

Mariola Marczak

Dwie podróże w głąb siebie: "Prosta historia" Davida Lyncha i "Tam, gdzie rosną poziomki..." Ingmara Bergmana, czyli o psychoanalitycznym i metafizycznym rozrachunku u kresu życia

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 7, 167-188

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariola Marczak

Dwie podróże w głąb siebie: *Prosta historia* Davida Lyncha i *Tam, gdzie rosną poziomki...* Ingmara Bergmana, czyli o psychoanalitycznym i metafizycznym rozrachunku u kresu życia

Słowa kluczowe: podróż, narracja, psychoanaliza, metafizyka, starość

Key words: journey, narration, psychoanalysis, metaphysics, old age

Motyw podróży należy do najstarszych, najbardziej żywotnych toposów kulturowych. Pojawia się w sztuce, literaturze, religii. Jest zarówno motywem mitotwórczym, jak i modelem narracyjnym o niezwykle wprost produktywności i funkcjonalności. W kręgu śródziemnomorskim pierwotnym wzorcem (oprócz Biblii, z wędrowką Abrahama i Mojżesza na czele) jest *Odyseja* Homera, która dała początek zarówno mitowi odkrywcy, poszukiwacza nieznanych światów, podążającego za swoją ciekawością ku empirycznemu poznaniu, jak i mitowi powrotu do domu po trudach niebezpiecznego życia. Zgodnie z tym mitem, by zasłużyć na odpoczynek i ukojenie u kresu, trzeba przejść przez liczne niebezpieczne próby. Tak więc podróż Odyseusza była jednym z najważniejszych pierwotnych źródeł ukształtowania się metafory życia jako podróży. Dopiero jednak w końcu XVIII wieku, na przełomie klasycyzmu i romantyzmu, jak pisze Hana Voisine-Jechova, podróż w literaturze stała się

schematem narracyjnym, którym posługiwali się pisarze do uchwycenia wędrowki wewnętrznej człowieka pielgrzymia szukającego sensu własnego bytu¹.

W tym okresie nastąpiła również zasadnicza zmiana w sposobie wykorzystania tego schematu. Obecny już wcześniej, w XVII wieku w powieści łotrzykowskiej, brak logicznych powiązań między poszczególnymi scenami i wątkami, w Sternowskiej powieści sentymentalnej zyskuje uzasadnienie psychologiczne, „rozluźnienie kompozycyjne” wynika bowiem raczej z „wielorakości ludzkich uczuć niż z przypadkowości rzeczy spotkanych w świecie zewnętrznym”². Odtąd schemat narracyjny podróży staje się powszechnie wykorzystywanym w kulturze modelem strukturalnym służącym

¹ H. Voisine-Jechova, *Podróż jako doświadczenie, marzenie oraz poszukiwanie sensu egzystencji w prozie 1760–1820*, w: *Dziedzictwo Odyseusza: podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007, s. 119.

² Tamże, s. 118.

wyrazistemu i logicznemu przedstawieniu procesu, który „prowadzi do głębszego i bardziej konsekwentnego poznania wnętrza ludzkiego”³.

W sztuce filmowej model ów jest równie wszechstronnie wykorzystywany jak w literaturze. Jednak film drogi jest tym gatunkiem, który najbardziej jawnie posługuje się narracyjną strukturą podróży. Elementem jego konwencji gatunkowej jest wewnętrzna zmiana, jaka następuje w bohaterze pod wpływem przebytej drogi, spotkanych ludzi, przeżytych doświadczeń. Bohater wyrusza zwykle niezadowolony ze swojego status quo – dlatego wyjazd oznacza zerwanie z dotychczasowym życiem, które go nie satysfakcjonuje – albo z powodu jego marnej jakości, odczuwanego braku sensu lub/i perspektyw, albo z powodu opresyjności otoczenia, realnej lub subiektywnie odczuwanej. Nierzadko w przypadku młodych ludzi podróż pełni funkcje inicjacyjne: stanowi szereg sumujących się, trudnych na ogół doświadczeń, które pozwalają bohaterowi osiągnąć dojrzałość. Charakterystyczne, że w filmach drogi bardzo często cel przestrzenny nie jest ściśle określony, niknie gdzieś w bezkresie przestrzeni lub wynika z faktu, że się nie ma dokąd pójść (*Strach na wróble*, *Thelma i Louise*, *Moje własne Idaho*), innym zaś razem bywa bardzo odległy albo obrany przypadkowo (*Easy Rider*, *Inaczej niż w raj*). Czasami jest emocjonalnie nacechowany przez związek z doświadczeniami, marzeniami, tęsknotami w życiu bohatera (*Dzikość serca*). Jednym słowem, przez związek z jego życiem wewnętrznym, zwłaszcza ze sferą uczuć. Nawet jeśli w amerykańskich filmach drogi życie wewnętrzne bohaterów nie jest wyraźnie eksponowane, to przecież sama podróż podobnie jak w powieści Sternowskiej jest sposobem jego zobrazowania, zwłaszcza że podróż skutkuje zwykle w tej właśnie sferze. W istocie bowiem

podróżuje się, aby poznać najgłębszą prawdę o sobie [...]. Święty Augustyn miał rację twierdząc, że nie na zawsze wypełnionym gwarem rynku, lecz we wnętrzu każdej jednostki ukryte jest wszystko to, co najistotniejsze, tam też należy się wyprawić, by poznać prawdę⁴.

Film drogi, wyrosły na gruncie kina amerykańskiego, nie jest tylko jego domeną, ale także podróż wewnętrzna powiązana z przemieszczaniem się w przestrzeni, z ciągłym szukaniem nowych miejsc, z „byciem gdzie indziej” nie jest przypisana wyłącznie do kina drogi. Przeciwnie, autowiwisekcja, określana przecież metaforycznie mianem „podróży wewnętrznej”, jest jednym z ważnych tematów kina autorskiego, co więcej, kojarzona bywa z psychoanalizą w wersji Freudowskiej lub Jungowskiej, a nawet z psychoanalityczną praktyką terapeutyczną, której istotą jest docieranie do treści głęboko skrywanych, wypartych do sfery podświadomości (jako przykład mogą posłużyć filmy *Osiem i pół* oraz *Giulietta i duchy* Federica Felliniego). Uświadomienie pacjentowi prawdy o nim samym miało skutkować osiągnięciem wewnętrznej harmonii, a zatem i zdrowia psychicznego.

³ Tamże.

⁴ P. Kowalski, *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 133.

Analogiczne do tego rodzaju terapii penetrowanie zakamarków ludzkiej psyche w tekstach kultury w podobny sposób ujawniało jej bogactwo i tajemniczość (na przykład w malarstwie surrealistów czy nouveau roman), prowadziło do samopoznania bohatera, a w konsekwencji – poszerzenia wiedzy czytelnika o naturze ludzkiego bytu, co zbliżało sztukę (zwłaszcza literaturę i film) do filozofii. Reprezentatywna jest literatura egzystencjalistyczna, z dramataми Sartre’a i powieściami Camusa czy Buzzattiego na czele, oraz twórczość wielkich mistrzów kina z lat sześćdziesiątych: Bergmana, Antonioniego, Saury czy Buñuela. Psychoanaliza okazała się bardzo inspirująca dla dwudziestowiecznej sztuki, która korzystała chętnie i często z owego terapeutycznego paradygmatu pomagającego uczynić z niej narzędzie poznawania tajników ludzkiej egzystencji poprzez penetrowanie życia wewnętrznego jednostek. Taką opinię w związku z motywem podróży w kulturze wyraża cytowany już Piotr Kowalski:

Tak ważna dla rozumienia współczesności psychoanaliza – metoda, ale przede wszystkim źródło wielu pomysłów literackich i filmowych – dorzuca w tym wypadku swoje sugestywne opinie i obrazy. Technika terapeutyczna przez właściwy dla niej język pełen metafor może wytwarzać łatwo się przyjmujące wyobrażenia o ludzkiej kondycji. [...] W samym schemacie podróży, jako zasadzie organizującej opowieść – piszą psychoanalitycy – zobaczyć więc można uniwersalny wzorzec człowieczego losu, w którym do nieba spełnienia wiedzie droga przez koszmar piekła, zła, z jakim przychodzi się zmierzyć jednostce⁵.

Zagłębianie się w tajemne rejony duszy nie jest wynalazkiem współczesności; rodzajem zastępczego przedstawienia tej potrzeby były liczne narracje o wyprawach w zaświaty, na przykład Odyseusza do Hadesu czy Wergiliusza w *Boskiej komedii* do Piekła i na Górę Czyścowa⁶. Dotarcie do prawdy o sobie wymaga wysiłku, bywa też nieraz doświadczeniem traumatycznym, bo trudnym do zaakceptowania, dlatego tak często bywało przedstawiane w formie metaforycznej jako długa, najeżona coraz większymi trudnościami i niebezpieczeństwami podróż. Podobnie w kulturach magicznych ci, co

musieli przejść najgłębszą przemianę swojej istoty [...], opuszczając bezpieczny świat codzienności, zanurzali się w chaos zaświatów, by poznać tajemnicę człowieczeństwa i odkryć się w sobie⁷.

Przykładem dwóch skrajnie na pozór odmiennych realizacji motywu podróży w podwójnym znaczeniu, jako przemieszczania się w przestrzeni i zagłębiania się we własną świadomość, są dwa filmy opowiadające o podróżach

⁵ Tamże, s. 134.

⁶ Nie oznacza to, że ich głównym celem nie było przedstawienie zaświatów, ale samo pokazanie przedłużenia istnienia ludzkiej egzystencji poza granicą śmierci, ukazanie, że tożsamość osoby istnieje, gdy ciało rozpadło się w proch, a dusza ponosi konsekwencje swych czynów za życia, jest przekazem na temat rozumienia ludzkiej duszy, a także wyrazem tęsknoty, by do niej zajrzeć, przeniknąć to, co na ziemi, za życia wydawało się niepoznawalne i nieweryfikowalne.

⁷ P. Kowalski, dz. cyt., s. 135.

dwóch starych mężczyzn: Alvina Straighta, amerykańskiego farmera z Iowy (*Prosta historia* Davida Lyncha, 1999) oraz Izaaka Borga, profesora medycyny ze Sztokholmu (*Tam, gdzie rosną poziomki...* Ingmara Bergmana, 1957). Pierwszy z bohaterów jedzie pojednać się z bratem, z którym nie rozmawia od prawie dziesięciu lat, drugi – na uroczystość rocznicową mającą uhonorować jego zawodowy dorobek. Wiek bohaterów jest istotny. Starość to okres szczególnie sprzyjający podejmowaniu refleksji nad sobą i dokonywaniu podsumowań. Etap życia, w którym nieodparte pozostaje racjonalne przeświadczenie, że czasu zostało niewiele, ponieważ życie zmierza ku końcowi. Zaświadcza o tym biologia z coraz wyraźniej dającymi o sobie znać niedomaganiem ciała oraz statystyka i własne doświadczenie, które przypomina, że osiągnęło się wiek umierania, ponieważ wielu rówieśników już odeszło. Bliskość śmierci prowokuje do namysłu nad tym, co się przeżyło, do syntetycznego spojrzenia na swój życiowy dorobek, doświadczenia, przeżycia. Tego typu całościowa refleksja nad życiem jest charakterystyczna dla myślenia metafizycznego⁸. Jednocześnie to spojrzenie „z góry” na swoje życie, ujrzenie go w perspektywie śmierci, która je ostatecznie zamknie i dopełni, poza którą już niczego nie można zmienić, skłania do robienia bilansów i poprawiania w nim tego, co jest najistotniejsze i co jeszcze można poprawić:

Idąc za myślą Martina Heideggera [...] możemy powiedzieć, że sens życia i autentyczność naszego istnienia odsłaniają się w obliczu śmierci⁹.

Tak więc starość – etap w życiu, w którym śmierć staje się czymś oczywistym i pewnym

Jest najlepszym okresem na uporządkowanie spraw całego życia, na retrospektywne spojrzenie bądź wgląd w całość życia, wprawdzie bez możliwości jego zmiany, ale z możliwością zadośćuczynienia czy poprawy¹⁰,

zaś „uporządkowanie doczesnych spraw może być ważnym duchowym procesem”¹¹, pomagającym oswoić się z myślą, że z całą pewnością to właśnie ja wkrótce umrę. Świadomość kresu sprawia, że dominuje poczucie, iż czasu zostało niewiele i trzeba się spieszyć, by załatwić sprawy niezłatwione:

Starsi ludzie są świadomi tego, że życie nie trwa wiecznie i że mają przed sobą określoną ilość czasu, co więcej, dostrzegają „kurczący się horyzont czasowy” swego życia, dlatego są przekonani, że muszą ten czas, często darowany, dobrze przeżyć i jeszcze rozkoszować się smakiem pozostałego odcinka życia¹².

⁸ B. Skarga, *O znaczeniu wymiaru metafizycznego w kulturze*, w: tenże, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007, s. 17–18.

⁹ A.A. Zych, *Przekraczając smugę cienia. Szkice z gerontologii i tanatologii*, Katowice 2009, s. 180.

¹⁰ Tamże, s. 181.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 80.

Podobne odczucie czasu staje się udziałem bohaterów obu filmów. Dla Alvina Straighta sygnałem, że czas się kończy i trzeba się spieszyć, żeby załatwić sprawę najważniejszą, jest wiadomość o udarze, który przeszedł brat, i o jego własnej chorobie. Izaak Borg natomiast uświadamia sobie, że śmierć jest blisko, pod wpływem koszmaru sennego, w którym zobaczył swojego trupa, z trumny wyciągającego do niego rękę. Motywacją podróży Alvina jest więc lęk przed niespokojnym sumieniem w godzinę śmierci, z powodu nieodpuszczonych win bez zadośćuczynienia, nie przed samą śmiercią. Izaaka popycha do wędrówki lęk przed śmiercią, chęć odkrycia jego źródła i pozbycia się go. Od dawna przecież miał świadomość własnej starości, **wiedział**, że śmierć jest coraz bliżej, dotąd jednak wiódł spokojne życie uroczego starszego pana darzonego szacunkiem. Niepokój, który pojawił się we śnie i pozostał z nim po przebudzeniu, zaskoczył go, dlatego decyduje się zapuścić w krainę przeszłości, by zbadać, co on, człowiek przyzwyczajony we własnych oczach, zrobił takiego, że śmierć może go niepokoić.

Prosta historia jest przykładem filmu drogi, przynależącym do kina gatunków, *Tam, gdzie rosną poziomki...* to sztandarowy przykład kina autorskiego. W obu przypadkach bohaterowie dokonują bilansu całego życia w perspektywie zbliżającej się i uświadomionej wyraźnie na początku filmu śmierci (jeden przez chorobę swoją i brata, drugi – przez niepokojący sen). Alvin cały czas jest takim samym człowiekiem¹³: zdecydował się wyciągnąć rękę do zgody na początku, gdy postanowił odbyć daleką, uciążliwą podróż traktorkiem od kosiarki i ów cel uparcie, konsekwentnie realizuje; chodzi mu tylko o to, żeby zdążyć, zanim brat umrze. Profesor Borg wybiera jazdę samochodem zamiast nieco wygodniejszego i dużo krótszego lotu samolotem, żeby odwiedzić miejsca związane z dzieciństwem i młodością, a w trakcie podróży dokonuje się w nim pewna zmiana. Wybór środka transportu w obu przypadkach prowadzi do spowolnienia podróży, w konsekwencji – dania sobie czasu na rozmyślanie, a w przypadku Alvina – także na duchowe przygotowanie się do trudnej sytuacji uznania swojej winy przed bratem. Dla obu wyruszenie w drogę jest świadomą decyzją i dla obu liczy się leniwie płynący czas podróży, który jest wykorzystany przez nich na zagłębienie się w przeszłość i w siebie. Podróż i to, co się w jej trakcie dzieje, jest więc w obu przypadkach rodzajem całościowego rozliczenia, które przygotowuje ich do śmierci. Z tego względu ich podróże mogą być potraktowane przez widza jako *schola mortis*¹⁴ – szkoła umierania, czy też *ars moriendi* – sztuka umierania, gdyż przedstawiają dwa wzorce postępowania w obliczu „skracającego się horyzontu”.

O ile jednak podróz w głąb w filmie europejskim przybiera formę wielowątkowego złożonego utworu, w którym rozmaite plany czasowe i ontologiczne są przemieszane, o tyle film amerykański przybiera kształt prostej

¹³ Jerzy Szyłak jest odmiennego zdania. Zob. J. Szyłak, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 128.

¹⁴ A.A. Zych, dz. cyt., s. 177–191.

opowieści, przedstawiającej podróż z punktu A do punktu B. Film Bergmana ma adekwatną do założonej koncepcji narrację subiektywną. W *Prostej historii* narracja jest obiektywna, brak jest głosu wewnętrznego bohatera w postaci wypowiedzi zza kadru, scen wizyjnych, wyobrazeniowych, snów – które występują w *Tam, gdzie rosną poziomki...*. Funkcję przekazywania informacji o przeszłości i życiu wewnętrznym amerykańskiego farmera pełnią jego spotkania z ludźmi po drodze. Sposób, w jaki z nimi rozmawia, w jaki im udziela rad, zdradza jego własne życiowe doświadczenia i odsłania krok po kroku to, co gnębi jego duszę. Alvin ujawnia elementy własnej przeszłości w napomknieniach, które pojawiają się przy okazji wyjaśnień dotyczących celu i motywów podróży, których są ciekawo spotykani ludzie. Dopiero pod koniec dochodzi do zwierzeń – dwóch rozmów: z podobnym jemu weteranem II wojny światowej i drugiej – z księdzem na cmentarzu, na ostatnim przed domem brata noclegu. Wtedy dopiero, gdy zbliża się do kresu podróży, gdy narasta niepokój, czy zostanie Lyle'a żywego, i rośnie determinacja, by przejść tę „ciężką próbę dla własnej dumy”¹⁵, opowiada o swoich dwóch największych życiowych przewinieniach: przypadkowym zabójstwie kolegi z oddziału w czasie wojny oraz zerwaniu więzi z bratem w następstwie kłótni, z motywów „starych jak z Biblii”¹⁶: gniewu i pychy, przyprawionych alkoholem.

Profesor Borg odbywa podróż w towarzystwie synowej, która uświadamia mu, że jest egoistą, a jego stosunek do ludzi powinien zostać zweryfikowany. Zarzuca mu chłód i obojętność niszczące tych, którzy go kochają. To wypowiedziane wprost, zaskakujące dla niego oskarżenie znajdzie swoje rozwinięcie na poszczególnych etapach podróży, gdy odwiedzane miejsca i spotykane osoby zaczęły otwierać jego podświadomość, przywoływać wspomnienia, wyobrażenia oraz sny. Ujrzy w nich swoje życie z perspektywy 78 lat. Dostrzeże zarówno źródła własnych cierpień, jak i chłodu. Uznać można, że synowa Marianna stawia rodzaj psychologicznej diagnozy, zaś Izaak poddaje się procesowi psychoanalitycznej¹⁷ terapii, która jest bolesna, ponieważ prowadzi do odkrycia niepoehlebnej, a więc i trudnej do przyjęcia wiedzy o sobie. Jednak jest to niezbędny warunek, by „poprawić to, co jeszcze da się poprawić”, i pozbyć się dręczącego lęku przed śmiercią. To ten lęk dał o sobie znać we śnie, z którego profesor obudził się tego ranka, gdy wyruszył w podróż ze Sztokholmu do Lund.

O początkowym stanie świadomości profesora Borga, o punkcie wyjścia, z którego wyrusza w drogę, zaświadcza pierwsza wstępna scena, wysunięta przed czołówkę: oto bohater pisze swoją autoprezentację, będącą najprawdopodobniej początkiem pamiętnika. W pierwszych słowach daje

¹⁵ Cyt. wypowiedź Alvina ze ścieżki dźwiękowej.

¹⁶ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej.

¹⁷ Odczytanie w tym kluczu jest uprawomocnione przez strukturę snu zgodną z Freudowską psychoanalizą. Terminologii psychoanalitycznej do analizy twórczości Bergmana używa np. Vernon Young. Zob. V. Young, *Gra z diabłem*, w: *Ingmar Bergman. W opinii krytyki zagranicznej*, wybór i oprac. D. Zielińska, Warszawa 1987, s. 58–59.

wyraz swojemu rozczarowaniu ludźmi, ponieważ – jak twierdzi – mają oni skłonność do oceniania innych. Narzuca się wniosek, że bohater traktuje możliwość bycia ocenianym jako zagrożenie, zapewne dlatego, że spodziewa się oceny negatywnej. W ten sposób przedstawia powód, dla którego „odsunął się od ludzi”¹⁸. Owa nieufność wobec ludzi jest pierwszym sygnałem jakiejś psychicznej dysfunkcji bohatera, która ma swoje źródła w relacjach społecznych¹⁹. Następnym ważnym elementem okazuje się jego praca „dla dobrej nauki, której się poświęcił”²⁰. Dopiero na trzecim miejscu prezentuje rodzinę, zresztą w sposób zdawkowy, pozbawiony uczuć, czysto informacyjny, jakby sporządzał inwentaryzację. Szokująca jest zwłaszcza wypowiedź na temat matki, o której ma do powiedzenia tylko to, że „jest bardzo żywotna”²¹, jakby mówił o domowym zwierzęciu, które ciągle nie umiera. Jedyne przejawy uczuć widać w jego stosunku do gospodyni, która prowadzi mu dom („**Na szczęście** mam dobrą gospodynię”). Tak więc tylko ona i praca zawodowa są jakoś pozytywnie przez Borga waloryzowane. Na tym tle przekonująca jest surowa ocena Marianny. Cały ten wstęp zdradza egocentryzm bohatera-narratora i przedmiotowe traktowanie innych.

Znaczący jest fakt, że początkiem właściwej akcji jest sekwencja snu, wprowadzona retrospektywnie przez Borga narratora („Tego ranka miałem dziwny sen...”). Ów sen, w którym bohater błądzi przez opustoszałe miasto, pełen jest elementów destrukcji odnoszących do śmierci oraz symboli związanych z patrzeniem na siebie (szyld z oczami, podobne do bohatera truchło z martwą twarzą²², które rozpada się pod dotknięciem, on sam patrzący na siebie leżącego w trumnie). Borg spotyka we śnie „Innego mnie” – swoje „ja”, a liczne symbole śmierci i czasu, który się skończył, bo nie ma już narzędzi jego odmierzania (zegar bez wskazówek, karawan, bicie dzwonu) skłaniają do tego, by ze względu na śmierć, która zagraża zewsząd, spojrzeć na siebie, by pozbyć się niepokoju, a nawet lęku, który towarzyszył profesorowi jako bohaterowi i narratorowi owego snu.

Sygnal, który pojawił się we śnie, był na tyle mocny, że wywołał odzew w realnym życiu – skłonił Izaaka Borga do podjęcia decyzji o zmianie trasy i przebyciu podróży wypełnionej refleksją nad sobą i swoją przeszłością. Pierwszym jej etapem był dom lotniskowy, w którym bohater spędzał wakacje przez pierwsze 20 lat życia, oraz znajdująca się tuż obok tytułowa poziomkowa polana. Na niej to jego dawna miłość i skryta narzeczona, kuzynka Sara, spotkała się z jego młodszym bratem; tu dokonała się duchowa

¹⁸ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej.

¹⁹ Por. K. Jankowski, *Warunki zaspokojenia potrzeb psychologicznych*, w: tenże, *Od psychiatrii biologicznej do humanistycznej*, Warszawa 1975, s. 134–135. Jankowski podaje relacje społeczne jako główną przyczynę zaburzeń psychicznych.

²⁰ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej.

²¹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej.

²² Tadeusz Szczepański zinterpretował tę postać nie jako sobowtóra Borga, tylko jako symbolicznie przedstawioną postać ojca, który pojawi się dopiero w sugerującym osiągnięcie harmonii finale. Zob. T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 2002, s. 198.

zdrada²³, której owocem było jej małżeństwo, a zapewne także duchowa oschłość Izaaka, w następstwie poczucia krzywdy i duchowego cierpienia. Spojrzenie bohatera na prześwietloną słońcem późnego lata łąkę sprawia, że – jak mówi – „Rzeczywistość pamięci pojawiła się przed nim z siłą realnych wydarzeń”. Choć, jak trafnie zauważył Tadeusz Szczepański, Izaak nie może pamiętać tej sceny, ponieważ go przy niej nie było²⁴. Jest ona zatem jego bolesnym, a jednocześnie nostalgicznym wyobrażeniem tego, jak mogła przebiegać. Z zamyślenia wyrwa go młoda dziewczyna ładująca podobna do „jego” Sary, którą utracił; ona również ma na imię Sara i gra ją ta sama aktorka (Bibi Anderson). Ona, podobnie jak tamta sprzed 50 lat, ma wybór między dwoma mężczyznami: przyszłym pastorem i przyszłym lekarzem. Tyle że ci dwaj nie są prostą analogią do Izaaka – poważnego, odpowiedzialnego i uduchowionego, ale za to zdystansowanego do otoczenia, oraz jego brata Zygryda – pełnego wdzięku uwodziciela i pragmatyka. Dla przyglądającego się tym trojgu profesora Wiktor i Anders są raczej obrazowaniem dwóch aspektów jego duszy, z których jeden został przez niego samego dramatycznie zredukowany. Z przedstawionej przez Sarę charakterystyki, która jest na pozór laudacją Izaaka, wynika, że jest on osobą refleksyjną, wyrafinowaną intelektualnie, etycznie doskonałą, w ten jednak przykry sposób, który wbija innych, w tym ją samą, w poczucie niższości i onieśmiela. Przypomina zatem przyszłego pastora. Jednocześnie jednak przecież Borg został lekarzem, kimś, dla kogo liczą się konkretne działania, kto swoją pracą służy innym. Jednak to pastor Anders jest dla Sary erotycznie bardziej pociągający, odwrotnie niż dla kuzynki Sary, która wyszła za Zygryda, tego, który nie zważając na konwenanse skradł jej całusa i „sprowadził na złą drogę, albo prawie”²⁵. Ci dwaj młodzi adoratorzy współczesnej Sary mogliby być dla Borga sygnałem koniecznego w Jungowskiej koncepcji indywidualizacji scalenia dwóch aspektów psychiki. Nie – dokładnie jak u Junga – żeńskiego i męskiego, ale uczuciowego i intelektualnego.

Następne elementy wewnętrznej podróży dotyczą małżeństwa profesora. W podróży sygnałem tej strefy świadomości jest spotkanie z małżeństwem Almanów w następstwie spowodowanego przez nich wypadku. Wzajemna wrogość męża i żony, sadomasochistyczna²⁶ gra ośmieszzeń i upokorzeń przywołuje zapewne wspomnienie nieudanego małżeństwa Borga. Pierwszym sygnałem negatywnego stosunku do zmarłej żony była autoprezentacja profesora w ekspozycji, w której o żonie powiedział tylko, że umarła dawno temu. Jego wypowiedź o niej pozbawiona była jakichkolwiek emocjonalnych, pozytywnych czy negatywnych odczuć, co może świadczyć o tym, że dokonał całkowitego wyparcia jej ze swojej świadomości albo że była mu całkowicie obojętna. Potwierdza to późniejsza scena snu, w której inżynier Alman pokazuje mu sadomasochistyczną scenę zdrady, którą Borg

²³ Tamże, s. 207.

²⁴ Tamże, s. 201.

²⁵ Cytuję słowa Sary ze ścieżki dźwiękowej.

²⁶ T. Szczepański, dz. cyt., s. 202.

sam dawno temu podglądał. Jest ona „oskarżeniem jego samego, gdyż ma potwierdzić jego doskonałą obojętność wobec niej”²⁷. Zdrada żony jest ukazana Izaakowi jako jej akt rozpaczny, a przemoc stosowana przez kochankę wydaje się rodzajem lekarstwa zaaplikowanego na zasadzie kontrastu, jako przeciwwaga dla postawy męża, dla którego jakby nie istniała, jakby nie miała ciała, którego można by dotknąć. Poprzez zdradę Karin bezskutecznie starała się go sprowokować do jakiegokolwiek emocjonalnego odzewu.

Po rozstaniu z wiecznie walczącym ze sobą na słowa małżeństwem Almanów samochód Borga zatrzymuje się na chwilę na stacji benzynowej, prowadzonej przez rodzinę zachowującą we wdzięcznej pamięci bezinteresowną pomoc profesora, który pracował w tej okolicy jako lekarz. To spotkanie potwierdza użyteczność jego oddania pracy, ale wywołuje w nim refleksję stawiającą pod znakiem zapytania jego „oddanie nauce” i zamknięcie się w ścianach gabinetu, w którym widzowie zobaczyli go na początku.

Najcięższe oskarżenia są wypowiedziane we śnie, w którym stary Izaak Borg zostaje poddany egzaminowi prowadzonemu przez inżyniera Almana. Tu również podstawowy zarzut dotyczy atrofii uczuć, egoizmu, obojętności, ale także zawodowej niekompetencji. Sposób obrazowego przedstawienia sekwencji egzaminu, przy zachowaniu podłoża psychoanalitycznego, jest połączeniem konwencji kafkowskiego²⁸ egzystencjalizmu z teatrem absurdu. Punkt widzenia Borga, pokazany w sposób bezpośredni jako to, co widzi bohater (i widz, ustawiony w jego pozycji przez subiektywną narrację) pozostaje w sprzeczności z tym, co o obserwowanej rzeczywistości mówi egzaminator. Szczególnie reprezentatywna jest scena z tekstem w dziwnym, wymyślonym przez Bergmana języku. Jest ona ukonkretnieniem metafory. Narracja senna w obrazowy sposób przedstawia, na czym polega „nierozumienie innych”: Borg widzi rzeczywistość i ją rozpoznaje, ale jej nie rozumie, to znaczy nie potrafi dotrzeć do jej sensu, szczególnie zaś nie jest w stanie rozpoznać, czym ona jest dla innych, jak oni ją widzą. W ten sposób subiektywna narracja wprowadza widza w autystyczny świat bohatera, hermetycznie zamknięty, w którym to, co pochodzi od innych ludzi, jest dla niego znaczeniowo puste (jak szkiełko mikroskopu, martwa pacjentka, która okazuje się żywa, lub bezsensowny tekst). Pusty mikroskop, tekst w nieznanym mu języku, źle postawiona diagnoza, wszystko to świadczy o nieumiejętności komunikowania się z ludźmi, zwłaszcza w kwestii emocji. To na zakończenie tego egzaminu zostaje mu pokazana scena zdrady, sprawiająca mu teraz wyraźny ból, tak jak ręka zraniona o gwóźdź i jak podglądana przez okno (na zasadzie symetrii) scena pokazująca szczęśliwe pożycie małżeńskie Sary i Zygryda – to właśnie, czego mu brakowało, co raz na zawsze utracił wraz z miłością Sary. Stylistyka początku sekwencji z mrocznym, krętym korytarzem oraz absurdalna procedura egzaminu

²⁷ Tamże, s. 208.

²⁸ Tamże, s. 209. Por. J. Béranger, *Autor w pełnym tego słowa znaczeniu*, tłum. J. i J. Słodowscy, w: *Ingmar Bergman. W opinii...*, s. 22.

przywołują na myśl *Proces* Kafki. W zgodzie z tą logiką jest pytanie profesora: „O co jestem oskarżony?“, choć to przecież egzamin, nie proces. I po raz kolejny słyszy o obojętności, egoizmie i chłodzie, a także – co najważniejsze – nieumiejętności uznania własnej winy i przeproszenia, za co karą ma być samotność.

W filmowej narracji sekwencje i sceny niepokojących bohatera, chwilkami nawet mrocznych snów i wyobrażeń wyrażających i wzmagających nieokreślone lęki, zajmują wiele miejsca. Prowadzą w końcu do diagnozy-oskarżenia, które choć wypowiedane przez innego bohatera snu – Almana, to przecież zgodnie z psychoanalityczną logiką snu – jest produktem jego świadomości. To przeświadczenie jest wzmocnione przez subiektywną narrację, w której Borg jest tym, który snuje historię i odtwarza ją po kolei, jeśli chodzi o etapy, w przestrzeni dzielącej Sztokholm od Lund, ale przede wszystkim zgodnie z logiką odsłanianych stopniowo w swojej świadomości przesłanek własnej postawy i własnych win.

Filmowa narracja ma wszelkie cechy rachunku sumienia²⁹ poprzedzającego wyznanie win, które, jako zasadnicza część spowiedzi³⁰, jest aktem społecznym, wymagającym świadka³¹, „wyniesieniem przez słowo świadomości winy do światła”, bowiem „Życie potrzebuje słowa będącego jego odbiciem, które je rozjaśni i uporządkuje, a jednocześnie wykaże porażkę”³². Zbliżenie się do prawdy o sobie prowokuje kryzys³³, którego następstwem jest jednak przemiana:

Ludzka egzystencja potrzebuje słowa, bo potrzebuje prawdy. Życie, które poddaje się prawdzie, to życie przemienione, w którym dokonał się przełom. Zresztą, nawrócenie to decyzja o poszukiwaniu prawdy, bo życie potrzebuje przejrzystości i jedynie światło prawdy jest w stanie mu ją zapewnić³⁴.

Profesor Borg, blakając się po ścieżkach własnej świadomości i podświadomości, w istocie podejmuje wysiłek dotarcia do prawdy o sobie, o swoich winach oraz źródłach owych win. W czasie południowej drzemki, w którą zapada w podróży, w kolejnym śnie kuzynka „Sara, podsuwając pod starcze oblicze Borga zwierciadło, nakłania go do akceptacji prawdy, która jest niezbędnym warunkiem samopoznania”³⁵. Trudno jednak w jego przypadku mówić o nawróceniu, choć krok ku prawdzie o własnych winach może być krokiem w tę stronę. Obrazowy ciąg narracyjny, wspomagany słowem Borga-narratora filmu (z off-u) i Borga-narratora pamiętnika jest ekwiwalentem wyznania, zaś widz-czytelnik występuje w roli świadka. Nie wiemy tylko, czy spowiedzi, czy psychoanalitycznych zwierzeń. Kwestią zasadniczą

²⁹ T. Szczepański, dz. cyt., s. 198.

³⁰ Tamże, s. 208–209.

³¹ Zob. R. Skrzypczak, *Wyznanie jako droga ku prawdzie*, „Pastores” 2009, nr 44(3), s. 24.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 25.

³⁴ Tamże, s. 24.

³⁵ T. Szczepański, dz. cyt., s. 206.

jest, czy owocem owego wyznania i samopoznania bohatera będzie uwolnienie się od winy przez jej odrzucenie, co jest charakterystyczne dla psychoanalitycznej terapii, czy raczej jej przyjęcie i próba zadośćuczynienia, co znamionuje postawę chrześcijańskiego pokutnika.

Sama podróż nie ma raczej charakteru celowego, autoterapeutycznego działania, wydaje się, że bohater działa pod wpływem silnego impulsu, jednak jej przebieg odzwierciedlony przez filmową narrację przynosi podobne skutki, jak postępowanie psychoanalityka, który poprzez analizę snu dociera do źródła nerwicy – przenosi treści podświadome do świadomości, lecząc w ten sposób chorobę³⁶. Filmowa narracja niemal od początku istnienia kinematografii była postrzegana jako odpowiednia do odzwierciedlania psychoanalitycznych technik³⁷, zaś narracja *Tam, gdzie rosną poziomki...* znakomicie oddaje „relację między pamięcią, widzeniem i procesem terapeutycznego rozumienia”³⁸, tak istotną dla psychoanalizy. W podróży wewnętrznej profesora Borga relacja ta została przedstawiona głównie dzięki interferencji snów, wyobrażeń na jawie, które pojawiają się przed oczami bohatera „jak żywe”, a przed widzem w formie realistycznych obrazów, a także za sprawą motywu odbicia (obecność luster, odbić w szybach, sobotwórów we śnie, gry analogii między własnym życiem a sytuacjami innych osób przedstawionych w filmowej narracji). To, co widzi odbiorca filmu, jest tym, co „zobaczył” „oczami duszy” lub siłą wyobraźni profesor Borg, czyli tym, co przebiło się do jego świadomości, zaś jego subiektywna narracja odzwierciedla proces logicznego wiązania znaczeń „obrazów”, czyli rozumienia treści, które wypełniły jego świadomość – rozumienia samego siebie.

W finale filmu, już po dotarciu do celu, po uroczystości rocznicowej, Borg ma jeszcze jedną wizję. Tym razem jest to pogodne, pełne harmonii spotkanie nad morzem z matką i ojcem. Obraz ten nawiedza go na granicy między jawą a snem, tuż po tym, jak w następstwie podróży cieplej niż zwykle zwrócił się do synowej, przeprosił gospodynię za kłopot, z z troskaniem porozmawiał z synem o jego małżeństwie. Okazał w ten sposób uczucia, zainteresowanie sprawami innych, krytycznie spojrział na własne zachowanie. Mentalna podróż Borga poskutkowała zatem pewną zmianą zachowania oraz wyznaniem przelanym na papier, którego zobrazowaniem jest filmowa opowieść rozsnuta przed widzem. Narracja *Tam gdzie rosną poziomki...* ma przecież kształt spisywanego po zakończeniu³⁹ dnia podróży pamiętnika, na co wskazuje ekspozycja pokazana w formie przedakcji (Borg pisze w czasie przeszłym, gospodyni prosi go na obiad). Odczuwa więc potrzebę ujęcia w słowa tego, czego doświadczył, czy raczej czego był sprawcą, a co zaowocowało

³⁶ Pierwszym tego rodzaju przypadkiem przedstawionym na ekranie filmowym jest film *Tajemnice duszy* Georga Wilhelma Pabsta z 1926 r. Zob. N. Brown, B. McPherson, *Sen i fotografia w psychoanalitycznym filmie: „Tajemnice duszy”*, tłum. M. Haltof, w: *Interpretacja dzieła filmowego*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 103.

³⁷ Zob. tamże, s. 101–102.

³⁸ Tamże, s. 102.

³⁹ T. Szczepański, dz. cyt., s. 193.

drobną, ale znaczącą zmianą w relacjach z najbliższymi (synem, synową, gospodynią). Zerwana lub nadwyrężona więź z innymi jest naturalnym następstwem grzechu, który

łączy się nieodmiennie z fiaskiem, jakie ponosimy na polu naszych relacji z innymi ludźmi, niejednokrotnie najbliższymi, jakich mamy⁴⁰,

tak więc przywracanie więzi, poprawa tych relacji znamionuje powrót do harmonii z Bogiem, której wyraz dał Borg w czasie obiadu z młodymi autostopowiczami. Wspólny posiłek w miłym towarzystwie, za sprawą spokoju wewnętrznego, jaki mu towarzyszył, był zapowiedzią „uczty niebieskiej” jako metafory szczęścia w zaświatach.

Nie ma tu znamion religijnej motywacji, sekwencja obiadu sugeruje raczej metafizyczny namysł nad życiem jako całością i spokojem duszy jako jego upragnionym celem. Jednak ta myśl zakłada, iż osobowa tożsamość człowieka istnieje nadal poza granicą śmierci. Całość utworu zdominowana została jednak przez samą podróż jako metaforę docierania do ukrytych pokładów jaźni bohatera w celu uświadomienia prawdy, gdyż jej wyparcie poskutkowało utratą więzi i umiejętności porozumiewania się z innymi oraz empatii. Niemniej jednak skutki tej podróży wewnętrznej, która przebiegała podobnie jak proces psychoanalitycznej terapii, są analogiczne do skutków spowiedzi. Bohater spokojnie zapada w sen, a wizja senna odmiennie od porannego i dziennego koszmaru jest pogodna i pełna spokoju, co świadczy o pozbyciu się nieuświadomionego, aż do owego poranka przed podróżą, lęku przed śmiercią. Finał znamionujący osiągnięcie spokoju w sferze psychiki skłania raczej ku pozostaniu na gruncie interpretacji psychoanalitycznej. Widać, że autoterapia przyniosła skutek; to, co dręczyło bohatera, zostało zneutralizowane dzięki uświadomieniu sobie źródeł niepokojów. Owocem jest wspomniana zmiana w postępowaniu wobec innych, ocieplenie relacji z rodziną. Świadczy to jednak bardziej o tym, że Borg wyciągnął wnioski z wiedzy, którą uzyskał na swój temat – stara się poprawić relacje z ludźmi, bo to główna przyczyna jego zubożenia, a w konsekwencji samotności i lęku przed śmiercią. Brak jest jednak wyraźnego aktu woli nakierowanego na zadośćuczynienie i mocne postanowienie poprawy z motywacji transcendentnej.

W strukturze narracyjnej filmu centralne jednak miejsce zajmuje wspomniana już scena o takim właśnie, transcendentnym charakterze, w której motyw śmierci unoszącej się ponad wewnętrzną podróżą profesora zyskuje odmienny wymiar – nie kresu życia, lecz otwarcia na inną rzeczywistość. Chodzi o scenę wspólnego z młodymi i synową obiadu nad brzegiem morza. Jest to moment, w którym bohater wyrывa się poza krąg własnej psychiki. Cytowane przy winie strofy *Psalmu 564* Olofa Wallina⁴¹ przywołują perspektywę transcendentną. Bohaterowie siedzą na tarasie, z którego

⁴⁰ R. Skrzypczak, dz. cyt., s. 31.

⁴¹ T. Szczepański, dz. cyt., s. 203.

rozciąga się widok na morze zlewające się niebem. Panuje przyjemna, senna atmosfera rozleniwienia i jednocześnie pełnego wewnętrznej pogody zamyslenia. Wszyscy uczestnicy obiadu pozostają w harmonii i życzliwości, a Izaak zwraca się do nich słowami „Moi młodzi przyjaciele”. Jest to – jak ją określa T. Szczepański – „Rzadka i sakralna w filmach Bergmana chwila duchowej harmonii i efemerycznego doznania szczęścia w gronie bliźnich”⁴². Uczestnicy obiadu cytują wspólnie po kolei tekst *Psalmu* – przypominając go sobie jak dawno wyuczoną modlitwę, o której się zapomniało. Recytowane strofy przywołują Boga, poprzez wyrażoną w poezji tęsknotę duszy za uspokojeniem i harmonią, które może przynieść tylko kres życiowych zmagani i egzystencjalnych niepokojów. Scena, po której następuje spotkanie z „zimną jak głaz” (opinia Marianny) matką staruszką opuszczoną przez prawie wszystkich licznych potomków, stanowi zapowiedź finału, w którym w letnim słońcu Izaak spotyka wreszcie młodych, wesółych rodziców nad zatoką. Ten finał jednak, w którym Izaak Borg dzięki otwarciu się na prawdę o sobie osiągnął wewnętrzne pojednanie ze swoimi rodzicami, jest przecież zapowiedzią tej przyszłej harmonii dostępnej dopiero po spokojnej śmierci. Harmonii, która zyskała swoje analogiczne przedstawienie w poezji słowa zharmonizowanej z poezją filmowego obrazu w scenie obiadu. Tak więc, mimo iż w *Tam, gdzie rosną poziomki...* elementy psychoanalitycznej wiwisekcji zdecydowanie dominują, uprawomocniony jest również sąd Szczepańskiego, że tym, co objawia się na ekranie, jest nie psychika, lecz dusza⁴³.

W *Prostej historii* Davida Lyncha perspektywa metafizyczna, otwierająca na to, co będzie „potem”, przeważa, mimo że i w tej fabule siłą napędową działań bohatera jest myśl o zbliżającym się nieuchronnie końcu życia. Narracja tego utworu odzwierciedla rudymენტarną dynamikę myślenia metafizycznego, które ogarnia całość, ale stara się przekraczać granice stawiane niekiedy przez rozum umiejący funkcjonować jedynie w obrębie tego, co zna, i posługując się dostępnymi paradygmatami poznawczymi. Historia Straighta przedstawiona na filmowym ekranie – podobnie jak myślenie metafizyczne, które nie przeczy rozumowi, ale nie pozwala mu się zatrzymać – pokazuje, że życie wymaga namysłu, że rozrachunek z życiem i ludźmi wart jest wysiłku, oraz że życie ludzkie widziane z perspektywy starości-śmierci jawi się jako tajemnica.

Początek *Prostej historii* wypełniają powolne, ale metodyczne przygotowania do drogi. Mają one podobne znaczenie jak autoprezentacja Borgia. O ile Bergmanowska ekspozycja służyła zaprezentowaniu motywów podróży, o tyle Lynch prezentuje swojego bohatera oczami obiektywnego narratora bardzo szczegółowo, po to, by widz dostrzegł wagę decyzji odbicia niezwykle długiej i uciążliwej podróży przez niemal niedołęznego starego człowieka, nękanego poważnymi chorobami, obciążonego kłopotami psychicznie opóźnionej córki, którą dotknęła życiowa tragedia. Prezentacja

⁴² Tamże, s. 202.

⁴³ Tamże, s. 210.

postaci służy również temu, by zobaczyć Alvina jako osobę o silnym, kompletnie ukształtowanym charakterze, która w przeciwieństwie do protagonistów tradycyjnych filmów drogi od nikogo ani niczego nie ucieka. Jest dokładnie odwrotnie: podróż ma niejako przywrócić temu miejscu, z którego bohater wyjeżdża, jego brata; brak w najbliższej przestrzeni brata jest metaforą jego braku w sercu Alvina przez lata, które nastąpiły po kłótni. Metafora „wyrzucenia kogoś z serca” została przez reżysera przedstawiona przez ogromny dystans przestrzenny, jaki oddzielił braci; wyraża ona także „odległość emocjonalną”, która jest do pokonania, by owe przecięte więzy braterskiej miłości przywrócić. Oddalenie od brata (to przestrzenne i emocjonalne) podważa w pewien sposób wartości, na których bohater zbudował swoje życie: miłość, lojalność, odpowiedzialność za rodzinę. Bohater wcale nie zmieni się w trakcie podróży, zmiany dokonały się już wcześniej pod wpływem życiowych doświadczeń i prawdopodobnie także jakiejś refleksji nad sobą. Decyzja o wyruszeniu w drogę, by odwiedzić Lyle’a, potwierdza, że zmiany się dokonały, teraz trzeba tylko doprowadzić zamiar pojednania do końca. Liczy się zatem cel podróży oraz sama decyzja, by wejść na tę drogę, która przygotowuje bohatera do spotkania. Widz zyskuje świadomość głębokiej motywacji Straighta z czasem. Początkowo wie tylko, że są skłócenia i że Alvin, dowiadując się o swojej ciężkiej chorobie i udarze brata, postanawia go odwiedzić. Banalne z pozoru „spotkanie rodzinne” okazuje się w istocie szczególną autowiwisekcją, szczególną, gdyż przygotowującą do śmierci. Powtarzające się ujęcie zamysłonej twarzy Alvina patrzącego w dal, w ognisko, wpatrującego się w inne ludzkie twarze, a najczęściej w gwiazdy, świadczy o tym, że czas powolnej podróży wykorzystuje na to, by wszystko raz jeszcze przypomnieć sobie i przemyśleć. To, co dzieje się w trakcie podróży i co ma się stać u jej kresu można scharakteryzować potocznym wyrażeniem „uporządkować swoje sprawy”: zamknąć wszystko, co zaczęte, zwłaszcza to, co wiąże się z negatywnymi uczuciami, które rozdzielają ludzi w następstwie pewnych krzywdzących działań lub zranień. Mimo że bohater się nie zmienia, to jak zwykle w filmach drogi liczy się czas podróży, to, co się przydarza w drodze, i to, co się w związku z tym dzieje w bohaterze. W tym wypadku jednak nie jest on ważniejszy niż cel, gdyż one sobie nawzajem nadają wartość: cel czyni ważną tę podróż, długa podróż dowartościowuje cel. Skoro ktoś stary, komu wszystko przychodzi z większym trudem, waży się na wyczerpującą, nużącą i niewygodną podróż, to cel musi być ważny, może nawet doniosły. Jeśli jest nim tak zwyczajna sprawa jak spotkanie z rodziną, to znaczy, że wiążą się z nim jakies szczególnie ważne sprawy – że ten człowiek swoim trudem nadaje im ważność lub ją potwierdza.

Czas podróży jest czasem na namysł, który bohater sam sobie dał lub dał mu go przypadek, los (brak pieniędzy, brak prawa jazdy). Podobnie choroba lub odczuwana wraz z mijającym czasem i narastającym niedołęstwem starość prowokują do refleksji nad własnym życiem i postępowaniem, nad sobą oraz relacjami z innymi. Pełna refleksji podróż staje się rodzajem

rozwinętego w czasie rachunku sumienia – przypomnieniem własnych win, a także dokonaniem etycznej samooceny i dojrzwaniem do przyjęcia odpowiedzialności za nie, a w tym przede wszystkim winy za relacje z bratem. W historii podróżującego Alvina Straighta, w przeciwieństwie do profesora Borga, widoczna staje się wraz z narracją zgodność postępowania bohatera z postawą głęboko religijną. Alvin zachowuje się jak chrześcijanin czyniący pokutę, mimo iż nie ma mowy o tego rodzaju deklaracji.

Mała prędkość kosiarki spowalnia rytm życia Alvina w drodze i przywoływania wyobrażeń-wspomnień o przeszłości oraz tempo filmowej narracji, zaskakując widza, przyzwyczajonego do szybszego przepływu obrazów. Skoro „nic się nie dzieje”, to trzeba samemu snuć refleksje na bazie obrazu i opowiadanej historii, tak jak bohater w wolnym rytmie snuje swoją własną refleksję. W ten sposób widz jest skłaniany do tego, by dostosował swój odbiór i swoje myślenie do wolno przepływających obrazów, a dzięki ich wewnętrznej logice podążył za logiką rozmyślań Alvina. O treści owych rozmyślań widz może wnioskować na zasadzie analogii, ponieważ sytuacje, które zdarzają się w podróży, funkcjonują na zasadzie paraleli do przeszłości bohatera. Dla Alvina spotkania z ludźmi po drodze i zetknięcie z ich kłopotami i doświadczeniami mogą być sygnałem budzącym wspomnienia własnych przeżyć i doświadczeń: tych, które były ważną częścią życia, lub tych, które sprawiały, że było ono trawieniem energii na marne, oddalaniem się od tego, co najistotniejsze, wreszcie tych, które doprowadziły do konfliktu z bratem. Z kolei dla ludzi, których Straight poznaje przy trasie, spotkanie z doświadczonym człowiekiem w podróży są trochę jak zetknięcie z jurodiwym. We współczesnej Ameryce ta długa, wytrwała podróż w wolnym tempie człowieka niemal niedołęznego może być odbierana jak rodzaj szaleństwa, które wzbudza jednocześnie niepokój i szacunek, ciekawość i respekt, podobnie jak zetknięcie z Tajemnicą ostateczną, ze śmiercią lub życiem klasztornym. Chociaż zadziwia, a nawet szokuje mały traktorek ciągnący wielką, obładowaną do granic przyczepę, kierowany przez człowieka niemal niedołęznego, który z każdym noclegiem ma za sobą coraz bardziej niewiarygodnie długą drogę, w tym strome zjazdy i podjazdy, niezwykle niebezpieczne dla człowieka i maszyny, to jeszcze bardziej zadziwia trafność jego spostrzeżeń i celność sformułowań, gdy przychodzi do wymiany zdań z mieszkańcami mijanych okolic lub innymi podróżnymi.

Pierwsza osoba, którą spotyka, wydaje się być bohaterką klasycznego filmu drogi, która zabłąkała się do innej historii – historii starego człowieka wykorzystującego wielką wędrówkę na końcowe życiowe podsumowania i rozliczenia. Jest to młoda dziewczyna, która uciekła z domu, ponieważ bała się przyznać do przypadkowej, niechcianej ciąży. Z jej zdawkowej relacji wynika, że złe relacje w rodzinie poskutkowały brakiem zaufania tak wielkim, że kryzysowa sytuacja nie wywołuje reakcji szukania oparcia i pomocy w domu, lecz ucieczkę, podyktowaną poczuciem niepewności i lękiem. Alvin nie pociesza jej i nie namawia do powrotu, tylko z całą jaskrawością ukazuje jej sytuację, w jakiej jest teraz, a także siłę rodziny, która może

przetrwąć najcięższe doświadczenia, jeśli trzyma się razem. Nie obiecuje, że zostanie przyjęta z otwartymi ramionami, ani tego, że gdy wróci, wszystko się odmieni, że będzie jej lekko. Mówi za to o ciepłe (w sensie dosłownym) i pewności, którą daje dom, oraz o oparciu, jakie stanowi rodzina, nawet jeśli nie funkcjonuje wzorowo; za pomocą sugestywnej metafory pokazuje, że zwłaszcza trudne sytuacje łatwiej jest przetrwać, gdy ludzie trzymają się razem. Dla niego spotkanie zagubionej nastolatki w ciąży jest prawdopodobnie przypomnieniem zaniedbań wobec własnych dzieci, zwłaszcza Rose, której nie tylko nie ochronił przed tragicznym pożarem, w którym straciła najbliższych, ale jeszcze nie obronił jej przez niefrasobliwością i złą wolą sędziów, którzy skrzywdzili ją najciężej, obarczając cudzymi winami i skazując na wieczną tęsknotę i niepokój o dzieci pozostające w obcych rękach. Bohater być może myśli o innych dzieciach, które są daleko, ponieważ mogą one myśleć podobnie jak ta dziewczyna z podobnych powodów.

Następną spotkaną osobą jest kobieta, która dostaje nerwicowego napadu, ponieważ po raz kolejny w drodze do pracy przejechała jelenia na pustkowiu, na którym te zwierzęta pojawiają się „nie wiadomo skąd”. „A ja Kocham jelenie” – kończy swoją pełną goryczy i złości perorę. Scena ta ma charakter surrealistyczno-humorystyczny, mimo autentycznego dramatyzmu w głosie kobiety. Alvin wysłuchuje jej spokojnie, ze zrozumieniem, ale i dystansem, a gdy kobieta odjeżdża, trzaskając drzwiami, z całym spokojem zabiera przejechane zwierzę na pieczeń. Sytuacja ta jest symbolicznym odwołaniem do głównego tematu filmu – poczucia winy, nawet gdy mamy do czynienia z winą niezawinioną. Ten rodzaj winy jest udziałem Rose, córki Alvina, której odebrano dzieci, chociaż zawinił ktoś inny. Dotyczy to również samego Alvina z powodu głębokiej zadry w sumieniu wywołanej zabójstwem towarzysza broni, który wielokrotnie ratował wszystkim życie. On też – podobnie jak jelenie – pojawił się zniemacka w miejscu, w którym nikt by się go nie spodziewał, i padł od kuli Alvina, tak jak jelenie pod kołami samochodu.

Nocleg na campingu z młodymi kolarzami wprowadza po raz pierwszy wyraźną refleksję nad minionym czasem i starością. Zagadywany przez młodego człowieka Alvin wypowiada zaskakujący sąd o tym, że zmorą starości jest dobra pamięć, która nie pozwala zapomnieć, że się było młodym. Pamiętanie oznacza bowiem świadomość różnicy i żal za tym, co utraczone nieodwracalnie, bezpowrotnie. Z drugiej jednak strony dożycie starości oznacza, że ma się wszystko za sobą, wszystko, czyli także to, czego należałoby się wstydzić, o czym chciałoby się zapomnieć, co było cierpieniem. Po trzecie wreszcie, stary wędrowiec mówi o najważniejszej zalecie starości. Można by ją tradycyjnie nazwać życiową mądrością, bo oznacza trafność sądów i decyzji będącą pochodną przebytych doświadczeń. Mądrość ta pozwala bezbłędnie oddzielić rzeczy wartościowe od bezwartościowych, sprawy istotne od tych niewartych uwagi ani zachodu. Tego rodzaju rozeznanie kazało przecież Alwinowi wyruszyć w drogę, by położyć kres starej kłótni, w której już nie wiadomo o co poszło.

Im bliżej celu, tym spotkania wydają się poruszać coraz bardziej, gdyż coraz bardziej bezpośrednio wiążą się z sytuacją Alvina. Jedno z ostatnich wydaje się czysto biznesowe, bo ma być jedynie rozliczeniem za naprawę kosiarki. Zapłacić trzeba jednak braciom bliźniakom, którzy ciągle się kłócą. Sposób, w jaki bohater uświadamia im ich sytuację, jest najwyraźniej tekstem wypowiadany jednocześnie do nich i do siebie:

Nikt nie zrozumie cię tak dobrze, jak brat w podobnym wieku. Nie warto tracić czasu na kłótnie, bo można zrobić lub powiedzieć coś, czego już nie będzie można odwrócić⁴⁴.

Tuż przed tą pouczającą dla oniemiałych z zaskoczenia braci rozmową następuje wyznanie – opowieść w barze, o zwiadowcy Kotzu zabitym przez Alvina. Utrzymywane w tajemnicy przed wszystkimi i przez całe życie zabójstwo, doprowadziło bohatera do upadku, do alkoholizmu i agresji wobec najbliższych. Jego obecna sytuacja, w tym fakt, że jest abstynentem, dowodzi, że wydobyl się z nałogu, ale motywacje musiały być poważne i dramatyczne, ponieważ z licznej gromadki dzieci została przy nim tylko jedna, ociążała umysłowo córka.

Wreszcie w czasie ostatniego noclegu na przykościelnym cmentarzu odwieża Alvina ksiądz – gospodarz kościoła i cmentarza. Przed nim dopełnia Alvin czegoś w rodzaju spowiedzi, gdyż wyznaje, choć nie w sposób sakramentalny, swoje winy wobec brata. Nie opowiada, co się zdarzyło, skupia się na istocie – na znaczeniu konfliktowej sytuacji oraz jej dramatycznych skutkach. Najważniejsze, że nie roztrząsając szczegółów, uznaje swój udział w winie, gotów przyjąć upokorzenie, jakim będzie dla niego podobne wyznanie wobec brata. Dzięki tej nocnej rozmowie z duchownym, mimo napięcia, wydaje się dobrze przygotowany do spotkania-pojednania z bratem i do śmierci. Idea przygotowania do śmierci rzadko jest rozumiana przez człowieka współczesnego i mało kto potrafi zrealizować to zadanie ze spokojem. Alvin, podchodząc z powagą do swojego rozliczenia w podróży, czeka na nią z godnością i bez lęku. Niepokoi się tylko niepewnością co do obecnej sytuacji i reakcji brata. Nawet jeśli *memento mori* – pamiętaj, że umrzesz – wcześniej mu nie towarzyszyło, to na czas sobie o tym wezwaniu przypomina i wyciąga z niego radykalne wnioski. Pamiętaj o śmierci, żyj tak, jakby każdy dzień był ostatnim, bo może być ostatni – w starości wezwania tego rodzaju szczególnie przekonują...

O ile współczesna cywilizacja, a więc i kultura, jest migawkowa i migotliwa, wszystko dzieje się w niej szybko i szybciej⁴⁵, o tyle w filmie Lyncha zaskakuje to, że wszystko dzieje się wolno i wolniej. Ten efekt czaruje i jest zrozumiały w *Wielkiej ciszy*, ale zaskakuje w amerykańskim filmie drogi hollywoodzkiego reżysera, który przyzwyczał do filmów efektownych, pogmatwanych narracyjnie, z zapętłonymi znaczeniami pozbawionymi

⁴⁴ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej.

⁴⁵ *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.

pozafilmowych odniesień. *Prosta historia* zgodnie z tytułem jest powrotem do tradycji kina. Totalna zmiana stylistyki, w tym i tempa narracji, prostota struktury opowiadania – wszystko to jest znaczące, bo dotąd w postmodernistyczno-popkulturowej stylistyce odbywał reżyser podróże w głąb świadomości i podświadomości indywidualnej i zbiorowej. Z elementów zastanych kreował własne kulturowe panopticum. W *Prostej historii* wraca do źródeł, do klarownego, przejrzystego opowiadania, zgodnie z ewangelicznym wskazaniem, że prawda jest prosta: „tak-tak, nie-nie, co nadto, od złego pochodzi”. To szatan miesza, nęci migotliwością sensów, które umykają i płynnie przechodzą jedne w drugie, komplikuje, płącze, mnoży wątpliwości, okoliczności, uwarunkowania. Człowiek postępuje podobnie, gdy próbuje się przed samym sobą lub tym bardziej przed innymi usprawiedliwić. *Diabolos, diabelein* – oznacza z greckiego tego, który oddziela – oddziela, bo kłamie na temat sytuacji, w której człowiek się znalazł i utrudnia mu właściwy osąd. Oddzielił pierwotnie człowieka od Boga, człowieka od człowieka, człowieka od samego siebie (prawdy o sobie). W filmie zaś Lyncha – brata od brata. Gdy u kresu życia bohater oświecla swoje życie jasną myślą, odrzuca wszystkie sprawy i kwestie drugoplanowe, a te najważniejsze odnosi do wartości elementarnych, wówczas zyskuje jasny osąd etyczny i uświadamia sobie, co było dobre, a co złe, co było wartością, a co sprzeniewierzeniem się wartości – obiektywną winą. Miarą jest krzywda drugiego człowieka i krzywda uczyniona sobie samemu, czyli złe skutki własnych działań i zachowań. Stąd prosta forma realistycznej przypowieści współgra z wagą znaczeń, jakie się za nią kryją: tu już nie chodzi o gry z widzem, o te intertekstualne łamigłówki, lecz o komunikację, w której jest do przekazania jasny, istotny sens odnoszący do tego, co jest poza ekranem. Powrót do prostoty jest powrotem do zakorzenionych w rzeczywistości sensów, do prawdy, która się nie dewaluje i może być wartością dla widza.

W *Prostej historii* jedną z takich prawd podstawowych, chyba najważniejszą, jest kwestia winy i odpowiedzialności za nią. Została ona tu powiązana z przebaczeniem, rozumianym jako przewyciężanie skutków złego czynu lub złego postępowania w dłuższym wymiarze czasowym. Alvin wyrusza przez dwa stany właśnie w tym celu, aby usunąć skutki kłótni i konsekwencje zagniewania, które doprowadziły do rozstania, a także zerwania więzi między braćmi kochającymi się i wspierającymi dotąd we wszystkim. Straight jedzie, by wyciągnąć rękę do zgody, bo ma być ona przywróceniem sytuacji sprzed rodzinnego kryzysu, odzyskaniem utraconego duchowego dobra, a jednocześnie uleczeniem ran w sercach starców. Ład etyczny i wewnętrzny spokój może być przywrócony nie przez psychoanalityczne wyparcie, odrzucenie własnej winy, tylko przez odkrycie prawdy o tym, co oddzieliło ludzi od siebie. Jednak żeby powrócić do stanu harmonii, trzeba prawdę nie tylko dostrzec, lecz również zaakceptować, a to oznacza przyjęcie odpowiedzialności za własne czyny oraz ich skutki, przyznanie się do swojego udziału w złu, mimo wszelkich okoliczności, które zmniejszają lub likwidują winę subiektywną, wynikającą na przykład z braku świadomego

i wolnego wyboru zła. Dopiero wtedy może nastąpić kara i przebaczenie oraz przywrócenie harmonii wewnętrznej w duszy człowieka oraz zewnętrznej – w świecie. Dopiero wtedy można uznać, że sprawy zostały pozalutowane, uporządkowane, ponieważ nastąpił powrót do ładu etycznego. Owa kara jest w przypadku Alvina najbardziej problematyczna. Należałoby raczej mówić o pokucie. Być może właśnie długa i męcząca podróż została pomyślana przez Alvina jako rodzaj pokuty. Formą umartwienia są związane z nią trudy, ale przede wszystkim narzucona sobie konieczność drobiazgowego wyszukania we własnej pamięci wszystkich win oraz niepokój o najważniejszy skutek owej pokuty – cel podróży: jak przywita go brat? Jak wielkie będzie musiało być jego upokorzenie, żeby nakłonić Lyle'a do zgody? I ważniejszy od wszystkich innych związanych z koniecznością powściągnięcia własnej dumy lęk, czy zdąży, by nie pozostać na zawsze z dręczącym poczuciem winy i żalu, że stracił dany mu czas, że nie wykorzystał go na sprawy ważne, nie zrobił tego, co było jeszcze do zrobienia.

W *Prostej historii* nie ma bezpośrednich odniesień do rzeczywistości transcendentnej, poza tym, że temat śmierci i starości może być traktowany jako tego rodzaju odniesienie. Jest natomiast metafizyczny namysł nad ludzkim życiem, jest myślenie otwarte, z rozmachem, nieograniczające się do tego, co jednoznacznie wytłumaczalne. Ikonicznym znakiem otwarcia na perspektywę transcendentną są powracające obrazy rozgwieżdżonego nieba, na które Alvin i w domu, i w podróży często spogląda. Nocne niebo jest nie tylko odwołaniem do transcendentnego gwaranta chrześcijańskich wartości, do których w swoich spotkaniach w drodze nawiązuje Alvin, ale – jak się dowiadujemy pod koniec opowieści – jest też symbolicznym i realnym znakiem powrotu do utraconej harmonii: jedności w rodzinie, gdyż jako dzieci i młodzi mężczyźni bracia zwykli siadać nocami przed domem i spoglądać razem w niebo. Rozgwieżdżony w ten sam sposób firmament jest więc jednocześnie ostatnim przed śmiercią marzeniem Alvina – potwierdzeniem zakończenia jego własnej misji pojednania, gdyż marzy właśnie o tym, by jak dawniej się z bratem pod tym rozgwieżdżonym niebem i jeszcze raz, jak dawniej, na nie razem popatrzeć. Kiedy Alvin dociera wreszcie do domu brata, poruszający się za pomocą balkoniku Lyle wychodzi na ganek, żeby go powitać, a za wszelkie słowa wystarcza jedno spojrzenie na pojazd, którym Alvin pokonał ponad 400 mil, żeby się z nim zobaczyć. Podobnie jak *Tam, gdzie rosną poziomki...*, ten film również kończy pełna harmonii scena, która jednak dzieje się – jak wszystko w tym filmie – w rzeczywistości realnej. Bracia siadają przed domem, spoglądają w niebo i – mimo że jest dzień – kamera pokazuje rozgwieżdżone, nocne niebo, przechodząc gładko od przedstawienia do znaczenia tego dopełniającego filmową opowieść obrazu.

Sposób obrazowania w całym filmie, ale szczególnie wyraziście w jego zakończeniu, uświadamia widzowi, że w *Prostej historii* Lyncha na bazie rzeczywistości doczesnej, a nawet potocznej, widocznej gołym okiem, bez jakichkolwiek odkształceń jest budowany przekaz o charakterze metafizycznym. Mamy tu do czynienia nie tyle z reprodukcją, odbitką rzeczywistości,

ile z projekcją rzeczywistości, wyobrażeniem o niej, ale na podstawie doświadczenia realnej rzeczywistości i z wykorzystaniem jej obrazu. Jest on kreacją-wyobrażeniem o rzeczywistości, lecz stworzonym w oparciu o fonoi fotograficzny zapis.

Na ekranie widzimy hipotetyczne warianty naszej ludzkiej egzystencji, dlatego film nas porusza, nie tylko za sprawą sztuki narracyjnego i sprawnie budowanej dramaturgii, ale właśnie z powodu odnajdywanej na ekranie prawdy o nas, prawdy, która nas dotyczy i dotyka. Działa tu zasada analogii, dzięki której w ekranowych obrazach łatwo rozpoznajemy znaną nam rzeczywistość, a zwłaszcza znane nam życiowe doświadczenia, możemy więc utożsamiać się z losami, przeżywać je niemal jak własne. Traktować kino nie tylko jako rozrywkę oderwaną od naszych codziennych zaangażowań, ale również jako źródło tak zwanej życiowej wiedzy o tej rzeczywistości, źródło mądrości tworzącej się dzięki doświadczeniu pokoleń zapisanych w sztuce. Podobnie Stanley Cavell⁴⁶ pisał o związku fotografii z rzeczywistością, a jego ustalenia można odnieść z pewną modyfikacją do filmu fabularnego. Fotografia nie jest tożsama z tym, co przedstawia, ale istnieje znaczeniowy związek między wizerunkiem na fotografii (na ekranie) a tym, co przedstawia – fragmentem rzeczywistości realnej (w przypadku fotografii)⁴⁷ oraz pewną całościową wizją rzeczywistości na ekranie, wyobrażeniem, hipotezą na temat rzeczywistości, wywiedzioną z realnej obserwacji, analizy, doświadczenia (w przypadku filmu). To, co widzę na filmowym ekranie, inaczej niż w przypadku fotografii zostało wykreowane, ale znaczeniowo – jest tożsame. Jak moja babcia na fotografii jest obrazem mojej prawdziwej babci, tak cierpienie na ekranie jest obrazem prawdziwego cierpienia, lęk przed śmiercią jest obrazem prawdziwego lęku i prawdziwej sytuacji egzystencjalnej z nim związanej, choć dotyczy nieistniejącej, choć widzianej osoby. Postaci ekranowe zostały wykreowane na zasadzie analogii do rzeczywistości realnej, pozafilmowej. W tym sensie kino jest w równym stopniu narzędziem poznawania rzeczywistości, jej analizy, a przede wszystkim refleksji nad rzeczywistością, w tym refleksji o charakterze metafizycznym. Dzięki temu w pewnych przypadkach (dzieł najbardziej udanych) kino metafizyczne może doskonale uzupełniać filozofię, a w każdym razie popularyzować refleksję metafizyczną dzięki większej przystępności języka ikonicznego we współczesnej kulturze.

Film Lyncha dzięki utrzymaniu właściwego ciężaru tej przejrzystej, zwyczajnej historii przywraca znaczenie i wagę elementarnym ludzkim wartościom, takim jak miłość, odpowiedzialność za własne życie i czyny, poczucie winy oraz konieczność samorozliczenia (rachunku sumienia i rekolekcji) z perspektywy najbardziej pierwotnego rozróżnienia między dobrem a złem. Temat winy został w tym filmie bardzo serio potraktowany i pokazany w perspektywie metafizycznej – jako problem wpływający na całość ludzkiej

⁴⁶ S. Cavell, *Świat oglądany, czyli czym jest film?*, „Ethos” 2010, nr 89, s. 29–33.

⁴⁷ Zob. tamże.

egzystencji i na sposób przeżywania własnego kresu. Odpowiednie postępowanie wobec własnych win może być – jak w przypadku Alvina – dobrym przygotowaniem do śmierci (*schola mortis*), pozwalającym otworzyć się na nią ze spokojem⁴⁸ jak na bezkresne, rozgwieżdżone niebo. Kto może usiąść ze spokojem pod jego kopułą z bratem-Ablem-bliźnim, wobec którego w życiu zawinił, ten bez lęku przekroczy granicę śmierci, bo już otworzył się na bezkres wieczności.

Charakterystyczne, że mimo wyraźnych znamion pewnej zmiany w postawie wobec własnych Izaak Borg przeżywa swoje ukojenie samotnie, a jego pojednanie z rodzicami następuje w rzeczywistości wyobrażonej i w jego świadomości, tak jak cały psychoanalityczny proces samopoznania. Alvin jedna się z bratem w rzeczywistości realnej, a pomocą w drodze do pojednania są realni, spotykani ludzie oraz ich sprawy. Wszystkie spotkania, wszystkie rady udzielone przez Alvina są dla niego jak uderzenie się w piersi, *mea culpa*, gdyż pomagają mu w uznaniu przed sobą własnych win, które następnie są wyznawane wobec innych i zawsze owocuje to dobrem, z którego korzystają spotykani przez niego ludzie. Efekty wewnętrznej podróży również znacząco kształtują jego realne życie i wyraźnie otwierają go na wieczność. Nie chodzi przecież o to, by poprawić sobie przed śmiercią samopoczucie, usuwając lęk przed nią, tylko o to, by się do niej przygotować w ten sposób, żeby zniknęły powody owego lęku⁴⁹. W filmie Lyncha przekaz metafizyczny jest wyraźnie domknięty i w ten sposób zaprezentowany. Bergman sugeruje możliwość harmonii stworzenia, które roztopia się w Bogu, ale jego podróż zaczyna się i kończy w jego świadomości i niewiele wiemy o jej skutkach w realnej rzeczywistości, zwłaszcza wobec rzeczywistości transcendentnej. Finał subiektywnej narracji zamyka perspektywę poznania do płaszczyzny psychologicznej.

⁴⁸ M. Maszewska-Łupiniak, cytując słynną książkę Tourniera, wyraża przeciwnie przekonanie, że bohater odczuwa niepokój z powodu „niedokończonego”, niemożności dopełnienia wielu spraw, mimo że skupia się na załatwieniu tej jednej. Zob. M. Maszewska-Łupiniak, *Starość. Oblicza pożegnań*, w: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków 2004, s. 277; P. Tournier, *Pod wieczór życia*, tłum. K. Olszewska, Warszawa 1980, s. 185.

⁴⁹ Por. W. Killpatrick, *Wiara i terapia*, „Czas Kultury” 2000, nr 5, s. 44–51. Killpatrick, pisząc o terapeutyzacji współczesnej kultury, zwłaszcza religii, pointuje swoje wywody następująco: „Lepiej [...] być zbawionym z udręczoną psychą niż potępionym, mimo promieniującej asertywności”.

Summary

Two inner journeys: *The Straight Story*, by David Lynch and *Wild Strawberries*, by Ingmar Bergman or psychoanalytic and metaphysical reckoning by the end of life

The author analyses the journey motif as a narration scheme and as a model that serves to “demonstrate the inner wandering of a person – pilgrim seeking for the sense of being” (Voisine-Jehova) in the text. It has been analysed on the example of two film stories about journeys undertaken at the end of the protagonists’ lives. The first travelling protagonist is Isaac Borg from Ingmar Bergman’s *Wild Strawberries*, and the other one is Alvin Straight from *The Straight Story*, by David Lynch.

The analysis of the film narration the conclusion can be drawn that the journey in the Lynch picture serves the purpose of demonstrating metaphysical sensibility of its protagonist. In the case of Professor Borg each stage of his journey (places, situations, and people) initiates the process of analysis of his previous behaviours taking place in his mind. Although there are metaphysical references in Bergman’s work in the lunch scene at the seaside, during which the film’s heroes quote *Psalm 564* by Olof Wallin, the narration structure of the film, confirms that his inner journey is a mental process, without any remarkable consequences in the protagonist’s real life or in his relation to the transcendent. This is the reason why the main reference tool in the analysis of this protagonist and of the role of the journey in *Wild Strawberries* is psychoanalysis, not metaphysics.