

Oglądając *Pannę Julię* Alfa Sjöberga

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Popatrzcie, jak wiele świetlnych obrazów trzeba uchwycić pod rząd w kinematografie, aby doprowadzić do skutku jakiś jeden ruch, a jednak obraz drży. Każda wibracja oznacza brak pośredniego ogniwa. Skoro potrzeba tyśiąć momentalnych obrazów na ruch ramienia, to ileż by trzeba miriad, aby przedstawić ruch duszy.

Dlatego na stworzony przez poetę obraz człowieka składają się jedynie skróty, rysunki konturów, wszystkie niedoskonałe i wszystkie na pół fałszywe.

August Strindberg, *En blä bok II*

W twórczości Augusta Strindberga można znaleźć wiele przeczuć i antycypacji związanych z kinem. Autor *Gry snów* interesował się różnymi zjawiskami o charakterze prefilmowym – takimi jak teatr chińskich cieni, o którym wspomina w *Starym Sztokholmie*, czy znana od XVII wieku *laterna magica*. Ekscytowała go możliwość stworzenia za pomocą kilku aparatów nie tylko iluzji ruchu, ale także zarysu dramaturgii, świata marzeń i wizji. Już w napisanym w 1888 roku opowiadaniu *Czadala* przedstawił pojedynek profesora Andreasa Törnera z „Cyganem”, pariasem, w którym intelektualista-nadczłowiek w celu zniszczenia przeciwnika posługiwał się ogromnymi ruchomymi obrazami rzucanymi z latarni czarnoksięskiej. Natomiast dla założonego w marcu 1889 roku w Kopenhadze eksperymentalnego teatru zamierzał napisać baśń sceniczną, którą w celu obniżenia kosztów inscenizacji chciał wystawić w dekoracji powstałej z obrazów projektowanych z *laterna magica*. Planów tych nie udało mu się zrealizować, ponieważ teatr upadł z powodu fiaska finansowego. Jesienią 1894 roku próbował powrócić do tego zamysłu, zabiegając w Paryżu o wystawienie *Kluczy do Królestwa Niebieskiego* w postaci gry cieni. Później niejednokrotnie sugerował również możliwość zastosowania projekcji obrazów świetlnych jako sugestywnego tła, wzbogacającego inscenizacje *Gry snów* i *Do Damaszku*, którą to ideę wykorzystał później Olof Molander w swoich słynnych spektaklach.

Zarówno w przedmowie do *Panny Julii*, jak i w napisanych dwadzieścia lat później *Listach otwartych do Teatru Intymnego* można natrafić na postulaty,

które bądź przywodzą na myśl późniejsze możliwości estetyczne sztuki filmowej, bądź też wskazują na społeczny status kina jako wzór do naśladowania przez teatr. Kiedy na siedem lat przed demonstracją wynalazku braci Lumière autor *Panny Julii* redagował w przedmowie do tego dramatu manifest teatru naturalistycznego, sformułował wówczas zalecenia, które zbliżały jego poetykę sceniczną do repertuaru specyficznie filmowych środków wyrazu, skodyfikowanych i rozwiniętych znacznie później, dopiero przez Davida W. Griffitha.

Podkreślał znaczenie autentyzmu realistycznej scenografii i rekwizytów (*czas byłoby już skończyć z malowaniem pótek i naczyń kuchennych na ścianie*) i domagał się usunięcia rampy, ponieważ oświetlenie z dołu fałszuje wygląd twarzy aktora *tak, iż gubi się efektowna gra spojrzeń*. W ślad za tym postulatem sugerował ograniczenie tradycyjnej skali aktorskiej ekspresji w *nowoczesnym dramacie psychologicznym, gdzie najłżejsze drgnięcia duszy mają wyrażać się bardziej przez grę twarzy aniżeli przez gesty i krzyki*. Tak zreformowane przedstawienie teatralne winno być wystawione przy *zaciemnionej zupełnie sali*¹. W parze z tym warunkiem szło zniesienie w *Pannie Julii* podziału na akty w celu uniknięcia antraktów, w *czasie których widz (...) wynyma się sugestywnemu oddziaływaniu autora-magnetyzera*², a samo przedstawienie miało trwać około półtorej godziny, co odpowiada znacznie późniejszej normie seansu filmowego.

W *Listach otwartych do Teatru Intymnego*, zdając sobie sprawę z rosnącą potęgą filmu, w którym upatrywał *pierwszego gwoźdźdza do trumny teatru*, doceniał zarazem egalitarny charakter kinematografu i z jego powodzenia wyciągał praktyczne wnioski dla swojego teatru: *Rezultat jest też taki, że szeregową publiczność zniknęła i udała się do kina. Ta nowoczesna instytucja zwana kinematografem odpowiada duchowi czasu i nabrała strasznego rozmachu. Jest ona demokratyczna: wszystkie miejsca są równie dobre i w tej samej cenie, bez opłaty za szatnię. I za bardzo niską cenę można sobie wybrać wolny czas w ciągu dnia na trochę rozrywki, na kronikę albo czystą zabawę. Teatr Intymny zapożyczył od kina dwie zasady: wszystkie miejsca są równie dobre; a w niektórych dni w odpowiednim czasie, kiedy jeszcze nie nadchodzi godzina snu*³.

Zapewne ta wówczas raczej odosobniona aproba wybitnego pisarza dla nowego zjawiska z peryferii kultury sprawiła, że kiedy jego sojusznik i przyjaciel, dziennikarz Gustaf Uddgren we wrześniu 1911 roku zwrócił się doń z prośbą o wyrażenie zgody na adaptację filmową któregoś z jego utworów, Strindberg już następnego dnia wysłał mu telegram następującej treści: *Proszę filmować tyle, ile chcecie z mojej dramaturgii*⁴.

Dzięki temu gestowi pisarza, który najprawdopodobniej spodziewał się, że kinematograf będzie stanowił dobrą reklamę dla jego dramatów, doszło do ekranizacji *Panny Julii* i *Ojca* w reżyserii Anny Hofmann-Uddgren. Premiery obu filmów odbyły się w 1912 roku, jeszcze przed śmiercią ich autora, który nie tylko był konsultantem, ale także przynajmniej jeden z nich, *Pannę Julię* – według zapewnień ich producenta – zaakceptował. W obu filmach wystąpili aktorzy Teatru Intymnego: w *Pannie Julii* rolę tytułową zagrała Manda Björling, a Jeana August Falck, w *Ojcu* natomiast Falck był Rotmistrzem, a Karin Alexandersson Laurą.

Oczywiście obie adaptacje były bardzo prymitywnymi ilustracjami oryginałów, ograniczonymi już choćby tylko przyjętym wówczas metrażem – dwuakto-

wym (około dwudziestu minut) *Panny Julii* i trzyaktowym *Ojca* – oraz niemotą obrazów, które były poprzedzane replikami bohaterów. Oba filmy nie wykraczały poza obowiązujący wówczas w kinie o ambicjach artystycznych teatralny wzorzec francuskiego *film d'art*. W *Ojcu* tylko dwie sceny rozgrywały się w plenerze, na zewnątrz gabinetu Rotmistrza, a mianowicie jego wyjazd i wyjście Laury do domu doktora. Filmowa kopia *Panny Julii* zaginęła w latach trzydziestych, ale jeden z recenzentów podkreślał, że *aby uczynić wrażenie żywszym, dodano trochę scen, o których tylko mówi się w sztuce, takich jak taniec w stodole i ucieczkę panny Julii*⁵. Godzien odnotowania jest również fakt, że film Anny Hofmann-Uddgren był pierwszym filmem ocenianym przez powstały jesienią 1911 roku – jako pierwszy na świecie – państwowy urząd cenzury filmowej (Statens Biografbyrå). Cenzura zakwestionowała dwie sceny: tę, w której panna Julia markuje cięcie brzytwą po gardle i scenę samobójstwa⁶, w oryginale jedynie zasugerowanego.

Oba filmy zapoczątkowały rozległy nurt adaptacji dramaturgii i prozy Strindberga w kinematografii nie tylko szwedzkiej, ale również światowej. Na podstawie twórczości autora *Panny Julii* powstało trzydzieści filmów, z których połowę zrealizowano w Szwecji, a drugą nie tylko w Europie, ale także na innych kontynentach – w Argentynie, w Egipcie i w Australii. Trudno o bardziej spektakularne świadectwo uniwersalnego znaczenia jego dzieła. Strindberga adaptowali znani twórcy zarówno w okresie kina niemego (m.in. Jakow Protazanow, Urban Gad i Ernest Lubitsch), jak i dźwiękowego (Erich von Stroheim, Claude Chabrol i Paul Cox). W ekranizacjach jego dramatów występowali wybitni aktorzy, by wymienić tylko Astę Nielsen, Williama Dieterle, Lawrence'a Oliviera czy Michela Bouqueta.

Pośród wielu sztuk Strindberga, do których w różnych czasach i różnych krajach często powracali filmowcy (np. pięć adaptacji *Ojca* i cztery *Tańca śmierci*), największym powodzeniem cieszył się jego najslawniejszy dramat, czyli *Panna Julia*. W ciągu zaledwie dziesięciu lat po pierwszej adaptacji Anny Hofmann-Uddgren powstały trzy kolejne, ale każda z nich podzieliła niefortunny los pierwszej próby – wszystkie zaginęły. W Rosji Jakow Protazanow nakręcił *Plebę*⁷ (1915) z Olgą Preobrażeńską i Nikołajem Radinem, na Węgrzech Károly Lajthay zrealizował *Julia kisasszony*⁸ (1919) z Gizi Bajor, a w Niemczech adaptacji dramatu jako ekranowego benefisu Asty Nielsen, słynnej divy kina niemego, podjął się w 1922 roku Felix Basch (*Fräulein Julie*). Z zachowanych fotosów można się domyślać, że w tej ostatniej adaptacji reżyser, wykorzystując narracyjne możliwości filmu, zmienił dramaturgię sztuki, ponieważ w pierwszej sekwencji czterdziestoletnia wówczas Nielsen występowała w kostiumie dziarskiego nastolatka⁹.

Po tym filmie, w którym pannie Julii już bez przeszkód cenzury (ale tylko w Niemczech, w Danii i w Norwegii film był zakazany) udało się w końcu popełnić na ekranie samobójstwo, nie pojawiała się ona w kinie przez blisko trzy dekady, jeśli zapomnieć o egzotycznym, bo zrealizowanym w Argentynie w 1947 roku *El Pecado de Julia* (*Grzech Julii*), którego reżyserem był Mario Soffici, włoski aktor-emigrant. O tej wersji wiadomo niewiele, oprócz tego, że jej akcja rozgrywała się w latynoskich realiach. Wolno się zatem domyślać, że ta ekranizacja była zaledwie lokalnym curiosum.

Prawdziwie triumfalny powrót na ekran tragicznej heroiny dramatu Strindberga dokonał się w jego ojczyźnie w 1951 roku, a jego inicjatorem był wybitny reżyser teatralny i filmowy Alf Sjöberg. Jeśli zważyć nowatorskie walory filmowe tej adaptacji, to na paradoks zakrawa fakt, że pomysł realizacji filmu zrodził się z sukcesu jubileuszowego spektaklu teatralnego, wystawionego w reżyserii Sjöberga na małej scenie Dramaten 23 stycznia 1949 roku z Ingą Tidblad w roli Julii i Ulfem Palme. Powodzenie tego przedstawienia skłoniło Rune Waldekranza, producenta z firmy Sandrews do zaproponowania Sjöbergowi realizacji filmu na podstawie *Panny Julii*. Intencją Waldekranza, producenta i historyka filmu w jednej osobie, było wyprodukowanie dzieła, które mogłoby wyrwać prowincjonalną kinematografię szwedzką z poczucia izolacji, w jakiej pozostawała od czasów kina niemego, od jego „złotej ery”, związanej z klasycznymi filmami Victora Sjöströma i Mauritz Stillaera.

Kalkulacje Waldekranza okazały się bardzo trafne – międzynarodowy sukces filmu Sjöberga przeszedł wszelkie oczekiwania. *Panna Julia* zdobyła Grand Prix na festiwalu w Cannes w 1951 roku (*ex aequo* z *Cudem w Mediolanie* Vittorio De Siki), a odtwórczynię tytułowej roli Anitę Björk tylko jeden głos w jury dzielił od nagrody za najlepszą rolę żeńską, ostatecznie przyznaną Glorii Swanson za udział w filmie *Bulwar Zachodzącego Słońca* Billy Wildera. Warto również odnotować kuriozalny fakt ogromnego sukcesu filmu w Japonii, który tak skomentował Sjöberg w wywiadzie udzielonym Jeanowi Bérangerowi, francuskiemu historykowi kina szwedzkiego: *Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ popętniając samobójstwo w celu oczyszczenia się z brudu, bohaterka zachowuje się podobnie jak dawni samurajowie, kiedy respektowali honorowy kodeks harakiri* ¹⁰.

O ile opiniotwórcza krytyka francuska opiewała film – poniekąd zgodnie z zamysłami Waldekranza – jako arcydzieło nawiązujące do wielkich tradycji szwedzkiego kina, o tyle recenzenci rodzimi skoncentrowali się na porównywaniu adaptacji z oryginałem. Ellen Liljedah określiła film mianem spotkania *po między dwoma silnymi, oryginalnymi temperamentami artystycznymi, twórcy Strindberga i inscenizatora Sjöberga*. Według niej reżyser w procesie śmiałej transformacji filmowej oryginału urósł do rangi partnera dramaturga: *Sjöberg sam staje się twórcą, rozsadza pierwotną formę, rozbija styl, ustala tempo, stwarza nowe perspektywy, oświetla jednym błyskiem detale, spowija scenę w migotliwy światłocień, rozbudowuje pojedyncze zdanie w opowiadaniu w szaloną sekwencję obrazów. Czaruje i tworzy. „Panna Julia” Alfa Sjöberga to magia i nowatorska kreacja*.

Entuzjazmu nie ukrywał również Mauritz Edström, który określił adaptację mianem kongenialnej i tak definiował jej specyfikę: *Tam, gdzie Strindberg kilkoma ostrymi cięciami, nieczym spawalniczym płomieniem po ludzkiej skórze, stworzył zarówno osobowość, jak i los, tam Sjöberg posunął się dalej, dopełnił i wypełnił te kontury cienką kreską* ¹¹.

Nie brakowało jednak również głosów krytycznych (*Zachwycająco piękny, ale w pewnym sensie pusty film* ¹² – napisał Nils Beyer w „Morgontidningen”), a wyrażaną w nich rezerwę najlepiej uzasadnił autorytatywny Harry Schein w „BLM”, dowodząc, że ze wszech miar filmowa analiza dramatu, dokonując psychologicznej i społecznej interpretacji związku pary bohaterów, osłabiła zara-

zem jego intensywność emocjonalną: *Zamiast przeżywania czystego huraganu uczuć pomiędzy Jeanem a Julią jesteśmy zmuszani do jego zrozumienia. A to nie zawsze jest możliwe i wówczas grozi nam uczuciowa obojętność*¹³.

Ambiwalentną postawę szwedzkiej krytyki filmowej wobec *Panny Julii*, powszechnie określanej za granicą mianem areydziała, najlepiej wyraża *bon mot* Stiga Almquista, który nie zawahał się napisać: *Nigdy do tej pory jakiś znakomity film nie był aż tak zły*¹⁴.

Tę paradoksalną rozbieżność w ocenach filmu Sjöberga można wyjaśnić następnym paradoksem. To, co dla jednych decydowało o wybitnych walorach filmu jako autonomicznego dzieła artystycznego, dla innych było jego zasadniczą wadą, bowiem w drastyczny sposób świadczyło o sprzeniewierzeniu się adaptatora intencjom artystycznym oryginału. *Panna Julia* Alfa Sjöberga stanowi zatem wręcz modelowy przykład odwiecznych nieporozumień związanych z przenoszeniem utworów literackich na ekran, które polegają na ignorowaniu swoistości wyrazowej literatury i filmu (a w tym wypadku należałoby napisać – teatru i filmu).

Dla Sjöberga – pełnego inwencji reżysera zarówno teatralnego, jak i filmowego, mistrza młodego Bergmana, wybitnego inscenizatora Szekspira i autora tak głośnych filmów, jak *Droga do nieba* czy *Skandal* – ekranizacja *Panny Julii* była wyzwaniem, które zamierzał podjąć jako radykalny eksperyment filmowy. Miarą jego talentu filmowego był zrealizowany w 1944 roku *Skandal* według scenariusza debiutującego w filmie Ingmara Bergmana. Historię buntu gimnazjalisty przeciwko autorytarnej rodzinie i szkole Sjöberg opowiedział frenetycznym stylem wizualnym, w którym takie środki wyrazu, jak dynamiczna i subiektywna kamera, dramatyczny światłocień czy wyrazisty montaż świadczyły o filmowych fascynacjach jego młodości w latach dwudziestych, kiedy to w kinematografii europejskiej dominował z jednej strony niemiecki ekspresjonizm, z drugiej zaś rosyjska awangarda.

Jednocześnie reżyser miał poczucie, że dotychczasowy rozwój artystyczny sztuki filmowej jest daleki od wyczerpania jej potencjału estetycznego. W artykule napisanym w 1949 roku odwoływał się do techniki *halucynacyjnego realizmu* (termin Baudelaire'a) i wskazywał na dzieła wybitnych artystów z innych dziedzin sztuki – Boscha, Breughla, Dalego i Picassa, Strindberga, Eliota i Ekelöfa – jako na wzór dla filmu w zakresie budowy *wielopoziomowego spektaklu, symultanicznej akcji i jej przemieszczeń*. (...) *W ich dziełach jednostka swobodnie kojarzy, podwaja się i przekształca; wrota do tego, co niewyraźne i podświadome, są otwierane i zamykane w niekończącym się cyklu. Jedynie kino – właśnie ten instrument o nieograniczonej ekspansywności, który nie przetestował tych dróg – nie ośmieliło się skomwencjonalizować ich jako naturalnych sposobów widzenia*¹⁵.

Zdawać by się mogło, że adaptacyjny wybór Sjöberga nie najlepiej rokował jego nowatorskim ambicjom filmowym. *Panna Julia* jako jednoaktowy dramat, który rygorystycznie respektował jedność miejsca, czasu i akcji, stała przecież na antypodach *wielopoziomowego spektaklu o symultanicznej akcji*. Jednakże główna idea reżysera jako filmowego interpretatora Strindbergowskiej *kammerspel* polegała na uwolnieniu *Panny Julii* z klaustrofobicznej przestrzeni kuchni, w której zamknął ją autor, wyprowadzeniu bohaterów w plener i rozbiciu jedno-



litego czasu akcji na szereg płaszczyzn pojawiających się jedynie we wspomnieniach Julii i Jeana. Ten brawurowy koncept Sjöberga, który do maksimum wykorzystał filmowe możliwości kształtowania czasoprzestrzeni, zdecydował o sukcesie artystycznym jego filmu.

Podziwiając wizualną i narracyjną inwencję filmową Sjöberga, nie należy jednak zapominać, że dziesięć lat wcześniej powstał film, który zrewolucjonizował sztukę filmową w zakresie zarówno dramaturgii, jak i narracji filmowej. Mowa o *Obywatelu Kane* Orsona Wellesa, filmie, gdzie nieomal całe życie – od dzieciństwa aż po starość i śmierć – tytułowego bohatera zostało poddane wszechstronnej analizie egzystencjalnej, psychologicznej i społecznej. Złożona struktura czasoprzestrzenna tego powszechnie znanego arcydzieła posłużyła stworzeniu wielowymiarowej wizji człowieka, którego los i tajemnicę osobowości starano się opisać i przeniknąć w długich retrospekcjach kilka osób z jego najbliższego otoczenia. Sukces artystyczny *Obywatela Kane* sprawił, że w latach czterdziestych w kinie światowym rozpowszechniły się inwersyjne strategie narracji, by przypomnieć takie filmy, jak *Podwójne ubezpieczenie* (1944) Billy Wildera, *Dead Reckoning* (1947) Johna Cromwella czy *Rashomon* (1950) Akiry Kurosawy. Warto również pamiętać, że reżyser filmowej *Panny Julii* mógł odwołać się także do rodzimej tradycji, bowiem prekursorski model opowiadania filmowego, opartego na kunsztownej serii retrospektywnych opowieści – niekiedy ułożonych na zasadzie kompozycji szkatułkowej – stworzył na gruncie szwedzkim Victor Sjöström w filmie *Wózek widmo* (1920) opartym na prozie Selmy Lagerlöf.

Alf Sjöberg, prezentując *Pannę Julię* publiczności, tak pisał o swoich intencjach adaptatorskich: *W tym dramacie, tak pełnym antytez, w rozłamie pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pomiędzy dniem a nocą, wznoszeniem się a upadaniem kamera zamierza za pomocą ruchu i optyki, dzięki swojemu poszukiwaniu nowych wymiarów realności, nowych skrótów w ramach pojęcia przestrzeni i czasu przyczynić się do prześwieślenia złożoności i rozdarcia współczesnego Europejczyka. Jedynie poprzez przeniknięcie naszej przeszłości możemy pojąć naszą własną rzeczywistość*¹⁶.

Już pierwsza scena filmu wprowadza w samo sedno techniki adaptacyjnej reżysera. Jej podstawowy sens sprowadzał się do wielostronnej amplifikacji zamkniętej czasoprzestrzeni dramatu. Zanim z usta Jeana padną słynne pierwsze słowa dramatu, na ekranie pojawia się tytułowa bohaterka, która z okna pałacu obserwuje ludową zabawę świętojańską wokół ustawianego rytualnego drzewka. Jej osamotnienie i poczucie uwięzienia symbolizuje czyżyk w klatce. Chwilę później wraz rozbawionym tłumem akcja przenosi się do stodoły, w której panna Julia – zgodnie z relacją Jeana na samym początku sztuki – tańczy z nim walca, aby wkrótce, skoro partner nie ulega jej ryzykownym zalotom, bezceremonialnie go odrzucić, upokorzonego ku szyderczej ucieśze gawiedzi.

Dzięki takiemu rozwiązaniu inscenizacyjnemu Sjöberg nie tylko tworzy przedakcję dramatu, ale także już na samym wstępie ujawnia główną zasadę adaptacyjną, a mianowicie wizualizację wszystkich wydarzeń, o których mowa w dramacie – i to zarówno tych rozgrywających się w czasie teraźniejszym i przeszłym na planie realnym, jak i na planie onirycznym czy wyobrażonym. Zasada ta oznacza nie tylko spektakularne rozbicie teatralnej trójjedności, często

stosowane w adaptacjach filmowych dramatu, ale pociąga za sobą również wprowadzenie na ekran postaci, które pojawiają się jedynie w różnych wspomnieniach pary bohaterów (czołówek filmu wymienia aż trzynaście ról zamiast trzech u Strindberga, m.in. rodziców Julii, jej narzeczonego, kochanka matki, a także parobka stajennego i Violę, o których w ogóle nie ma mowy w oryginale). W trosce o realizm licznych scen z udziałem dodatkowo wprowadzonych do akcji postaci reżyser-adaptator musiał dopisać do tekstu sztuki ich repliki.

Rozszerzenie scenerii na całą posiadłość hrabiego i jej okolice, łącznie z ubogą fornąlską chałupą rodziców małego Jeana, a nawet z kościołem i rezydencją krewnych ojca Julii, sprawia, że obok dworskiej kuchni w filmie pojawia się wiele nowych miejsc akcji: ogród, park, altana, staw, stodoła, turecki pawilon, a także pałac i jego komnaty.

W rezultacie tych transformacji *Panna Julia* Strindberga traci swój programowo kameralny charakter na rzecz szerokiego tła społecznego, a jej psychologiczna akcja rozwija się w znacznie bardziej rozległej i zróżnicowanej przestrzeni, która umożliwia bardzo dynamiczną, filmową inscenizację.

Dzięki wyprowadzeniu dramatu Strindberga w plener film staje się wirtuozerskim popisem Sjöberga jako reżysera filmowego i operatora Görana Strindberga (*notabene* bratanka pisarza), jednego z czołowych twórców obrazu w kinematografii szwedzkiej lat 40. Jego kunszt sprawił, że barokowa uroda wizualna filmu nawiązuje do znakomitych tradycji kina szwedzkiego z okresu niemego w sugerowaniu stanów psychicznych bohaterów za pośrednictwem obrazów przyrody.

Kamera w *Pannie Julii* staje się bardzo aktywnym świadkiem dramatu. Jej różnorodne i niezwykle punkty widzenia, skonstrastowane plany, liczne *travellings* i panoramy, pełne plastycznej ekspresji kompozycje kadru, ostry światłocień, a także szybki montaż na ruchu składają się na niezwykle sugestywny efekt intensyfikacji wrażenia rzeczywistości filmowej. Przyspieszenie akcji niekiedy wykracza poza granice prawdopodobieństwa (np. Jean w opisaną powyżej scenie przybywa do kuchni wcześniej niż Julia pędząca tą samą trasą dwukółką).

Mobilności kamery towarzyszy gorączkowa ruchliwość bohaterów filmu. Żywioł ruchu jest wszechobecny. Pod tym względem *Panna Julia* znacznie odbiega od opartego na dialogu oryginału i w wielu miejscach kojarzy się z poetyką ówczesnego filmu akcji. Sceny nieustannych pogoni i ucieczek, bieganiny i rozgardiaszu z jednej strony przyczyniają się do spotęgowania nastroju dionizyjskiego święta, narastającego podniecenia i erotycznego oszołomienia, które kulminuje w zbiorowej scenie w środku dramatu, sugestii – dobitniejszej niż u Strindberga – przełomowego zbliżenia Julii i Jeana. Z drugiej strony frenetyczne tempo akcji, jej ciągle podsycane napięcie i swoiste *crescendo* wywołują doznanie osaczenia, zaszczucia, nadciągającej katastrofy i nieubłaganego fatum, które zagraża głównej bohaterce.

Podobną funkcję spełniają liczne sytuacje o voyeurystycznym charakterze (np. Julia podgląda Violę i parobka baraszkujących w sianie, tenże parobek podpatruje Julię i Jeana w altanie, Krystyna z kolei podsłuchuje Jeana i Julię w kuchni). Sjöberg eksploatuje tutaj psychoanalityczną naturę kina, które w istocie opiera się na voyeurystycznych skłonnościach widza, ale dzięki repetycji tego chwytu nie tylko akcentuje erotyczną aurę filmu, ale potęguje również poczucie zagrożenia towarzyszące głównym bohaterom.

Reżyser, wierny swojej interpretacji dramatu, która w pełni wykorzystuje bogaty repertuar języka filmowego, rozwija i konkretyzuje cały szereg rozwiązań, u Strindberga niby oczywistych, ale jedynie zasugerowanych, zdanych na domysł czytelnika i wyobraźnię inscenizatora. Najbardziej charakterystycznym przykładem takiego podejścia jest ostatnia scena filmu, kiedy na ekranie ojciec odkrywa w salonie, pod portretem żony, zwłoki Julii, obok których leży brzytwa – zbliżenie na to narzędzie samobójstwa nie pozostawia cienia wątpliwości co do tragicznego finału jej losu. Dramatyzm tego zakończenia w filmie respektuje jednak również reguły filmu akcji, ponieważ reżyser tak buduje w tej scenie suspens, aby widz uległ złudzeniu, że fatalny bieg zdarzeń można jeszcze odwrócić. Narzeczony Julii wbiega do pałacu, przekonany że oboje pojedą tym samym pociągami, a w kilka sekund później Julia wyłania się zza narożnika pałacu i też tam spieszy z zamiarem samobójstwa. Sjöberg w celu wyłącznie dramaturgicznym tworzy sugestię, że ich spotkanie chwilę wcześniej mogłoby zapobiec śmierci Julii. Podobny zamysł, *stricte* filmowy – tym razem rodem z filmu grozy – przyswieca mu w efektownej scenie pożaru, którą łączy w jedną całość z weselem rodziców, podczas gdy u Strindberga oba te zdarzenia rozdziela pewien dystans czasowy.

Z drugiej strony Sjöberg na różne sposoby stara się podkreślić wymiar tragizmu naturalistycznego dramatu Strindberga. Podniecony wiejski tłum, który oddaje się świętojańskim bachanaliom, jest nader aktywnym, wszechobecnym uczestnikiem dramatu: nie tylko pojawia się w jego kulminacyjnym punkcie i osacza roznamiętnioną parę uciekinierów, ale również komentuje w różnych sytuacjach ich zachowania, a także je stymuluje. Jednym słowem – niemal urasta do rangi chóru w tragedii antycznej.

Archetyp tego gatunku przywołują na myśl również wielokrotnie eksponowane przez Sjöberga greckie rzeźby w pałacowym parku i ogrodzie. Ich niewzruszone, odwieczne trwanie tworzy majestatyczne tło dla niezmiennego dramatu przeznaczenia, które dosięga również współczesnego człowieka. Z kolei ich nagość niekiedy współtworzy metaforę erotyczną filmowej *Panny Julii* (np. zbliżenie nagiej rzeźby Wenus wymownie podkreśla zmysłowe napięcie sceny w altanie).

Szczególność – chwilami nawet nieco drastyczna jak na ówczesne konwencje obyczajowe – inwencję filmową Sjöberg rozwija w zakresie symboliki fallicznej, która pojawia się w różnych kontekstach sytuacyjnych (np. wspomniany już *midsonmarstå ng*, wznoszony w kontrapunkcie do szybko montowanej serii zbliżeń podekscytowanych dziewczęcych twarzy), ale swoisty klimaks osiąga w aluzyjnej scenie uwiedzenia (np. pistolet Jeana skierowany w otwarte usta krzyczącej Julii, wianek na łysinie któregoś z uczestników zabawy, choreografia ludowego tańca, wystrzały z dubeltówek na wiwat, wreszcie rozlane z przewróconej beczki spienione piwo). Spośród tych przykładów na szczególną uwagę zasługuje ujęcie z pistoletem jako pomysłowy i zarazem fundamentalny dla sensu sztuki spłot instynktu erotycznego z instynktem śmierci, jeśli zważyć dwukrotny krzyk Julii do Jeana: *Zabij mnie!* Zdarza się jednak i tak, że reżyser forsuje symbolikę niektórych rozwiązań, np. scenograficznych, kiedy ukazuje ojca Julii i jej narzeczonego w kuriozalnej altanie umieszczonej w rozgałęzieniu drzewa, które ma nawiązywać do snu Jeana wdrapującego się po gładkim pniu, symbolu wymarzonej kariery.

Rozpiętości przestrzennej inscenizacji filmowej Sjöberga odpowiada zróżnicowanie czasowych trybów narracji retrospekcyjnej, która pojawia się w zobrazowanych wspomnieniach Julii i Jeana. W okresie premiery filmu konstrukcja czasu w filmowej *Pannie Julii* stanowiła największą rewelację estetyczną tego dzieła w zakresie rozwoju języka filmowego, na co zwrócili uwagę prawie wszyscy recenzenci filmu. Sjöberg wykorzystał tutaj Strindbergowską charakterystykę postaci, która w znacznej mierze polegała na obciążeniu ich bagażem minionych bolesnych przeżyć i doświadczeń; to one określają ich obecny status psychiczny i determinują ich zachowania, a także wpływają na ich przyszłość.

Oceniając nowatorski układ Sjöberga w kompozycję subiektywnej narracji tzw. flashbacku, należy jednak pamiętać, że pojedyncze przykłady takiego rozwiązania, które polega na symultanicznej akcji, rozgrywającej się na dwóch planach czasowych w ramach przestrzeni jednego ujęcia, można znaleźć w filmach wcześniejszych od *Panny Julii*, np. w *Upiorze, który nie wraca* (1929) Abrama Rooma, w *Jej pierwszym balu* (1937) Juliana Duviviera czy w *Spotkaniu* (1949) Davida Leana¹⁷. Jednakże dopiero Sjöberg zastosował tę technikę w sposób najbardziej konsekwentny i systemowy.

Jej genezę można wywieść z pogranicza teatralno-filmowych afiliacji. Techniczne możliwości takiego modusu narracyjnego wiążą się z całą pewnością z inscenizacyjnym wykorzystaniem głębi ostrości, które zademonstrował Orson Welles w *Obywatelu Kane*. Pozostaje kwestią otwartą i – o ile mi wiadomo – do tej pory niezbadaną, na ile ten styl inscenizacyjny w estetyce filmowej Wellesa, reżysera o teatralnym przecież rodowodzie, przewędrował na ekran z jego spektakli teatralnych. Natomiast faktem jest, że Sjöberg po raz pierwszy posłużył się chwytem równoległej akcji na różnych płaszczyznach czasowych w swoich przedstawieniach *Śmierci komiwojażera* Arthura Millera i *Zjazdu rodzinnego* T.S. Eliota na scenie Dramaten w 1948 roku. U Eliota również dochodzi do konfrontacji przeszłości z teraźniejszością w życiu arystokratycznej rodziny, które stopniowo nabiera wymiaru antycznej tragedii. Złożony z czterech trzecioplanowych postaci chór tak komentuje akcję:

*W starym domu zawsze się nadstuchuje i więcej się
słyszy niż jest powiedziane.*

*A co jest powiedziane zostaje w pokoju oczekując
przyszłości, która to usłyszysz.*

*A cokolwiek się zdarza, ma początek w przeszłości i wywiera
prężący wpływ na całą przyszłość*¹⁸.

Zdając sobie sprawę z radykalizmu formalnego swojej propozycji, reżyser w ekranowej *Pannie Julii* posłużył się strategią stopniowego komplikowania czasoprzestrzennych struktur w prowadzeniu retrospektywnego opowiadania. Chodziło mu o sukcesywne wprowadzenie widza w kunsztownie rozbudowany labirynt przeszłości obojga bohaterów, ponieważ bez takiej heurczy nieprzygotowany na jego zawiłości odbiorca mógłby się w nich zagubić.

Pierwsza część retrospekcji Jeana, który w trakcie spaceru po ogrodzie opowiada Julii o swoim dzieciństwie, rozpoczyna się w tradycyjnym stylu. Głosowi Jeana spoza kadru towarzyszy obraz fernalskiej chałupy w planie ogólnym, którą

oboje widzą na horyzoncie. Opowiadanie toczy się dalej, kiedy po cięciu montażowym w oknie pojawia się mały chłopiec. Jednakże zakończenie tego fragmentu opowieści już dyskretnie zapowiada metodę Sjöberga: oto w ramach tego samego ujęcia, w planie ogólnym, guwernantka, ścigając chłopca w ogrodzie, opuszcza ramy kadru, a w oddali widzimy kontynuującą spacer parę głównych bohaterów.

Ogniwem między czasem teraźniejszym a przeszłym, które wprowadza w następną część opowieści jest widok tureckiego pawilonu pojawiający się na drodze spaceru. Symboliczne doświadczenie z pawilonem – miejscem niedostępnego luksusu, które mały Jean musi opuścić przez dół kloaczny – poznanie małej Julii w pałacu i ucieczka wraz ze skokiem do strumienia składają się na kolejną sekwencję dziecięcych przeżyć, którą zamyka upokarzająca ojcowska kara w obecności wieśniaków pracujących w ogrodzie. Kamera wykonuje długą jazdę, oddalając się od miejsca kaźni, krzyki chłopca stopniowo cichną i ujęcie łączące dwa czasy kończy się zbliżeniem twarzy Julii, która siedzi pod krzakiem jaśminu zasłuchana w opowiadanie Jeana. Dzięki temu zbliżeniu efekt spojenia obu płaszczyzn czasowych w ramach jednej przestrzeni jest łatwiej zauważalny i bardziej dobitny aniżeli poprzednio.

Jednakże prawdziwie finezyjny konglomerat obu czasoprzestrzeni – minionej i teraźniejszej – który dzięki precyzyjnej, wielowarstwowej kompozycji staje się areną psychiczną historii Julii, odsłania Sjöberg w jej opowieści, znacznie dłuższej niż wspomnienie Jeana. Jest to zgodne z charakterystyką obojga partnerów u Strindberga. O ile bowiem historia Jeana ujawnia względnie prostą naturę parweniusza, o tyle dzieciństwo Julii było o wiele bardziej dramatyczne i obfitowało w traumatyczne przeżycia, które złożyły się na jej bardziej skomplikowany wizerunek.

Nad opowieścią Julii dominuje oglądany z żabiej perspektywy portret jej matki w stroju amazonki. Podkreślając tym samym destrukcyjny wpływ tej młodej kobiety o wyzywającym i pogardliwym wyrazie twarzy na życie nie tylko jej córki, ale także męża, Sjöberg w swojej mizoginicznej interpretacji dramatu wykracza poza granice zakreślone przez autora. Złowieszczy portret matki jest lejmotywem długiego opowiadania córki, spina bolesną kłamrą jego kolejne partie. W tej części filmu ingerencje adaptatora w tekst sztuki sięgają najgłębiej. Reżyser pokazuje sceny, o których nie wspomina jej autor (np. upozorowane samobójstwo matki), pisze dla nich również autonomiczny i rozbudowany dialog. Ich funkcja polega na możliwie najpełniejszej rekonstrukcji społecznego i psychologicznego tła, które było źródłem dramatu Julii.

Pierwsza część wspomnień Julii, snutych w toksycznej przestrzeni salonu, zaczyna się od obrazu Berty, jej matki. Tutaj narracja Julii urywa się i ustępuje miejsca głosowi ojca, który prezentuje gościom portret przyszłej żony i kochanki. W tej sekwencji pojawiają się sceny, których Julia nie mogła być świadkiem, ponieważ wtedy jeszcze nie było jej na świecie. Dlatego też narracja traci subiektywną tonację, w której była utrzymana opowieść Jeana, na rzecz obiektywnej prezentacji zdarzeń. Tę partię wspomnień kończy panorama po galerii męskich portretów w salonie, którym przygląda się – już w czasie teraźniejszym – Jean.

Następny fragment retrospekcji Julii ściślej wiąże się z jej dziecięcymi przeżyciami. Kamera panoramuje od siedzącej Julii przez Jeana i zatrzymuje się

przed lustrem w salonie, przed którym staje kilkuletnia dziewczynka w chłopięcym stroju. Z offu po chwili odzywa się głos Julii, która opowiada o swoim perwersyjnym wychowaniu, spowodowanym emancypacyjnymi poglądami matki. Dalszy tok retrospekcji służy ukazaniu konfliktu rodziców o metody wychowania córki, o czym Strindberg w ogóle nie wspomina, i wyeksponowaniu osobowości matki, demonicznej bogini zemsty, wyzbytej macierzyńskich uczuć (scena pożaru w trakcie wesela). Dzięki temu w filmie Julia w znacznie większym stopniu aniżeli w dramacie staje się ofiarą małżeńskiego antagonizmu, zawinonego przez matkę, która z premedytacją niszczy zarówno życie jej, jak i jej ojca. Ledwie zasugerowana w oryginale scena domniemanej próby samobójstwa hrabiego (*Chodźmy słuchy, że próbował się zastrzelić*¹⁹) w filmie jest przedstawiona pod portretem matki w obecności małej Julii. W tym samym miejscu spełni się również jej los. W filmie Sjöberg szczególny nacisk kładzie na sceny samobójstw – dwie samobójcze próby ojca i jedna matki na wieść o niechcianej ciąży – które fatalistycznym piętnem pieczętują życie Julii i zapowiadają jego tragiczny finał. U Strindberga jest mowa wyłącznie o przypuszczalnym zamachu samobójczym ojca.

Kiedy już w czasie teraźniejszym Julia opowiada Jeanowi, że po nieudanym samobójstwie ojca zajęła się nią matka, za ich plecami przechodzi Berta z małą Julią w ramionach. W tym ujęciu Sjöberg wznosi się na wyżyny ekwilibrystyki modalnej: gdy za plecami Jeana matka znika z małą Julią, w lustrze pojawia się narzeczony Julii, ofiarowując jej klatkę z czyżykiem jako prezent gwiazdkowy. Ta bezpośrednia kontaminacja przestrzenna trzech planów czasowych – teraźniejszego czasu narracji oraz czasów dzieciństwa i nieodległej przeszłości – w ramach jednego ujęcia tworzy bodaj najbardziej teatralny efekt w filmowych ramach retrospektywnej inscenizacji Sjöberga.

Obok mistrzowskiego żonglowania w tej samej przestrzeni filmowej różnymi czasami akcji reżyser wprowadza również narrację w trybie przypuszczającym. Wyobrażenia Julii na temat przyjazdu hrabiego, który odkryje włamanie do biurka i kradzież pieniędzy, po czym popełni samobójstwo (w dramacie ma umrzeć trafiony apopleksją), są również ukazane na ekranie, a w jednym z ujęć na pierwszym planie ukazuje się zbliżenie zdesperowanej Julii snującej tę katastrofalną wizję.

Jedynym fragmentem dramatu, który odnosząc się do czasu przeszłego, zawiera wspomnienie w filmie tylko opowiedziane, a nie przedstawione na ekranie, jest opowieść Jeana z dzieciństwa o jego rzekomej próbie samobójstwa. Można się domyślać, że Sjöberg pozostawił je w czysto werbalnej postaci nie tylko dlatego, że okazało się kłamstwem i cyniczną manipulacją, ale również po to, aby tym bardziej zaakcentować nieuchronność przeznaczenia Julii.

Film Sjöberga spopularyzował dramaturgię Strindberga na całym świecie i narzucił zbiorowej wyobraźni obraz *Panny Julii* w znacznie większym stopniu niż jej niezliczone inscenizacje teatralne. Trudno jednak nie przyznać pewnej racji tym jego oponentom, którzy zwracali uwagę na zniekształcenie intencji autora. *Halucynacyjny realizm* filmu był bowiem znacznie bliższy onirycznej poetyce późnego Strindberga – tego z *Gry snów* czy z *Do Damaszku* – aniżeli naturalistycznej konwencji oryginału. Wyobraźnia filmowa Sjöberga „wysadziła

w powietrze” autorski kształt dramatu, a dalekosiężne echa tej efektownej eksplozji można było usłyszeć w późniejszych arcydziełach filmowych – takich jak *Tam, gdzie rosną poziomki* Bergmana czy *Osiem i pół* Felliniego – które rozwijały zdobycze autora ekranowej *Panny Julii* w kształtowaniu subiektywnego dyskursu. W tym miejscu jednak – jak wolno domniemywać – koło się zamyka, bowiem dziedzictwo Strindberga okazało się twórczą inspiracją dla sztuki, której początki darzył swoim żywym zainteresowaniem i której potencjalnym możliwościami estetycznym jego wyobraźnia teatralna z pewnością również wiele zawdzięczała.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

¹ A. Strindberg, *Dramaty*, wyb. i tłum. Z. Łanowski, postł. L. Sokół, Poznań 1976, s. 80-81.

² Tamże, s. 77. O aspektach kompozycji fotograficznej i prefilmowej w *Pannie Julii* pisze F. Rokem, *Det filmiska som visuell struktur och metafor i Strindbergs teater*, w: „Strindbergiana”, v. 12, red. B. Steene, Stockholm 1997, s. 84-88.

³ A. Strindberg, *Öppna brev till Intiman teatern*, w: *Samlade skrifter*, t. 50, Stockholm 1912-1921, s. 258-259. Strindberg mógł obserwować bujny rozwój kinematografu, ponieważ przy sztokholmskiej Drottninggatan, gdzie zamieszkał w ostatnim okresie życia, znajdowało się pięć kinoteatrów, których był częstym gościem, jednym spośród dwudziestu pięciu tysięcy widzów, jacy gromadzili się tam w soboty i niedziele.

⁴ Cyt. za R. Waldekranz, *Filmens historia. Del 1 Pionjärtiden 1880-1920*, Stockholm 1985, s. 267.

⁵ *Svensk filmografi 1897-1919*, red. L. Åhlander, Stockholm 1986, s. 152.

⁶ Tamże.

⁷ Zachował się tylko jeden akt tego filmu.

⁸ Węgierska *Panna Julia* nie tylko zaginęła, ale nawet nigdy nie była dystrybuowana.

⁹ Por. katalog wystawy *Strindberg och stumfilm* (Strindbergsmuseet, 30.09 – 30.12.

1995). O filmach z udziałem Asty Nielsen zrealizowanych według dramatów Strindberga pisze B. Steene, *Asta Nielsen och Strindberg*, w: „Strindbergiana”, dz. cyt.

¹⁰ J. Béranger, *La grande aventure du cinéma suédois*, Paris 1960, s. 199. Samobójczy gest Julii porównuje również do harakiri Strindberg w przedmowie do *Panny Julii* (A. Strindberg, *Dramaty*, dz. cyt., s. 73).

¹¹ Wszystkie cytaty za *Svensk filmografi 1950-1959*, red. L. Åhlander, Stockholm 1984, s. 144-145.

¹² Tamże.

¹³ H. Schein, *Sjöbergs Julie*, „BLM”, 1951, nr 20/7.

¹⁴ S. Almqvist, *Fröken Julies storhet och fall*, „Film-Journalen”, 1959, nr 59.

¹⁵ A. Sjöberg, *Omskakning i bildsinnet*, „Biografbladet”, 1949-1950, nr 30/4.

¹⁶ Tenże, *Nå gra ord av regissören*, w: Program filmu *Fröken Julie*, Sandrews, Stockholm 1951.

¹⁷ A. Garbicz, *Kino wehikul magiczny. Przewodnik osiągnąć kina fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, Kraków 1987, s. 39.

¹⁸ T. S. Eliot, *Zjazd rodzinny*, tłum. O. Wojtasiewicz, „Dialog” 1959, nr 7.

¹⁹ A. Strindberg, op. cit., s. 109.