końcu jednego i tego samego obrazu – i przemiennej montażu. Wreszcie w *Puszy się i miota* znajduje się kluczowa scena, lektura Mąrtty, która jest bardziej bezpośrednim nawiązaniem do *Furmana śmierci* dzięki włączonej replice: *Więźniu, wyjdź ze swojego więzienia*, będącej także apelem furmana śmierci skierowanym do tych dusz, które miał on uwolnić.

Dzięki powyższym rekapitulacjom tego fragmentu historycznego tła roszczeni Ingmar Bergmana w kwestii pierwszeństwa szwedzkiego kina niemego prawdopodobnie doczekało się wyjaśnienia. Że nie jest to jedynie kwestia czczych pretensji, ale również jego zupełnie wyjątkowej pozycji w rzeczywistości, świadczy wyraźnie incydent, jaki miał miejsce w związku z zaplanowaną przez Szwedzki Instytut Filmowy ilustracją muzyczną *Furmana śmierci*, która miała wadliwe tempo, na co zwrócił uwagę Jan Olsson w „Svenska Dagbladet”³¹. I tylko Bergman mógł powstrzymać dokonanie historycznofilmowego gwałtu na *Furmanie śmierci*, a to dlatego, że jedynie on w oczach ogółu czy raczej publiczności filmowej dysponuje kluczem do filmowej narracji w tamtym okresie. Taka konkluzja z pewnością może wyglądać na godną ubolewania, niemniej jej konsekwencje są tyleż uderzające, ile oczywiste: tylko dzięki interwencji Bergmana było możliwe stosowne podejście do dziedzictwa kina niemego, z większym uwzględnieniem tworzywa i historycznofilmowego kontekstu aniżeli specyficznych okoliczności dnia dzisiejszego i obecnych warunków projekcji. W równie ahistorycznej jak nastawionej na indywidualności kulturze filmowej jedynie geniusz ma prawo weta.

Film niemy według Bergmana jest i pozostaje rozdziałem niezamkniętym, w tym sensie, że jeszcze znajduje się *in statu nascendi*. Nieodparcie emocjonalna fascynacja wobec pierwotnego źródła wczesnego filmu i tym samym wobec tego

doznania, które wykracza poza wszelką historyczną wiedzę, pozostaje w końcu dla Bergmana – w czysto osobistym sensie – również tą pierwszą siłą napędową i źródłem inspiracji dla przyszłości filmu i teatru, a w odniesieniu do ich możliwości tyleż niezbędnym, ile niewyczerpanym źródłem, które on swoim własnym dziełem stara się przekazywać dalej.

BO FLORIN

Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Bo Florin, *Stumfilmem enligt Bergman*, „Aura” t. 4, 4/1998

¹ I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 17-18.

² Najbardziej lubię systematycznie przeglądać wszystkie szwedzkie filmy, od samego początku do połowy lat 40., gdzie, jak sądzę, zaczyna się robić nieciekawie, kiedy tylko trywialny film splaszczają pod względem tematycznym. Przedtem jest on tak niestęchanie prowincjonalny, że staje się to egzotyczne, szalenie fascynujące. Teraz zacząłem oglądać te zrekonstruowane filmy instruktażowe, stare pełnometrażowe reklamówki, film o PUB, film o spalaniu drewna, film z Norstedis, typu „od papieru do książki”, film o budowie Slussen – to wszystko jest w tak niepojęty sposób urzekające, J. Åhlund, *Bergman vid källsprånget – om en bortglömd filmskatt, intervju med Ingmar Bergman*, „Chaplin”, 1992/2, s. 29-35.

³ G. Werner, *Victor Sjöström*, 1982.

⁴ Typowy przykład można znaleźć pod hasłami *Swedish cinema* (s. 156, 378, 653 n., 825) i *Bergman Ingmar* (s. 976) w indeksie książki D. A. Cooka, *A History of Narrative Film*, 2nd Edition, New York – London, W.W. Norton & Company 1990. Co ciekawe, rejestr dotyczący szwedzkiego filmu nie odsyła jednak bezpośrednio do fragmentu o twórczości Sjöströma i Stillera, pod nagłówkiem „The Scandinavian Influence” (s. 112-114), w rozdziale „German Cinema of the Weimar Period, 1919-1929”, ale jedynie do fragmentów pod zupełnie innymi nagłówkami i w różnych kontekstach, tym niemniej w dwóch wypadkach z powołaniem się na

starych mistrzów: (...) ale w szwedzkie kino ciągle jeszcze wykorzystywało zmierzch swoich wielkich mistrzów. Victora Sjöströma i Mauritzą Stillera, s. 156. Praktyczną misją Delluca było utworzenie prawdziwie francuskiego kina narodowego, które byłoby autentycznie filmowe. W tym celu odrzucał on znaczną część francuskiego kina, które rozwinęło się przed pierwszą wojną światową (...) i w to miejsce zwrócił się ku wzorom szwedzkim (Sjöström i Stillera), s. 378. Szwedzki przemysł filmowy jest niewielki, wspierany przez państwo i nastawiony głównie na wewnętrzny rynek 8,4 miliona ludności. Bergman jest jego jedyną wielkością o międzynarodowej sławie, s. 653 n. Cook komentuje również *Skandal* Alfa Sjöberga, a także inne jego filmy, pisząc, że był on reżyserem bardzo związanym z tradycją poetyckiego naturalizmu Sjöströma i Stillera (por. rozdział 4) i w najwcześniejszych filmach Bergmana widać jego wpływ, tamże, s. 647. Uważam jednak i mam nadzieję to udowodnić w tym kontekście, że obecność historycznofilmowego dziedzictwa w kinie Bergmana można znacznie rozszerzyć poza granice wymienionych przez Cooka wczesnych filmów.

⁵ I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 185.

⁶ Tamże, s. 235.

⁷ B. Forslund, *Victor Sjöström, hans liv och verk*, Stockholm 1980, s. 125.

⁸ I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 22-24.

⁹ G. Werner, *Victor Sjöström*, 1982.

¹⁰ J. Åhlund, dz. cyt., s. 31.

- ¹¹ Tamże, s. 35. Polski przekład *Ostatniego krzyku* opublikował „Dialog” w numerze 12 z 1993 (przyp. tłum.).
- ¹² Ingmar Bergman we wprowadzeniu do *Ostatniego krzyku*, SvT, 6 stycznia 1995 roku.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ I. Bergman, *Det att göra film*, „Filmnyheter”, 1954, nr 19/20, s. 2.
- ¹⁵ William Pechter resp. Marianne Höök, cyt. za M. Koskinen, *Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*, Stockholm 1993, s. 10.
- ¹⁶ J. Åhlund, dz. cyt., s. 30.
- ¹⁷ „Dagens Nyheter”, 11 lutego 1998, wywiad Yvonne Malaise. Ta sama wypowiedź pojawia się w wywiadzie z reżyserem w programie NIKE, szwedzka telewizja, 31 października 1997 roku. Samo sformułowanie jest interesujące dzięki temu pierwszeństwu, które implikuje w odniesieniu do epoki kina niemego: nie chodzi o to, że Bergman sam absolutnie musiał zrobić to przedstawienie, ale o to, że nie mógł pozwolić, aby zrobił je kto inny.
- ¹⁸ W wywiadzie przeprowadzonym przez Jan-nike Åhlund określa on *Furmana śmierci* mianem *największego kinematograficznego arcydzieła, jakie zrealizowano*, „Svenska Dagbladet”, 7 lutego 1997.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Per Olov Enquist, *Bildmakarna*, Stockholm 1998. Polski przekład Andrzej Boli-Krajewskiego pt. *Twórcy obrazów*, a także posłowie zatytułowane *Ciemny prąd w głębinie* opublikował „Dialog” w 10 numerze z 1998 roku (przyp. tłum.).
- ²¹ Leif Zern w „Dagens Nyheter” z 14 lutego 1998 roku i Lars Ring w „Svenska Dagbladet” z 14 lutego 1998 roku.
- ²² *Dla mnie jest to opowiadanie o powstawaniu dzieła sztuki – i mam na myśli nie powieść, lecz film – i o tym, jak dziwnymi i przypadkowymi drogami ono powstaje*; Bergman w „Svenska Dagbladet” z 7 lutego 1998 roku.
- ²³ Por. J. Olsson, *Från filmfolk till ljudfilm. Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon, 1903-1914*, Stockholm 1986.
- ²⁴ *Film i teater. Dwa rodzaje sztuki przekazujące uczucia, bez których nie mógł się obyć i które wpływały na niego od dzieciństwa. – Teraz nie jest to aktualne, ale gdybym był zmuszony trzydzieści lat temu wybierać, to wtedy padłbym trupem. Jak kameleon na kratkowanej szachownicy*. Wywiad z Yvonne Malaise, „Dagens Nyheter” z 11 lutego 1998 roku.
- ²⁵ Za taką interpretacją przemawia komentarz Bergmana na temat tekstów u af Klerckera: *To jest przecież o wiele wspanialsze, że można sobie wyobrazić, jak brzmiały ich głosy i jak mówili!* J. Åhlund, dz. cyt., s. 31.
- ²⁶ G. Werner, Victor Sjöström, 1982.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ *Larmar och gör sig till*, szwedzka telewizja, 1 listopada 1997 roku. Polski przekład H. Thylwe pt. *Puszy się i miota* opublikował „Dialog” w cyt. numerze (przyp. tłum.).
- ²⁹ J. Åhlund, dz. cyt., s. 31.
- ³⁰ Tę strategię Sjöströma analizuję w mojej rozprawie: Bo Florin, *Den nationella stilen. Studier i den svenska guldålder*, Stockholm 1997, s. 72, 182.
- ³¹ J. Olsson, *Körkarlen i Solvallatempo*, „Svenska Dagbladet”, 15 października 1997; te goż, *Mästarens röst i telefonen avgörande*, „Svenska Dagbladet”, 16 października 1997.



Ingborg Holm, reż. V. Sjöström (1913)