

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 5

1 – 18 març 2005

# Filmoteca

de Catalunya



## Victor Sjöström

Victor Sjöström caracteritzat de Willy Loman per a l'obra *Death of a Salesman* d'Arthur Miller (representada a Norrköping, 1949)

### ► Les primeres pel·lícules

Tot va començar un dia de 1912 quan Victor Sjöström (1879-1960) va rebre una trucada d'un antic company d'escola que s'havia fet periodista i que coneixia gent de la indústria del cinema.

L'Svenska Bio s'havia traslladat des de la ciutat de Kristianstad a un flamant estudi a Lidingö. L'operador de càmera Julius Jaenzon, el nom del qual un dia es veuria estretament lligat al d'Sjöström, treballava a l'Svenska Bio des de 1910. El seu germà Henrik, que rodaria per a Sjöström igualment, també hi era. Georg af Klercker i Mauritz Stiller, a més d'Sjöström, eren els nous directors de cinema. Tots tres homes havien estat actors. La família d'Sjöström havia emigrat a Nova York quan ell només tenia un any. El 1893, va tornar a Suècia pel seu compte, i es va matricular a un institut d'ensenyament mitjà d'Uppsala. Cinc anys després, va començar a fer gires amb diverses companyies per Suècia i Finlàndia. El 1911, dirigia la companyia de repertori Einar Fröberg. Tanmateix, fer cinema va esdevenir una temptació massa forta.

Sjöström va dirigir si més no unes trenta pel·lícules —de les quals, només se'n conserven quatre— abans de *TERJE VIGEN*, un film de 1917 que sovint es considera el seu enlairament en l'ofici. De 1917 a 1923, va fer dotze títols dels quals se'n conserven tots tret d'un. Dels nou films que va fer a Hollywood del 1923 al 1930, en queden sis (dos dels quals només parcialment.) Quan va tornar per darrer cop a Europa, només va fer una pel·lícula a Suècia (1931) i una altra a la Gran Bretanya (1937); es conserven ambdós títols.

Tot tenint en compte que Sjöström aconseguiria fer-se una sòlida reputació internacional com un dels més importants directors del cinema silent, la història del seu debut com a director el 1912 pot semblar un xic decebedora. *TRÄDGÅRSMÅSTAREN* o *VÄRLDENS GRYMHE* (El jardiner o La crueltat del món) va ser prohibida pelsensors suecs. *INGEBORG HOLM* (1913) és el segon títol d'Sjöström que es conserva. Basat en una peça teatral de Nils Krok, membre de la direcció d'una casa de caritat de la ciutat d'Hel-singborg, la pel·lícula se centra entorn a un dels seus casos. Mentre s'envia a una vídua a una casa de caritat, s'allotja els seus fills a banda. Quan el petit no reconeix la mare, aquesta enfolleix i és lliurada a un manicomi. Al capdavall, el fill gran aconsegueix de comunicar-se amb la dona mitjançant una fotografia d'ella de jove, la qual cosa fa que recuperi el seny. La peça de Krok es va oblidar aviat; els dramas socials entorn als depauperats no eren pas els preferits durant els temps del cinema sensacionalista. Això no obstant, Sjöström es va veure en un dilema; se l'havia pressionat considerablement per tal que trobés un paper adient per a Hilda Borgström (del Teatre Reial), la qual estava a punt d'acabar el contracte amb l'Svenska Bio. Després que trobés l'obra de Krok a un calaix, el director va aconseguir el vist i plau de Magnusson, el president de l'Svenska Bio. La pel·lícula esdevingué un èxit inesperat.



Ingeborg Holm de Victor Sjöström

### ► De *Terje Vigen* a *Körkarlen*. L'època daurada

El gener de 1917, Europa bullia en guerra. La indústria cinematogràfica francesa, que havia arribat a un gran nivell de desenvolupament fins aleshores, s'havia enfonsat com un castell de cartes. Dinamarca, amb una indústria cinematogràfica igualment important a inicis de la dècada, també havia perdut pistonada. Les pel·lícules nord-americanes havien creuat l'Atlàntic triomfalment i envaïen tota Europa. Mentre, l'entusiasme i l'expansió dels primers dies de l'Svenska Bio a Lidingö havien minvat. Ja feia temps que el reclam d'una supervisió pública de la indústria havia estat atesa. La censura, institucionalitzada des del 1911, no deixava d'irritar els productors en tallar seqüències o, encara pitjor, en prohibir tot un film. Era el moment d'enfocar les coses de manera diferent.

*TERJE VIGEN*, d'Sjöström, basada en un poema homònim d'Ibsen, es va estrenar alhora al Teatre Röda Kvarn d'Estocolm i al Paladsteatret de Copenhagen. Al dia següent, la secció de cultura del *Dagens Nyheter* duia quelcom molt singular: un comentari crític sobre la nova pel·lícula de l'Svenska Bio signat per B B-n, altrament conegut com Bo Bergman, un cèlebre poeta i crític de teatre que escrivia per als diaris. L'article començava amb un elogi per la contribució que *TERJE VIGEN* feia al prestigi del cinema. «la importància artística del qual ha estat de sempre un tema controvertit.» Aquelles eren unes paraules que s'estaven esperant amb avidesa de feia molt de temps per part d'una indústria que estava lluitant amb totes les seves forces per desempallegar-se de l'etiqueta de vulgar. Aparentment, la inversió havia pagat la pena. Amb un cost de 60.000 corones, *TERJE VIGEN* era el film suec més car fins aquell moment. Tanmateix, va significar un important pas

endavant en l'enfocament nou i ferm de l'Svenska Bio que consistia a fer una producció menor però de més qualitat. A causa de l'espectacular admiració que *TERJE VIGEN* va originar, s'ha començat a entendre com el punt de partida d'una nova època en la història del cinema suec. Mentre *GÖSTA BERLINGS SAGA* (LA SAGA DE GÖSTA BERLING), de Mauritz Stiller, de 1924, marca habitualment el final d'aquests anys, *KÖRKARLEN* (LA CARRETA FANTASMA), d'Sjöström, de 1921, representa indiscutiblement el seu punt culminant. Aquest període, dominat per les pel·lícules d'Sjöström i Stiller, gresol per a la destil·lació d'un estil nacional, es coneix sovint com l'Època daurada del cinema suec. Malgrat que el concepte d'època daurada pot ser qüestionable, l'expressió troba el seu cert quan ens referim particularment a les aspiracions que la indústria tenia a l'època.

Els articles del diaris i las revistes del moment festejaven sovint l'èxit del cinema suec així com el seu caràcter distintiu. A petició de *Filmjournalen*, Nils Bouveng, algú important en la recent constituïda Svensk Filmindustri (una fusió de l'Svenska Bio i d'altres estudis), va escriure un article que va aixecar força polseguera el 1919 i que s'intitulava provocativament «El cinema suec com a promoció nacional: Com pensa la indústria conquerir el món.» Bouveng potser era un home de negocis abans que res, però el seu to era l'habitual de l'època, gens ni mica diferent d'aquell que adoptaven molts crítics contemporanis:

«¿Quina és la raó per la qual la nostra indústria cinematogràfica ha estat capaç de forjar-se una posició líder al mercat internacional? És ben senzill: perquè es tracta d'un producte suec en el millor sentit de la paraula; és marca de qualitat... La nostra cinematografia roman fermament arrelada en la cultura tradicional i en un gust infal·libre. Podem fer pel·lícules a partir d'obres mestres de la literatura; ja hem començat a especialitzar-nos en la





Victor Sjöström amb Ingmar Bergman i Bibi Andersson durant el rodatge de *Maduiques silvestres* d'Ingmar Bergman

qualitat d'aquest camp concret. No fem "èxits" en el sentit banal i comú del mot. No són grans vehicles al servei d'estrelles multimilionàries, ni es malbaraten extravagantment diners i recursos tècnics. La creativitat sorgeix de la homogeneïtat engendrada per una visió del món unificada: són treballs de precisió recolzats per la competència i per l'esperit de moderació suecs. Les nostres pel·lícules ja circulen pel món al costat dels films nord-americans. No atreuen el públic mitjançant el poder i la provocació dels grans èxits comercials, però són el que són: petites joies d'art."

Contràriament a la pompositat de Bouveng, Sjöström resulta reconfortantment humil a l'hora de descriure les contribucions que tant ell com Stiller van fer com a directors cinematogràfics. Això no obstant, posa el dit a la nafra: L'èxit depenia de la possibilitat que cadascun d'ells pogués desenvolupar lliurement el seu respectiu mètode. Només a una indústria cinematogràfica tan petita com la sueca li era possible d'oferir una oportunitat així:

"Stiller i jo vam tenir la gran fortuna de topar-nos amb la carrera de director de cinema en un moment d'allò més adient per a nosaltres. Adient per escapar-se del fang, per qüestionar les assumpcions que hi havia rera del que tant sovint sentiria a Hollywood més tard: «Dona al públic allò que vol.» Alhora, vam tenir la gran sort de treballar per a un estudi el president del qual, Charles Magnusson, era un home intel·ligent. De fet, tan intel·ligent com per adonar-se finalment que la millor manera d'entendre's amb nosaltres passava per deixar-nos sols, per tenir-nos plena confiança, i per deixar-nos fer allò que volíem, allò que creïem encertat. Dit d'una altra manera, cadascun dels films que fèiem era la tasca d'un sol home. Indubtablement, això va ser un avantatge tan per a nosaltres personalment com per al nostre treball. I he de dir que aleshores les preferències del públic eren diferents".

El 1917, Sjöström va fer la seva primera pel·lícula basada en una narració de Selma Lagerlöf: una història curta intitulada TÖSEN FRAN STORMYRTORPET (LA NOIA DE L'ALGUAMOLL) El propi director admet que la idea era el resultat de la casualitat: la carta d'una noia desconeguda. A l'autora li va semblar bé l'adaptació de la història de Sjöström i va estar d'acord en rebre 2.000 corones a canvi dels drets del film. Sjöström recordava que va rebre una carta de Lagerlöf molt poc després de l'estrena de TÖSEN FRAN STORMYRTORPET tot informant-lo que Skandia, un estudi de la competència, li estava oferint de fer uns altres films basats en els seus llibres durant cinc anys a 10.000 corones la peça. Magnusson, essent l'home de negocis hàbil que era, va decidir d'arriscar-se i va fer per maneres que Svenska Bio aconseguís els drets cinematogràfics, que sobtadament s'havien encariat molt. D'aquesta manera, tot va anar com una seda amb Lagerlöf. Molts observadors, crítics del moment i historiadors posteriors, han cridat l'atenció sobre l'estricta fidelitat de Sjöström envers el treball literari que adaptava per a la gran pantalla. Tot i que aquesta manera de fer sovint es valorava a l'època, en ocasions s'ha entès com a símptoma d'una veneració exagerada cap a l'estatus cultural de la literatura en general i dels premis Nobel en particular. Sjöström comenta amb modestia: «Partia de la premissa que l'autora tenia un major control sobre els seus personatges i llurs destins que no pas jo.» També escriu que les obres de Lagerlöf eren molt fàcils d'adaptar a la gran pantalla: «Si haig de parlar amb propietat, tot el que havia de fer era animar-les.»

BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU (EL BANDIT I LA SEVA ESPOSA) es va estrenar al Teatre Röda Kvarn el dia d'Any Nou de 1918. Aquells que estaven expectants a causa dels anteriors èxits de Sjöström no en van sortir decebuts. Tota la crítica, unànimement, va posar la pel·lícula pels

núvols. Basada en una peça teatral danesa de 1911 escrita per l'islandès Jóhann Sigurjónsson, BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU està ambientada a Islàndia a mitjan segle XIX. Quan el film es va estrenar, la peça encara no s'havia difós a Suècia, tanmateix, el Teatre Fröberg-Sjöström l'havia representat el 1912. La pel·lícula es va fer el 1917, essent el director de fotografia Julius Jaenzon. La primera seqüència amb un xai es va rodar a l'illa sueca de Gotland, els paisatges hivernals a Are, i els altres panorames muntanyencs al Mont Nuolja, prop de la ciutat d'Åbisko. La resta del film es va rodar a l'Estudi Lidingö.

El director francès avantguardista Louis Delluc va escriure: «Aquesta és sens dubte la pel·lícula més bella del món.



Postèr suec del film *El vent* de Victor Sjöström

Victor Sjöström l'ha dirigida amb una prodigalitat que transcendeix tota anàlisi. La seva interpretació, com la d'Edith Erastoff, és magistral i d'una gran naturalitat, i això sense esmentar el tercer i del tot singular personatge de la pel·lícula: el paisatge.» L'entusiasme de Delluc resumeix perfectament l'admiració sense parangó amb la qual BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU va ser rebuda, particularment pel que fa al paisatge.

La natura es presenta creixentment hostil a ulls de la indefensió humana davant el seu poder incommensurable. D'aquesta manera, mostrar la natura serveix com un seguit de profecies visuals que presagien el trist desenllaç del film. El lluminós paisatge de la vall que envolta la granja d'Halla i els dies radiants a les muntanyes s'esvaeixen inexorablement i indefectiblement rera dels fugitius, fins que el gel i la neu del pla final domina arreu i tota traça d'éssers humans ha desaparegut.

El següent treball de Sjöström després de BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU va ser una altra adaptació de Lagerlöf: INGMARSSÖNERNA (ELS FILLS D'INGMAR), la direcció de fotografia de la qual va ser novament de Julius Jaenzon. Pensada inicialment com un gran film en dues parts, la pel·lícula narra poc més de 30 pàgines de la novel·la *Jerusalem*. Això fa que sigui la primera pel·lícula independent que s'estén sobre un passatge literari relativament breu. La trama tant del llibre com de la pel·lícula es desenvolupa a la dècada de 1840 en una parròquia de dalecarlians no identificada. Sjöström encarna el paper de Lill-Ingmar (Ingmar fill), tota una personificació del graner suec que s'estima la granja de la família més que cap altra cosa al món. La seva promesa Brita (Harriet Bosse) infanta un nen que escanya quan Lill-Ingmar es mostra tan preocupat per la granja que decideix posposar les noces. Després que la dona va a la presó, Lill-Ingmar es veu assetjat pels remordiments.

Tant la crítica com el públic es van apassionar. D'acord amb la revista cinematogràfica *Biografbladet*, 196.000 espectadors d'Estocolm (d'un total de 400.000 persones de població) van veure la primera part de INGMARSSÖNERNA. Gran part del reconeixement de la crítica era el resultat de la contribució que el film feia a la història cultural de Suècia.

HANS NADS TESTAMENTE (EL TESTAMENT DE SA SENYORIA), de 1919, va ser la primera pel·lícula de Sjöström basada en una novel·la de Hjalmar Bergman. Més enda-

vant, tornaria a Bergman amb tres guions originals — MÅSTERMAN (UNA PENYORA PERILLOSA), de 1920; VEM DÖMER (EL GRESOL DE L'AMOR), de 1921; i ELD OMBORD (FOC A BORD), de 1923— així com amb una adaptació d'una altra novel·la, MARKURELLS I WADKÖPING (ELS MARKURELLS DE WADKÖPING), de 1931. Tant el director com l'autor van establir una línia de col·laboració totalment diferent a la seguida amb les adaptacions de Lagerlöf.

Sjöström va posar-se en contacte amb Bergman per tal d'aconseguir els drets de HANS NADS TESTAMENTE, una obra que es va fer popular, i tots dos van escriure el guió. Allò que es fa particularment notori en l'adaptació és el to festiu que caracteritza un treball tan allunyat dels altres films de Sjöström durant l'Època daurada. De nou, la seva fidelitat a l'original és plena quant al sentit general del film. Bergman té un estil irònic, desbordant de digressions i llaques d'enginy. L'escriptor mateix admet que escriu amb un sentit de la magnificència, de l'esplendor. Fins i tot sembla que el propi Sjöström ha aconseguit copsar l'esplendor. Tot mirant directament a camera, per exemple, Sa Senyoria diu en certa ocasió: «Quin esplendor!» (en referir-se a Blenda i Per, els joves amants); i en una altra ocasió: «Això és l'autèntic esplendor!» (en referir-se a la seva capriciosa lletra). En fer això, Sjöström es desvia del llibre així com del guió, d'acord amb els quals, els ulls de Sa Senyoria haurien d'haver estat captivats per la seva signatura. Aquestes seqüències estableixen una distància de la narració concreta, és una picada d'ull còmplice cap al públic que li diu que al capdavant tot és una qüestió d'esplendor.

KLOSTRET I SENDOMIR (EL MONESTIR DE SENDOMIR), de 1920, es basa en una història curta alemanya de Franz Grillparzer, la versió sueca de la qual es va publicar per primer cop el 1918. A causa de la brevetat de l'original, Sjöström va poder dur-la gairebé fidedignament a la pantalla sense abreujaments o arranjaments significatius. La majoria del conte breu la constitueixen un seguit de *flashbacks* en els quals un monjo parla de com es va fundar el monestir i, en fer això, també revela la seva pròpia història. Grillparzer torna al present de tant en tant —per exemple, el monjo demana una mica de vi als que l'escolten. D'altra banda, Sjöström fa més eficient la trama en emmarcar-la totalment en el passat i només retorna al present al final de la pel·lícula. El primer *flashback* de la pel·lícula s'inicia amb un encadenament després que el monjo digui en un intertítol: «Starschensky era el nom d'aquell home, comte per naixement, i amo de totes les terres circumdants.» A l'intertítol segueix la imatge d'un monjo que s'està en una estança gran amb una taula al bell mig i un relleu esculpit al mur de l'esquerra. Aquesta imatge s'encadena ràpidament amb la d'un home assegut amb un nen a la seva falda. Hi ha una taula al seu costat; un pla del relleu aviat ens fa saber que és la mateixa estança d'abans. En aquest mateix moment, un espectador atent reconeixerà immediatament Starschensky com el monjo narrador. No serà fins el retorn al present, al final del film, que es tindrà la confirmació que efectivament es tracta del mateix home. D'aquesta manera, l'encadenament funciona com un recurs totalment independent; no es facilita cap altra aclariment mitjançant qualsevol altra tècnica narrativa. El monjo no fa res per suggerir que es tracta de la mateixa persona: Starschensky. En els posteriors films, Sjöström sovint va fer ús d'aquest recurs: un encadenament entre dos temps diferents que transforma tot el curs dels esdeveniments. El director destil·la tot el drama de la pel·lícula: la metamorfosi del comte en un monjo i del castell en un monestir; tot en una única transició visual.

Després de KLOSTRET I SENDOMIR va venir KARIN INGMARSDOTTER (KARIN, LA FILLA D'INGMAR) (1920), el següent pas en el projecte que tenia Sjöström per adaptar al cinema *Jerusalem*, la novel·la de Lagerlöf. En aquesta ocasió, el seu objectiu raia en treballar la narració de les pàgines posteriors al que l'autora considerava la "introducció" i que s'havia convertit en dos llargmetratges. En fer un ús recurrent de certes seqüències, la nova pel·lícula reula als films precedents un cert nombre de vegades. En la que potser és l'escena més famosa, Stor-Ingmar (Ingmar pare) —encarnat per Sjöström— resulta ferit fatalment per un tronc, i el seu rellotge esmicolat apunta cap al final de la seva vida, del propi temps. L'escena s'avança a la història del cinema, particularment pel que fa al rellot-

ge sense agulles en la seqüència del somni de SMULTRONSTÄLLET (MADUIXES SILVESTRES), d'Ingmar Bergman, en la qual Sjöström també donaria vida al protagonista. De fet, el títol francès de la pel·lícula és LA MONTE BRISÉE (EL RELLOTGE TRENAT).

Malgrat que habitualment es considera un guió original, MÅSTERMAN (UNA PENYORA PERILLOSA), de 1920, es basa en realitat en una història curta de Hjalmar Bergman que no es va publicar. El propi Bergman, en la seva condició de guionista, admet que la pel·lícula «se sembla molt a una història curta. I molt d'ella depèn del diàleg.» El film, en definitiva, es revela com la quinta essència de les històries d'Sjöström: Un home es desprèn de tot el que posseïx, i finalment també de l'amor de la seva vida. De fet, MÅSTERMAN no es va fer abans de KÖRKARLEN (LA CARRERA FANTASMA), el següent i gran film d'Sjöström (la postproducció del qual va perllongar-se i va esdevenir una tasca enormement absorbent). Tanmateix, les dues pel·lícules s'evidenciaven en sintonia pel que feia a llurs respectives cròniques de l'amor humil.

Rodada el maig de 1920 a l'estudi Filmstaden de Rasunda, KÖRKARLEN es basa en la novel·la homònima de Lagerlöf de 1912. El director de fotografia va ser Julius Jaenzon. La postproducció, llarga i complicada, va endarrerir l'estrena del film fins al dia d'Any Nou de 1921 al Teatre Röda Kvarn.

Tant els historiadors com els crítics es mostren completament d'acord que KÖRKARLEN significa el moment culminant de l'Època daurada del cinema suec. Sovint s'ha destacat la seva riquesa narrativa, i s'hi inclou també la direcció de fotografia, l'ús de *flashbacks*, i la capacitat per reproduir el to de la narració de Lagerlöf. Les exposicions dobles, sovint identificades com el recurs estilístic més propici per a la màgia del cinema, encara resulten meravelloses en virtut de la seva efectivitat i brillant execució. La perfecció tècnica de KÖRKARLEN genera una sensació de vertigen, capaç de forjar literalment un pont entre el món d'aquí i ara i un reialme misteriós i ignot. El domini tècnic d'Sjöström transcendeix el realisme que tan sovint s'ha entès com a intrínsec del medi cinematogràfic. El llibre de Robin Hood *Den svenska filmens drama (El drama al cinema suec)* ofereix algunes reflexions entorn al mètode i reptes que Sjöström va abordar en fer KÖRKARLEN:

"El teló de fons, l'escenari, ha de romandre fosc per tal que els esperits en destaquin. Com a conseqüència, no podien rodar de dia. Van fer els exteriors a la nit amb il·luminació artificial. I molt del film, fins i tot les seccions de carrer, es van construir a l'estudi. Primer de tot, van rodar el fons; aleshores van passar per la camera el mateix fragment de film un altre cop per tal de captar els esperits contra un fons fosc i neutre. L'objectiu raia en assegurar-se que l'esperit es trobés amb el del seu interlocutor humà, el qual es rodava en l'autèntic escenari; dit d'una altra manera, era un treball de precisió. Jaenzon havia de tenir unes notes molt detallades referides a la longitud de la pel·lícula i a la velocitat de la maneta. Els humans havien de romandre davant la camera sobre una marca concreta de guix a terra per tal que l'esperit de David s'estigués a la mateixa posició exacte que el David assassinat damunt la tomba, des de la qual l'esperit ascendiria. Les habilitats matemàtiques d'Eugen Hellmann, l'ajudant del laboratori, es van necessitar considerablement per tal de fer els càlculs imprescindibles. Alguns fragments de film van haver-se d'emprar quatre cops per acabar adientment una escena. Per descomptat, els esperits eren transparents, així que els mobles que eren darrera d'ells havien de brillar a través de llurs cossos. Alhora, els mobles que eren davant d'ells havien d'enfosquir-los."

L'assenyat ús dels encadenaments (amb un total de vuit) a KÖRKARLEN resulta particularment efectiu. Cinc d'ells s'esdevenen simplement d'un indret a un altre dins d'un mateix marc espacial i temporal. Així, doncs, no fan cap funció narrativa específica. Els altres tres tenen un objectiu narratiu quant al fet que sí viatgen d'un temps i indret a uns altres de diferents. Dos d'ells són casos especials: com a l'anterior seqüència esmentada de KLOSTRET I SENDOMIR, aquests encadenaments funcionen com a analogia.

Les transformacions que experimenten els personatges és un dels temes recurrents d'Sjöström que apareixerà també als seus films posteriors. Una conclusió semblant es pot extreure de la gradual evolució en la manera de reflectir la intimitat en la seva narrativa.

ELD OMBORD (FOC A BORD), de 1923, el darrer film que



La lletra escarlata de Victor Sjöström

Sjöström va fer abans d'anar-se'n cap a Hollywood, s'ha vist generalment com un dels seus treballs menors. Tanmateix, presenta determinats trets que remet a TERJE VIGEN. Tant a les escenes al vaixell com a les dels bars del port plens de fum de tabac, la pel·lícula va aconseguir el reconeixement pel que fa a la il·luminació i la composició. La crítica es va queixar que Sjöström s'hagués plegat a les normes internacionals, tot referint-se «al públic cinematogràfic de l'altra banda de l'Atlàntic, les preferències i prejudicis del qual són contraris als climàx trágics, de tal manera que enlloc d'això el director i els guionistes han acceptat i ordit un final feliç.»

### ► De Suècia a Hollywood i retorn

Com potser ja és evident, no hi ha manera de fer una distinció inequívoca entre les pel·lícules sueques d'Sjöström i les nord-americanes. Agradí o no, els seus darrers treballs suecs es van veure influïts per les tendències internacionals. De la mateixa manera, existeix una certa continuïtat entre la seva obra sueca i allò que va fer després de la seva arribada a Hollywood. HE WHO GETS SLAPPED (1924), segona pel·lícula d'Sjöström als EUA, es basa en una obra de Leonid Andrejev, de qui ja havia dut als prosencis *Professor Storytzin*, on també havia encarnat el paper protagonista. La peça es va representar al Intima Teatern d'Estocolm el 1920. I el seu quart film a Hollywood, el 1925, va ser una adaptació lliure de *Kejsaren av Portugalien (L'emperador de Portugal)*, de Lagerlöf, sota el títol A TOWER OF LIES. D'aquesta manera, Suècia i Hollywood no es poden entendre com a fenòmens diametralment oposats en el cas d'Sjöström.

La primera pel·lícula d'Sjöström a Hollywood, NAME THE MAN (1924), va ser una adaptació d'una novel·la de Caine. Pel que té a veure amb Goldwyn Pictures, difícilment es podria entendre això com una casualitat. La producció d'aquest estudi el 1922 de THE CHRISTIAN també es basava en una novel·la de Caine. Paul Bern havia escrit el guió, i el francès Maurice Tourneur l'havia dirigit, essent la direcció de fotografia de Charles van Enger i la protagonista femenina Mae Busch. La pel·lícula va ser un èxit de taquilla i l'estudi va pensar que pagava la pena de reincidir.

Al manuscrit de les memòries informals d'Sjöström sobre els seus anys a Hollywood consta l'absolut terror que el director va experimentar tot rodant les seves primeres escenes a la Meca del cinema.

«No s'amoini, Senyor Seastrom» —probablement, aquelles van ser les paraules que més sovint vaig sentir a Califòrnia—. «Ens farem càrrec de tot: vostè no cal que vingui fins a les vuit del vespre, quan es fa fosc.» Imaginin-se la meua sorpresa quan vaig aparèixer i em vaig trobar allà tota una petita munió de gent. Li vaig demanar al meu ajudant que em digués qui era tota aquella gentada, i em va respondre que simplement era l'equip tècnic que seria sota les meves ordres durant tot el vespre: un munt d'electricistes, de gent que faria anar les màquines de pluja i vent, d'ajudants de l'operador de camera, i tot el que es vulgui... i això sense esmentar l'orquestra. «Una orquestra?» —vaig saltar. I així era; hi havia un petit quartet que es disposava a fer música.— «Però les màquines de vent no els ofegaran?» —vaig insistir—. «Per descomptat» —em va respondre—. «Però l'estudi ja els ha contractat; a més, poden esperar-se i animar un xic les coses durant els descans.» Em vaig posar a contar d'amagat el nombre de gent de l'equip tècnic: 63 persones en total, jo inclòs. A Suècia, ho hauriem fet amb 12 o 14. Pensen en això: un equip de 63 professionals només per a una actriu».

Els encadenaments que tan freqüentment apareixen a les obres sueques d'Sjöström ja havien marcat una diferen-

cia pel que fa a la pauta de Hollywood. L'historiador nord-americà David Bordwell descriu la pauta com un canvi espacial en la perspectiva de l'espectador, generalment dins el mateix marc. Els encadenaments d'Sjöström sovint són al servei d'una funció narrativa més complexa. En un seguit d'ocasions, funcionen com a analogies que transformen tota la història. La transició visual introdueix una metamorfosi simultània i profunda tant de l'estil com del tema. Resulta del tot notori que Sjöström, contràriament al que podria esperar-se, en realitat incrementés l'ús de la tècnica de l'encadenament durant els seus anys a Hollywood. Les pel·lícules i els guions que s'han conservat contenen exemples freqüents de quatre tipus diferents d'encadenament, i només un d'ells és fidel a l'estàndard de Hollywood. A cadascun dels films nord-americans d'Sjöström n'hi ha, si més no, un exemple.

HE WHO GETS SLAPPED (1924) presenta un complex entrellaçat amb encadenaments en cinc ocasions diferents. Els dos primers, així com el quart, segueixen el mateix patró: analogies entre dos plans mitjançant el contrast visual de dos objectes diferents (un globus i la pista del circ; un collar i una garlanda de flors). Els altres dos pertanyen a una altra categoria i pretenen establir un paral·lel entre dues imatges d'una persona o grup que també incorpora un canvi d'identitat (com ara de científic a clown).

La il·luminació a HE WHO GETS SLAPPED resulta particularment suggestiva, com ara a la memorable escena on el clown roman sol a la pista després que s'hagi acabat l'espectacle. Amb la punta dels peus extrau de les serradures un petit cor de roba i se'l posa a una butxaca. Mentrestant, els focus s'apaguen i queda en la foscor; només es percep la pintura del rostre. Alhora que la seqüència evoca poderosament la solitud, aïllament i desesper del clown, també remet sorprenentment a les pel·lícules sueques d'Sjöström, i particularment a l'inici de MÅSTERMAN.

En un article que Sjöström va escriure entorn als seus anys a Hollywood esmenta una pintura de 1878 executada per Nils Forsberg amb el títol *Akrobatfamilj inför cirkusdirektören (Familia d'acrobates davant el director del circ)*, la qual li va venir al cap mentre elegia un actor per encarnar un nen en una de les seves pel·lícules. HE WHO



El gresol de l'amor de Victor Sjöström

GETS SLAPPED també presenta una composició d'imatge en la qual s'evidencia la influència de Forsberg. Aquest factor no és limita pas a un o dos exemples, sinó que sembla haver estat un ingredient molt present en l'art d'Sjöström. En un altre context, el director suec parla d'inspirar-se en les pintures per als seus films: visita museus per tal d'estudiar la il·luminació i la composició d'imatge, i compra in comptables reproduccions.

Sjöström sembla haver-se mostrat molt decebut amb CONFESSIONS OF A QUEEN (1925), el seu següent film. Basat en la novel·la d'Alphonse Daudet intitulada *Les Rois en Exil (Els reis exiliats)*, la pel·lícula només s'ha conservat parcialment.

THE SCARLET LETTER (1927) es basa en la novel·la homònima de 1850 escrita per Nathaniel Hawthorne. Fins aquell moment, el tema de l'adulteri havia romàs bandejat a Hollywood. Lillian Gish, tot aprofitant-se d'una clàusula (sempre disposició a demostrar preocupació per l'estudi) del seu contracte amb MGM, va escollir Sjöström perquè dirigís el film, i Lars Hanson perquè fos el seu oponent.

THE SCARLET LETTER conté un fascinant exemple d'una quarta categoria de la tècnica dels encadenaments, la qual altera un cop més la perspectiva espacial de l'espectador a l'hora que també injecta una connexió metafòrica que és la funció més essencial del recurs. L'encadenament va de Hester asseguda a la picota a un cartell especificant el seu delictes ("Per ofendre els Sacraments"). Això introdueix una tercera imatge en el moment de crear-se les dues anteriors, tot mesclant la figura sence-

ra d'Hester i després el seu rostre amb la lletra A, el que conseqüentment presagia la seva futura marginació de la societat amb la lletra marcada al seu pit. El que aquí es fa particularment interessant és que l'encadenament no consta al guió original, i que no apareix fins a la fase de rodatge i muntatge, és a dir, uns estadis de la producció sobre els quals Sjöström tenia cert control.

THE SCARLET LETTER va ser un gran èxit de taquilla tant als EUA com a Suècia. *Filmjournalen* es va expressar amb particular entusiasme tot proclamant que «Sjöström s'ha redescobert i ha recuperat la seva antiga identitat sueca... El fet que el film ens impressioni més com a suec que com a nord-americà fa que l'aconsellem vivament. És suec en el sentit que va caracteritzar la nostra cinematografia durant els dies gloriosos. La seva alçada literària i artística és digne d'un mestre.»

El següent film d'Sjöström, THE WIND (1928), es basa en la novel·la homònima de 1925 de Dorothy Scarborough. Un cop més, la protagonista, Lillian Gish, va insistir en tenir Lars Hanson com a oponent masculí i Sjöström abans que Clarence Brown, que va ser el suggeriment inicial de la MGM, al capdavant de la direcció. Sjöström va demanar que els exteriors es rodessin al desert de Mojave. Els 50 graus de temperatura i les nou màquines de vent que enlairaven la sorra, la característica més destacada de la pel·lícula, van esdevenir una prova tan extraordinària com esgotadora. Gish es va referir a aquesta cinta com «una de les pitjors experiències de tota la meua carrera cinematogràfica.» I per descomptat, la sorra i la tempesta acaben per ser els principals protagonistes del film. Un cop més, la natura se situa al centre de la trama com tan sovint havia estat el cas durant el període suec d'Sjöström. A THE WIND, la natura és una força tan aclaparadora i constant que fa de totes les temptatives de resistència humana una tasca fútil.

Els historiadors del cinema han destacat que Sjöström se'n va sortir molt bé a l'hora de fer l'invisible (el vent) visible. Paral·lelament, el film esdevé una mena d'assaig so-



Els fills d'Ingmar de Victor Sjöström

bre la doble capacitat de la imatge cinematogràfica: la sensació de moviment creada en "enquadrar" el vent, així com la sensació palpable de vent que la composició de l'enquadrament suscita mitjançant basar aquesta en l'autèntica experiència d'un temporal. El poder visual es va incrementant sistemàticament al llarg del film mitjançant la relació que, agradi o no, es forja entre Letty i el vent. «Aquesta és la història d'una dona que es va aventurar dins del realme dels vents.»

Només queda un fragment de THE DIVINE WOMAN (1928), basada en *Starlight*, una peça teatral de Gladys Unger entorn a la vida de Sarah Bernhardt. Greta Garbo i Lars Hanson encarnen els amants. Garbo és una noia senzilla que troba l'amor de la seva vida amb un desertor de l'exèrcit. El fragment recuperat correspon a una breu nit que els amants passen junts: llurs crits de joia i passió es veuen constantment interromputs per talls o encadenaments cap a un rellotge que simbolitza l'indeturable pas del temps.

El contracte amb l'estudi quan Sjöström va tornar a Suècia especificava la realització de tres pel·lícules addicionals, però sembla que les parts van abastar un acord tàcit de no portar l'assumpte més enllà. Sjöström enlloc d'això es va vessar en l'adaptació de MARKURELLS I WADKÖPING (ELS MARKURELLS DE WADKÖPING) de 1931. Alguns observadors han insinuat que Sjöström potser es va veure empès per una mala consciència. Havia seduït

Bergman perquè se n'anés a Hollywood, però l'escriptor hi va fracassar estrepitosament; ni tan sols Sjöström va mostrar cap interès en els seus guions. La novel·la de Bergman *Clownen Jac (Jac el Clown)* és un retrat amarg del seu sojorn a Hollywood. MARKURELLS I WADKÖPING va ser un èxit entre els crítics, malgrat que va ser massa tard perquè l'autor en gaudís, puig que acabava de morir. La pel·lícula va acabar per perdre més diners que qualsevol altre dels films dirigits per Sjöström. Això potser va tenir alguna cosa a veure amb el fet que ja no va estar tan sol·licitat com a director.

El darrer film d'Sjöström com a director és britànic. Inicialment, Alexander Korda havia convidat el director a Londres per tal que dirigís la seva adaptació de I CLAUDIUS. El projecte va fracassar i en comptes d'això se li va encarregar a Sjöström que dirigís UNDER THE RED ROBE (1937), una novel·la d'aventures de Stanley Weyman que Edward Rose ja havia adaptat per a l'escena.

Tanmateix, després va fer una decisió irrevocable. Tot negant-se fermament a totes i cadascuna de les ofertes per dirigir, va decidir de tornar a ser actor. Victor Sjöström havia tancat el cercle en tornar a on havia començat cert dia.

*Bo Florin* (Regi: Victor Sjöström, Svenska Filminstitutet, 2003) ▶



Victor Sjöström i la seva família a Santa Monica

## BIBLIOGRAFIA: VICTOR SJÖSTRÖM.

### Llibres

- *Anthologie du cinéma: I*. Paris: L'Avant-Scène, 1966.
- Béranger, Jean. *La grande aventure du cinéma suédois*. Paris: Eric Losfeld, 1960.
- *Ciclo de proyecciones de cuatro maestros del cine nórdico*. Filmoteca Nacional de España. San Sebastián: VIII Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1960.
- *Clásicos del cine sueco: Sjöström, Stiller y contemporáneos*. Filmoteca Nacional de España, Svenska Filminstitutet. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1979?
- Cowie, Peter. *Swedish cinema*. London: A. Zwemmer, 1966. Ed. en castellà: México: Era, 1970.
- Festival International du film de La Rochelle (12è: 1984). *Rétrospective Victor Sjöström*. La Rochelle: Festival International du film de La Rochelle, 1984.
- Florin, Bo. *Regi: Victor Sjöström. Directed by Victor Sjöström*. Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2003.
- Forslund, Bengt. *Victor Sjöström: his life and his work*. New York: New York Zoetrope, 1988.
- Idestam-Almquist, Bengt. *Cine sueco: drama y renacimiento*. Buenos Aires: Losange, 1958. Ed. en italià: Roma: Bianco e Nero, 1954.
- Idestam-Almquist, Bengt. *Classics of the Swedish cinema: the Stiller and Sjöström period*. Stockholm: Swedish Institute, 1952.
- Jeanne, René; Charles Ford. *Victor Sjöström*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.
- Petrie, Graham. *Hollywood destinies: European directors in America 1922-1931*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- *Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga (17a: 1989). Recuerdo de Sjöström*. Málaga: Semanador, 1989.

### Articles de revista

- Bergman, Ingmar. *Souvenirs de Victor Sjöström*, "Positif" no. 505 (mars 2003), p. 54-56.
- Brown, Geoff. *Thomas Graals bästa film*, "Monthly film bulletin" vol. 44, no. 526 (Nov. 1977), p. 248.
- Cremonini, Giorgio. *'Il carretto fantasma' di Victor Sjöström*, "Cineforum" anno 34, n. 11/339 (nov. 1994), p. 18-23.
- Estrin, Mark W. *'Triumphant ignominy': 'The scarlet letter' on screen*, "Literature/film quarterly" vol. 2, no. 2 (Spring 1974), p. 110-122.
- Florin, Bo. *From Sjöström to Seastrom*, "Film history" vol. 11, no. 2 (1999), p. 154-163.
- Fullerton, John. *Notes on the cultural context of reception: 'The girl from the Marsh Croft'*, "Film history" vol. 13, no. 1 (2001), p. 58-64.
- Fullerton, John. *The first Swedish film masterpiece: 'Terje vigen'*, "Focus on film" no. 20 (Spring 1975), p. 51-54.
- Gillet, John. *Karin Ingmarsdotter*, "Monthly film bulletin" vol. 45, no. 528 (Jan. 1978), p. 14-15.
- Gillet, John. *Swedish retrospect*, "Sight and sound" vol. 43, no. 3 (Summer 1975), p. 152-155.
- Lardeau, Yann. *Victor Sjöström: le monde des non-a*, "Cahiers du cinéma" no. 366 (déc. 1984), p. 42-47.
- Latorre, José María. *Fresas salvajes*, "Dirigido por" no. 310 (marzo 2002), p. 70-73.
- Le Fanu. *Grandeur suédoise*, "Positif" no. 489 (nov. 2001), p. 97-100.
- Magny, Joël. *'Le vent' a soufflé sur Valence*, "Cahiers du cinéma" no. 548 (juil.-août 2000), p. 10-11.
- Milne, Tom. *Lost and found: Sjöström and Eastman House at the NFT*, "Sight and sound" vol. 44, no. 4 (Autumn 1975), p. 248-249.
- Milne, Tom. *The Scarlet letter*, "Monthly film bulletin" vol. 41, no. 490 (Nov. 1974), p. 260-261.
- Milne, Tom. *Vem Dömer?*, "Monthly film bulletin" vol. 45, no. 528 (Jan. 1978), p. 15.
- Miret, Rafael. *Victor Sjöström. El viento*, "Dirigido por" no. 225 (jun. 1994), p. 54-55.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Niogret, Hubert. *Notes sur quelques films de Victor Sjöström*, "Positif" no. 319 (sept. 1987), p. 30-33.
- Olsson, Jan. *Classico o pre-classico?: 'Ingeborg Holm' e il cinema svedese nel 1913*, "Griffithiana" anno 17, n. 50 (magg. 1994), p. 112-123.
- Richards, Jeffrey. *Discovery: 'Under the red robe'*, "Focus on film" no. 9 (Spring 1972), p. 57-58.
- Sjöström, Victor. *Le Vent: découpage intégral et texte des cartons*, "The Observer" (Sunday 24 Mar. 1985), 30p.
- Smith, Julian. *Hester, sweet Hester Prynne - 'The scarlet letter' in the movie market place*, "Literature/film quarterly" vol. 2, no. 2 (Spring 1974), p. 99-109.
- Spécial Sjöström, "L'Avant-scène cinéma" no. 331/332 (juil.-août 1984), 98p.
- Tibbetts, John C. *Vital geography: Victor Seastrom's 'The wind'*, "Literature/film quarterly" vol. 1, no. 3 (July 1973), p. 251-255.
- Tumbleson, Raymond D. *Potboiler emancipation and the prison of pure art: 'Clarissa', 'The wind', and surviving rape*, "Literature/film quarterly" vol. 25, no. 3 (1997), p. 193-197.
- Victor Sjöström: *cinema's first master (part 1: the Swedish years), (part 2: to Hollywood and back)*, "NFT" (June 2004), p. 18-21; (July 2004), p. 30-33.
- Viviani, Christian. *Trois films américains pour connaître Victor Sjöström*, "Positif" no. 340 (juin 1989), p. 41-44.
- Werner, Gösta. *Ingmar Bergman parle de Victor Sjöström*, "Positif" no. 497/498 (juil.-août 2002), p. 15-16.

### Films

- *Thomas Graals bästa barn* (1918) [VHS]. Rètols en suec amb subtítols en anglès
- *Thomas Graals bästa film* (1917) [VHS]. Rètols en suec amb subtítols en anglès
- *Smultronstället* (1957) [DVD].
- *The Wind* (1927) [VHS]. Rètols en anglès