

Sebastian Jakub Konefał

Uniwersytet Gdański

Krajobraz po Dogmie: transnarodowe ambicje nordyckiego kina i telewizji

Mijają już 22 lata od złożenia w marcu 1995 roku kinowej deklaracji ślubów czystości. I choć sama Dogma nie przedefiniowała reguł produkcji filmowej i coraz częściej bywa rozpatrywana raczej jako „młodzieńcza” prowokacja, to nie ma wątpliwości, że powołany do życia przez Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga manifest znacząco odświeżył zainteresowanie widzów i badaczy kultury kinem nordyckim¹.

Niestety, w polskim filmoznawstwie trudno doszukać się akademickich podsumowań nurtu obchodzącego niedawno rocznicę. Nie znajdziemy tu także zbyt wielu monografii skupiających się na najciekawszych nurtach nordyckiej twórczości filmowej ostatniej dekady. Oczywiście na rodzimym rynku wydawniczym ukazało się kilka cennych publikacji. Wśród nich warto zwrócić uwagę na poświęcony w całości kinu skandynawskiemu numer „Filmu na Świecie” z 2008 roku (pod red. P. Włodek i B. Kazany), pogłębione spojrzenie na twórczość Jana Troella (autorstwa prof. T. Szczepańskiego, 2009) oraz imponujące rozmachem omówienie filmowych adaptacji literatury nordyckiej pod tytułem *Od Ibsena do Aho* (pod red. T. Szczepańskiego) z roku 2014. Do tych tekstów należy także dodać wydane przez krakowski Ha!art monografie kina szwedzkiego (2009) i norweskiego (2011). Nieodżałowaną stratą dla misji popularyzacji kina skandynawskiego jest zaś śmierć Jana Olszewskiego, krytyka filmowego, który poświęcał w swoich artykułach wiele uwagi analizom filmów tworzonych przez reżyserów z północnych krańców Europy. Pomimo bezdyskusyjnej wartości przytoczonych

¹ Anglojęzyczne książki na temat Dogmy 95 to między innymi: Kelly R. (2000). *The Name of this Book is Dogme95*, London, New York: Faber & Faber; Simons, J. (2007). *Playing the Waves. Lars Von Trier's Game Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press. Natomiast dwudziestolecie powołania do życia Dogmy uczczono między innymi retrospekcją powstałych w jej poetyce filmów, która odbyła się w Museum of Arts and Design w Nowym Yorku. Por. *The Director Must Not Be Credited: 20 Years of Dogme 95*. <http://madmuseum.org/series/director-must-not-be-credited-20-years-dogme-95> (dostęp: 28.04.2017).

pozycji wciąż jednak czekamy na kompleksowe opracowania dotyczące nordyckiej kultury audiowizualnej, takie jak wydane niedawno anglojęzyczne kompendia: *A Companion to Nordic Cinema*, *Film on Ice* i *Nordic Genre Film*.

Specjalny numer „Panoptikum” nie rości sobie prawa do konkurowania z wymienionymi powyżej inicjatywami akademickimi. To raczej próba nakreślenia mapy zbyt mało naszym zdaniem eksplorowanych terytoriów współczesnej twórczości filmowej i telewizyjnej ze Skandynawii (a także rzadziej poruszanych zjawisk z historii krajów będących w zasięgu jej wpływów kulturowych). Nordycka edycja czasopisma jest pokłosiem projektów badawczych sfinansowanych ze środków EOG i grantów norweskich, służących między innymi nawiązaniu akademickiej współpracy pomiędzy (świętującym właśnie trzecią rocznicę istnienia!) gdańskim filmoznawstwem a ośrodkami z Norwegii. Mamy nadzieję, że nasza monografia stanie się również przyczynkiem do dalszego poszerzania sieci kontaktów między rodzimymi i zagranicznymi badaczami kultury nordyckiej i zaowocuje intrygującymi książkami i artykułami.

Czas Skandynawii? Trollywood i Nordic Genre Invasion

Jak zatem wygląda i czym może pociągać akademików twórczość audiowizualna z krajów nordyckich prawie 20 lat od nakręcenia *Festen* (1998, reż. Thomas Vinterberg) i *Idiotów* (1998, reż. Lars von Trier)? Po pierwsze, kolejna dekada XXI wieku jest okresem transnarodowych karier następnego pokolenia reżyserów i reżyselek (a także sporej liczby aktorów i aktorek)² nie tylko ze Szwecji i Danii, lecz również z Norwegii, Finlandii i Islandii. Do znanych z międzynarodowego obiegu festiwalowego nazwisk, takich jak Suzanne Bier (autorka *Sereny*, 2014, i miniseriale *Nocny recepcjonista*, 2016) czy Nicholas W. Refn (między innymi *Drive*, 2011, i *Neon Demon*, 2016), na naszych oczach dołączają kolejni twórcy. Pochodzący ze Szwecji Ruben Östlund, po nagrodzonym w Cannes *Turysście* (*Force Majeure*, 2014), przygotowuje właśnie anglojęzyczną koprodukcję pod tytułem *The Square*, a Islandczyk Baltasar Kormákur (odpowiedzialny za *Kontrabandę*, 2012, *Agentów*, 2013, i *Everest*, 2015) kręci w Hollywood następną superprodukcję. Również Norwegowie Morten Tyldum (*Gra tajemnic*, 2014, *Pasażerowie*, 2016) i Joachim Trier (*Głośniej od bomb*, 2015) szykują nowe obrazy z myślą o podbijaniu zagranicznych rynków. Dla wielu z nich to właśnie cnoty formalnej oryginalności i odwagi poruszania niełatwych tematów stały się przepustkami do świata międzynarodowych koprodukcji i karier w amerykańskim przemyśle filmowym (Lunde, 2015, s. 237-240).

² Wśród skandynawskich aktorów i aktorek, którzy odnieśli międzynarodowe sukcesy, należy wymienić między innymi szwedzki klan Skarsgårdów. Najbardziej znaną osobą jest tutaj „głowa rodziny” – John Stellan, który sprowadził do Hollywood swoich dwóch synów: Alexandra i Gustafa Caspara Orma. W Ameryce pracują również pochodzące ze Szwecji Noomi Rapace i Alicia Vikander, a także Charles Joel Nordström, znany w USA jako Joel Kinnaman. Do gwiazd małego i wielkiego ekranu ze Skandynawii warto także dodać urodzoną w Danii aktorkę Sofie Gråbøl oraz jej jeszcze bardziej znanych krajan, takich jak Mads Mikkelsen, Nikolaj Coster-Waldau i Ulrich Thomsen.

W tym miejscu warto również wskazać na zachodzącą na naszych oczach zmianę jakościową. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku (a także na początku pierwszej dekady nowego stulecia) trampoliną do zagranicznej kariery i łatwiejszego dostępu do tworzenia koprodukcji były obrazy mieszczące się w ramach paradygmatu kina autorskiego. Jednak wprowadzenie w XXI wieku reform w systemie finansowania produkcji filmowych³, między innymi w Norwegii (o których pisze obszerniej w tym numerze Christer Bakke Andresen) i Islandii, zachęciło młodsze pokolenie reżyserów do reinterpretowania kina gatunkowego, zwłaszcza tego spod znaku historii kryminalnych i opowieści grozy. Taką strategię produkcyjną Andrew Nestingen określa terminem *medium concept cinema*. Zatrudniony na uniwersytecie w Waszyngtonie znawca kinematografii skandynawskiej w swojej książce *Crime and Fantasy in Scandinavian Films* udowadnia, że wykorzystywanie konwencji kina neo-noir i filmu fantastycznego, przy równoczesnym nawiązywaniu do tradycji autorskiej i artystycznej, stało się w krajach nordyckich efektywną strategią krytyki społecznej systemu państwa opiekuńczego (Nesting, 2008, s. 53). Tendencja ta nabiera zaś w transnarodowej perspektywie cech uniwersalnych. Znamiennymi przykładami takiego podejścia do twórczości filmowej w ostatniej dekadzie będą nie tylko ekranizacje powieści Stiega Larssona i zagraniczne sukcesy duńskich seriali, lecz również casusy produkcji kinowych i telewizyjnych z Norwegii i Islandii, pozostających dotychczas w cieniu swoich „wielkich braci”.

W pierwszym z wymienionych państw postawiono właśnie na wspieranie finansowe adaptacji poczytnych kryminałów i eksperymentowanie z poetyką horroru. Zwłaszcza ów drugi gatunek uległ w całej Skandynawii istotnym przekształceniom. Jego nordyccy reżyserzy silnie nasycają fabuły swoich filmów elementami z lokalnego folkloru i nawiązaniami do rodzimej historii. A takie autorskie przykłady odświeżenia formuł gatunkowych przykuwają zainteresowanie producentów z Ameryki, wciąż poszukujących nowych pomysłów.

Świetnymi przykładami kinowych transferów talentów i idei z mniej rozpoznanych filmoznawczo terenów Skandynawii są między innymi kariery wchłoniętych już przez amerykański rynek reżyserów z Norwegii. Pierwszym z nich jest Tommy Wirkola łączący w twórczości wątki związane z kulturą Saamów i amerykańską popkulturą. Autor dylogii *gore* *Zombie SS* (*Død snø*, 2009; *Død snø 2*, 2014) po lokalnych sukcesach spróbował sił za granicą w widowisku *Hansel i Gretel: Łowcy czarownic* (*Hansel & Gretel: Witch Hunters*, 2013). Z kolei Roar Uthaug, którego horror *Hotel zła* (*Fritt vilt*, 2006) ma szansę na amerykański remake, po wyprodukowanym w ojczyźnie obrazie historycznym *Ucieczka* (*Flukt*, 2012) i thrillerze katastroficznym *Fala* (*Bølgen*, 2015) kręci właśnie w Hollywood reboot kinowej serii o przygodach Lary Croft (z pochodzącą ze Szwecji Alicją Vikander w tytułowej roli żeńskiej odpowiedzi na Indianę Jonesa). Do norweskich twórców związanych z ambicjami transnarodowymi należy też

³ W tym roku Nordisk Film & TV Fond wsparł finansowo rekordową liczbę filmów gatunkowych. Por. np. Nordic Genre Boost 2017. <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/events/special-initiatives/2017> (dostęp: 28.04.2017).

André Øvredal – reżyser pokazywanych również w Polsce filmów *Łowca trolli* (*Trolljegeren*, 2011) i amerykańsko-brytyjskiej koprodukcji pod tytułem *Autopsji Jane Doe* (*The Autopsy of Jane Doe*, 2016).

Jednak wymyślona w 2013 roku i zapowiedziana rok później na festiwalu w Cannes „inwazja nordyckiego kina gatunków” to także inicjatywa osób z innych państw skandynawskich⁴ (Gustafsson, Käätä, 2015, s. 14-15). Romans z Hollywood nawiązał między innymi Jalmari Helander, fiński autor podszytego czarnym humorem obrazu *Rare Exports: Opowieść wigilijna* (*Rare Exports*, 2010), który obrazoburczo zabawia się z ikoniczną dla jego ojczyzny postacią św. Mikołaja. Reżyser ten stworzył w Ameryce w 2014 roku film akcji pod tytułem *Polowanie na prezydenta* (*Big Game*, 2014). Z kolei urodzony również w Finlandii Antti-Jussi Annala, twórca intrygującej, nawiązującej do historycznych realiów wojny szwedzko-rosyjskiej *Sauny* (2008), kręci obecnie aż trzy międzynarodowe koprodukcje. Niestety, w przypadku zagranicznych karier większości wymienionych tutaj twórców trudno mówić na razie o jakimś szczególnym aspekcie przeszczepiania do kina popularnego charakterystycznych elementów nordyckiego spojrzenia.

Natomiast najciekawsze perspektywy rozwoju zdaje się mieć przed sobą pochodzący ze Szwecji Tomas Alfredson, reżyser nasyconej wątkami inicjacyjnymi historii wampirycznej pod tytułem *Pozwól mi wejść* (*Låt den rätte komma in*, 2008), której amerykańską wersję nakręcił w 2010 roku Matt Reeves. Alfredson cztery lata po premierze swojego intrygującego horroru stworzył zimnowojenny thriller *Szpieg* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011), który nasycił specyficznym nordyckim chłodem. Koprodukowany przez Francję, Wielką Brytanię i Niemcy obraz zdobył mnóstwo nagród na międzynarodowych festiwalach i był nominowany aż w trzech kategoriach do Oscara. Sukcesy poza ojczyzną nie oznaczają jednak w przypadku kariery Alfredsona odrzucenia zainteresowań własną tożsamością narodową. Szwedzki reżyser nadal korzysta z zagranicznych środków finansowania, jednak w kolejnym projekcie powraca do skandynawskiej tematyki. Obecnie pracuje bowiem w Anglii nad adaptacją jednej z pozytywnych powieści Jo Nesbø.

Mniej lub bardziej udane próby tworzenia horrorów odnajdziemy także w Islandii (Iversen, 2016, s. 339-341). Jednak ten kraj w większym stopniu postawił na popularne również w Norwegii wykorzystywanie poetyki *nordic noir* do krytyki mentalnej i geograficznej izolacji mieszkańców nordyckiej północy (o której pisze więcej w tym numerze Patrycja Włodek). Przykłady takiego podejścia do sztuki filmowej odnajdziemy między innymi w obrazach Baltasara Kormákura, Olafa Johannesona i Óskara Thóra Axelssona (Konefał, 2016, s. 309-312). Islandzcy reżyserzy świetnie opanowali także sztukę promowania własnej ekscentryczności w czarnych komediach, przy okazji sprzęgając ze sobą siły miniprzemysłu filmo-

⁴ Program, filmy i twórców sympatyzujących z ideą nordyckiej inwazji kina gatunkowego można znaleźć w Internecie pod adresami: <http://cinemascandinavia.com/nordic-genre-invasion-of-cannes-completed-and-still-running/> (dostęp: 28.04.2017); Durie, J. (2014). *Nordic Genre Invasion Makes Big Splash In Cannes* <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/nordic-genre-invasion-makes-big-splash-cannes/> (dostęp: 28.04.2017); http://schedule.sxsw.com/2016/2016/events/event_PP47031, (dostęp: 28.04.2017).

wego oraz turystyki. Kraina sag, wulkanów i gejzerów również stawia na eksport formatów telewizyjnych związanych z tematyką kryminalną. Stworzony pod artystyczną opieką Baltasara Kormákura serial *W pułapce* (*Ófærð*, 2015-) pokazywano w wielu europejskich krajach, a debiutującą niedawno na wyspie serię *Więźniarki* (*Fangar*, 2017) Ragnara Bragasona zakupiło już kilkanaście prywatnych stacji telewizyjnych, w tym także polski oddział Canal Plus.

Rosnąca liczba zatrudnianych w USA i Wielkiej Brytanii artystów ze Skandynawii daje więc nadzieję, że kolejna nordycka inwazja na Amerykę okaże się bardziej udana od przygody, której doświadczyli w latach przedwojennych tacy klasycy tamtejszej kinematografii jak Victor Sjöström, Mauritz Stiller i Benjamin Christensen (Lunde, 2015, s. 230-231) i zaowocuje odświeżeniem formuł gatunkowych produkowanych w Hollywood obrazów.

Arktyka i marginesy Północy

Zagraniczne sukcesy Norwegów i Islandczyków to jednak nie jedyne przykłady transnarodowej popularności kultury nordyckiej. O uwagę widzów i uwagę badaczy zabiegają także młode kinematografie narodowe z Grenlandii i Wysp Owczych. Misja promowania obrazów z mroźnych kresów Europy jest bardzo ważnym elementem struktury tematycznej naszego numeru, bo w nordyckiej wspólnocie dynamicznie wzrasta rola studiów nad Arktyką i tak zwaną ideą Północy. Pokłósem takiego zainteresowania były między innymi dwie odbywające się w krajach skandynawskich międzynarodowe sesje naukowe – na norweskim Uniwersytecie Technicznym w Trondheim i fińskim Uniwersytecie Helsińskim⁵ oraz powiązane z tą tematyką publikacje⁶. Trwożna zaduma nad zmieniającym się ekosystemem Arktyki i terenów subarktycznych i próby analiz problemów nękających jej mieszkańców przenikają do świadomości Europejczyków głównie z kina i telewizji, a jej heroldami są właśnie kraje nordyckie (i geograficznie powiązana z tą problematyką Kanada). W tym pierwszym medium los najdalszego łądu przejmuje przede wszystkim autorów kina dokumentalnego. Wśród filmów łączących walory artystyczne z dydaktyką wypada wymienić między innymi islandzki obraz *Ostatnie dni Arktyki* (*Last Days of Arctic*) z 2011 roku. Produkcja Magnúsa Viðara Sigurðssonsona opowiada o fotografii Ragnarze Axelssonie, który od lat utrwała na taśmie światłoczułej zmieniające się pejzaże tej mroźnej krainy. Inną wypowiedzią o nordyckim artyście jest norweski dokument *Arctic Superstar* (2016). Film Simena Braathena na pierwszy rzut oka wydaje się audiowizualnym portretem saamskiego rapera, lecz w gruncie rzeczy ukazuje realia życia rdzennych ludzi północy, które coraz bardziej ulegają popkulturowej globalizacji.

⁵ Indigeneity in the Arctic: Local and Global Experiences, <http://www.uarctic.org/news/2016/12/indigeneity-in-the-arctic-local-and-global-experiences-call-for-papers/>; Symposium on Arctic Cinema, <http://luisantunes4.wixsite.com/arctic-cinema> (dostęp: 28.04.2017).

⁶ Jedną z ciekawszych pozycji dotyczących audiowizualnych obrazów Północy jest książka: Dobson, J., Rayner, J. (red.), (2016). *Mapping Cinematic Norths: International Interpretations in Film and Television*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang AG.

Natomiast w telewizji zainteresowanie problemami Arktyki objawia się między innymi tak intrygującymi projektami jak zainspirowany klimatem skandynawskich powieści kryminalnych brytyjski serial *Fortitude* (2015-), którego emisję rozpoczęła w roku 2015 stacja Sky Atlantis. Wątki związane z poetyką *nordic noir* połączono tutaj z konwencjami horroru i science fiction, dodając do tej hybrydy gatunkowej jeszcze szczyptę surrealistycznego szaleństwa, znanego chociażby z serialu *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990-1991) duetu David Lynch i Mark Frost. Znamienne, że nadrealność nordyckiego klimatu *Fortitude* podsyca również nietypowy casting, w którego skład weszli między innymi aktorzy z Norwegii, Islandii i Szwecji. „Pseudoskandynawski”⁷ serial jest także eksperymentem imagologicznym, gdyż rolę nieistniejącego na Spitsbergenie miasteczka odgrywają tutaj plenery islandzkiej osady Ísafjörður. Oczywiście zabieg ten nie jest niczym nowym w historii kinematografii, ale właśnie tego typu ponowoczesne gry w zabawny sposób reinterpretują popkulturowy fantazmat życia w obszarach dalekiej Północy. Kosmopolityczny status filmowej osady, której władarze za wszelką cenę pragną przyciągać gości i inwestorów z zagranicy, to kolejny gorzki komentarz do coraz dynamiczniej globalizującej się tożsamości nordyków, którzy coraz chętniej spoglądają w stronę łatwych pieniędzy z przemysłu turystycznego. Z kolei podskórnie czające się w sąsiedztwie *Fortitude* groźne, uspione siły nieokiełznanej przyrody mają przypominać odbiorcom, że na naszych oczach znika niepowtarzalny ekosystem Arktyki.

W tym miejscu warto też dodać, że Arktyka i nordycka Daleka Północ właśnie dzięki kinu i telewizji zyskują także status przestrzeni konsumowanej za pomocą „spojrzenia turystycznego”, o którym pisał między innymi John Urry (i którym zajmowaliśmy się w jednym z archiwalnych numerów „Panoptikum”). Coraz liczniejsze rzesze przybyszów z zagranicy zaczynają jednak stawać się kłopotem również dla tamtejszych mieszkańców. Najczęściej omawianymi przypadkami społecznego sprzężenia zwrotnego związanego ze strategią mapowania kina są norweskie Lofoty i Islandia. Ten pierwszy obszar przeżywa istną inwazję turystów z Ameryki, zachwyconych między innymi *Krainą lodu* (*Frozen*, 2013) Chrisa Bucka i Jennifer Lee. Wyprodukowana przez koncern Walta Disneya animacja, której powstanie szczerze wspomogli sami władarze regionu, stała się również niedawno owocem lokalnego sporu (Kitching, 2016). Jak donoszą media, gargantuiczne statki z przybyszami z USA, które przyplývają do północnych portów, wcale nie pomnażają pieniędzy w kieszeniach norweskich hotelarzy i restauratorów, a skutecznie zakłócają rytm życia wrażliwej flory i fauny.

Z kolei Islandia, od kilku lat wypożyczająca swoje ascetyczne plenery do hollywoodzkich superprodukcji, takich jak *Prometeusz* (*Prometheus*, 2012) Ridleya Scotta czy serial HBO *Gra o tron* (*Game of Thrones*, 2011-), w ubiegłym roku doświadczyła rekordowej inwazji amatorów zórz polarnych i kinofilskich praktyk. Jak podają dane z 2016 roku, liczba osób odwiedzających ojczyznę Björk kilkakrot-

⁷ Innymi przykładami koprodukcji telewizyjnych, które wykorzystują popularność północy Skandynawii, są między innymi kręcony w Norwegi amerykańsko-norweski serial *Lilyhammer* (2012-2014) oraz kanadyjsko-irlandzki *Wikingowie* (2013-).

nie przewyższyła populację mieszkańców tego wyspiarskiego państwa (Fontaine, 2017). Efektem takiej popularności był paraliż logistyczny wielu miejsc, a także bezpowrotne zatracenie pierwotnego charakteru tamtejszej przyrody, coraz częściej zaśmiecanego różnymi artefaktami przemysłu turystycznego, takimi jak barierki, tabliczki ostrzegawcze i informacyjne.

Co gorsza, głód konsumowania przestrzeni powoli dociera też do miejsc dostępnych dotychczas jedynie dla naukowców i polarników. Zatrważająco rośnie bowiem liczba turystów planujących wyprawy do Grenlandii i na archipeląg Svalbard, co wieszczy kłopoty także i tamtejszym ekosystemom. Przed nordyckimi tekstami kultury staje więc nie tylko wyzwanie promocji lokalnej odmienności, lecz również misja krzewienia i pogłębiania świadomości ekologicznej.

Co w numerze?

Po krótkim omówieniu zaledwie kilku kierunków rozwoju skandynawskiego kina i wyróżnieniu wybranych strategii popularyzacji nordyckiej kultury audiowizualnej z ostatniej dekady wypada przejść do zawartości nordyckiego numeru „Panoptikum”. Dobór tematyczny sekcji skandynawskiej otwierają analizy wciąż niepokornej twórczości wspomnianego we wstępie Larsa von Triera. Mette Hjort przygląda się sztuce prowokacji w artystycznym dossier Triera. Rezydująca obecnie w Hong Kongu badaczka kina duńskiego swoje analizy opiera głównie na skandalicznych wypowiedziach i działaniach reżysera związanych z promowaniem *Manderlay* (2005) i *Antychrysta* (2009). W tym miejscu warto jednak dopowiedzieć, że idea nieustannego szokowania opinii publicznej to nie tylko domena von Triera. Innymi przykładami świadomego wadzenia się z oczekiwaniami widzów (oraz krytyków i akademików!) mogą być przecież, znane także w Polsce, filmy Roya Anderssona i Rubena Östlunda – zjadliwie kontestujące nie tylko szwedzki raj, lecz również erozję wrażliwości społeczeństw bogatego Zachodu. Nie da się jednak ukryć, że to właśnie von Trier i promowane przez jego (oraz Petera Aalbæka Jensena) firmę Zentropa produkcje przecierały pod koniec XX wieku szklaki kolejnym autorom kina z krajów nordyckich.

Na twórczości von Triera skupia się również Marta Maciejewska, swoją uwagę poświęcając postaciom kobiecym w tak zwanej trylogii depresji, czyli filmach *Antychryst* (*Antichrist*, 2009), *Melancholia* (2011) i *Nimfomanka* (*Nymphomaniac*, 2013). Zdaniem gdańskiej autorki ich reżyser może być jedynie powierzchownie postrzegany jako mizogin, bo jego filmy są tak naprawdę rewolucyjnymi narracjami o negocjowaniu ról genderowych i społecznych. Narzędziami walki z patriachatem są tutaj przede wszystkim żeńska cielesność i seksualność, a także strategia wadzenia się bohaterki von Triera z wpisywaniem ich kobiecości w rodzicielstwo. Zdaniem Maciejewskiej „obszernemu spojrzeniu” kamery odpowiada także wykluczenie kobiecych protagonistek ze społeczeństwa. Co więcej, nękające je cierpienia psychiczne zostają także dekonstrukcyjnie wpisane

przez von Triera w marginalizowane przez akademików środki kinowej wypowiedzi, takie jak groza, pornografia czy katastrofizm.

Erotyka i lęk to terytoria bliskie także innym twórcom nordyckim. Nic zatem dziwnego, że również dwa kolejne teksty analizują gatunki i emocje, o których Linda Williams pisała niegdyś, że należą do „wstydliwych” (1999, s. 4-5). Wspominany już Christer Bakke z zaprzyjaźnionego z UG Norweskiego Uniwersytetu Naukowo-Technologicznego w Trondheim omawia w swoim artykule specyfikę i ewolucję norweskiego horroru, gatunku bardzo popularnego w XXI wieku w krajach nordyckich. Bakke za czynniki, które doprowadziły do powstania współczesnej fali ojczystego kina grozy, uznaje między innymi wprowadzenie systemu dofinansowania projektów niewpisujących się w paradygmaty kina artystycznego, zmniejszenie znaczenia cenzury i coraz większą rolę twórców młodszego pokolenia wychowanych na amerykańskiej popkulturze. To właśnie jego przedstawiciele będzie cechować chęć sięgania po konwencje kina gatunków w celu reinterpretowania rodzimych tradycji, takich jak na przykład norweskie przywiązanie do romantycznego postrzegania natury.

Również Piotr Wajda do analizy wybiera gatunek o ładunku kontrkulturowym. W swoim artykule cofa się bowiem w czasie i demistyfikuje okryte złą sławą szwedzkie kino erotyczne i pornograficzne. Opisuując transnarodową karierę tego fenomenu audiowizualnego, autor przygląda się w celuidowym zwierciadle ówczesnej obyczajowości, podważając popularne także w Polsce stereotypy dotyczące „szwedzkich filmów” (określanych także dosadniej jako „szwedzkie grzechy”). Skupia się między innymi na subwersywnym humorze skandynawskich erotyków (szydlerczo nawiązującym choćby do twórczości Ingmara Bergmana), doszukując się cech łączących *nakenfilmer* z anglosaskim nurtem *sexploitation*. Wajda przypomina także odważne obyczajowo obrazy Arne Matsona i Ingmara Bergmana (i ich wpływ na kino europejskie i amerykańskie) oraz przywołuje spór szwedzkich feministek z naczelnymi pornografami kraju.

Inną perspektywę badawczą w swoim artykule przyjmuje Anna Estera Mroziewicz, analizując wizerunki Rosji i Rosjan i tak zwane „nowe spojrzenie” na ten kraj w dokumentalnym kinie szwedzkim i polskim. Autorka porusza szereg zagadnień, takich jak na przykład szwedzki *rysskräck* (czyli mający konotacje historyczne strach przed Rosją), zderzając je z ponowoczesną wrażliwością młodszego pokolenia dokumentalistów. Mroziewicz, zainspirowana między innymi koncepcjami Michela Foucaulta, udowadnia, że w tworzonych w obu krajach przekazach niefikcyjnych o Rosji „ciało staje się ekranem społecznej i politycznej rzeczywistości”. Jej zdaniem refleksje na ten temat pogłębiają w kinie stosowane przez polskich i skandynawskich reżyserów zabiegi ukazujące różne formy dyscyplinowania jednostek. Co ciekawe, „twardy charakter” portretowanego kraju bardzo często podkreślają także miejsca wybrane przez dokumentalistów – są nimi subarktyczne krańce Rosji czy położony u wrót Syberii Krasnojarsk.

O fenomenie życia i tworzenia kinematografii na krańcach świata pisze bardziej obszernie Agata Lubowicka. Autorka skrupulatnie omawia w swoim artykule historię produkcji tworzonych w Grenlandii, przy okazji poddając refleksji pytanie, czym jest kino narodowe dla kraju pozostającego duńską kolonią. Analizuje także szereg pojęć (takich jak na przykład „arktyczny orientalizm”) i stereotypów związanych z postrzeganiem mieszkańców Dalekiej Północy. Prezentowaniu Arktyki i jej mieszkańców (tym razem jednak osiedlonych na terytoriach kanadyjskich) poświęca uwagę także Roswitha Skare w książce dotyczącej recepcji *Nanuka z Północy* (*Nanook of the North*, 1922) Roberta J. Flahertiego. Skare w swojej monografii, której fragment publikujemy dzięki uprzejmości wydawnictwa Peter Lang, skupia się między innymi na losach różnych wersji filmu oraz związanych z nim paratekstach, takich jak plakaty, wystawy, projekty antropologiczne, mockumentalne parodie, teledyski oraz instalacje VJ-skie (Skare, 2016, s. 133-137).

Nie bez powodu aż trzy z prezentowanych tekstów dotyczą nordyckiej telewizji, coraz lepiej radzącej sobie w roli producenta chętnie kupowanych i adaptowanych w Europie i USA formatów. Patrycja Włodek w swoim artykule poddaje analizie poetykę nurtu ochrzczonego przez krytyków mianem *nordic noir*, jako przykłady wykorzystując dwie głośne także w Polsce produkcje – seriale *Most nad Sundem* (*Bron/Broen*, 2011-) i *Śledztwo* (*Forbrydelsen*, 2007-2012). Choć sam termin może budzić kontrowersje (por. m.in. Norðfjörð, 2015) autorce w interesujący sposób udaje się wykazać gatunkowe podobieństwa tekstów kultury określanych tym mianem, takie jak na przykład powrót do miejskich przestrzeni i wykorzystywanie motywu „psychicznego labiryntu”. Badaczka podkreśla także zasadnicze różnice pomiędzy skandynawskimi a amerykańskimi formami kinowej wypowiedzi, sprzyjające jej zdaniem odświeżaniu nadużywanych konwencji. Do charakterystycznych narracyjnych innowacji produkcji spod znaku *nordic noir* Włodek zalicza między innymi odwracanie modeli genderowych (na przykład za pomocą motywu *homme fatale*) oraz polityczno-społeczne zaangażowanie tego przesyconego psychicznym i fizycznym chłodem gatunku.

Kwestiami związanymi z genderową analizą mediów zajmuje się także Maja Chacińska, która – biorąc pod uwagę progresywną strategię wyrównywania szans na zatrudnienie w mediach, między innymi w ofercie tworzonych dla skandynawskiej stacji programów – bada szwedzką telewizję publiczną SVT (i pokrótce również tamtejsze radio). Chacińska, przyglądając się w swoim tekście sytuacji kobiet, przytacza nie tylko historyczne przemiany w Szwecji, lecz również sięga do amerykańskich źródeł i metodologii.

Z kolei Katarzyna Kaczor w swoim tekście zastanawia się nad fenomenem popularności serialu telewizyjnego *Wikingowie* (*Vikings*, 2013-). Gdańska kulturoznawczyni tropi strategię popkulturowej reinterpretacji narracji historycznych w tworzonym pod egidą Michaela Hirsta serialu, który powstaje dla kanadyjskiego kanału History. Saga o losach Ragnara Lothbrocka i jego synów, zdaniem Kaczor, swój medialny sukces zawdzięcza między innymi ciąglemu

lawirowaniu jej twórców między różnymi poetykami gatunkowymi oraz przetworzonej grze mityzacją i demityzacją prezentowanych treści.

Zakończenie

Popkulturowa moda na Skandynawię zatacza coraz szersze kręgi zafascynowania także w naszym kraju, a lansowane pojęcia, takie jak *hygge* czy fińskie *sisu*, odnajdziemy również w rodzimych mediach. Wśród wiadomości na temat kolejnych skarg Andersa Breivika utyskującego na warunki uwięzienia, renesansu zainteresowania kulturą wikińską oraz najnowszych artystycznych prowokacji Larsa von Triera współczesne kino naszych dalszych i bliższych północnych sąsiadów zdaje się być polem nieustannych negocjacji znaczeń i poligonem twórczych prób, którym warto się bliżej przyjrzeć z akademickiej perspektywy, aby lepiej zrozumieć fenomen transnarodowej popularności tamtejszej kultury. Mamy nadzieję, że pierwszy nordycki numer „Panoptikum” stanie się zachętą do rozwijania kolejnych projektów badania historii i ewolucji twórczości audiowizualnej naszych północnych sąsiadów, których wspólnotę określa się niekiedy jako United States of Nordic Welfare.

Redaktor prowadzący numeru
Sebastian Jakub Konefał

Bibliografia

- Fontaine, P. (2017). *1.7 Million Tourists In 2016*. <https://grapevine.is/news/2017/01/06/1-7-million-tourists-in-2016> (dostęp: 28.04.2017).
- Gustafsson, T. (2015). *Slasher in the Snow: The Rise of The Low-Budget Nordic Horror Film*, [w:] *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, T. Gustafsson, P. Kääpä (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hakola, O. (2015). *Nordic Vampires: Stories of Social Exclusion in Nordic Welfare States*, [w:] *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, T. Gustafsson, P. Kääpä (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Henlin-Strømme, S. (2015). *White on White: Twenty-First-Century Norwegian Horror Films Negotiate Masculinist Arctic Imaginaries*, [w:] *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*, S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Iversen, G. (2016). *Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema*, [w:] *A Companion to Nordic Cinema*, M. Hjort, U. Lindqvist, (red.). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kääpä, P., Gustafsson T. (2015). *Introduction: Nordic Genre Film And Institutional History*, [w:] *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, T. Gustafsson, P. Kääpä (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kitching, Ch. (2016). *The Frozen Effect*. http://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-3732825/Norwegian-islands-inspired-Frozen-overrun-tourists.html (dostęp: 28.04.2017).

- Konefał, S. J. (2016). *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność*. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Lunde, A. (2015), *Going Hollywood. Nordic Directors in American Cinema*, [w:] *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, T. Gustafsson, P. Kääpä (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nesting, A. (2008). *Crime and Fantasy in Scandinavia - Fiction, Film and Social Change*. Seattle: University of Washington Press.
- Norðfjörð, B. (2015). *Crime Up North: The Case Of Norway, Finland And Iceland* [w:] *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, T. Gustafsson, P. Kääpä (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Norðfjörð, B. (2010). *A Typical Icelandic Murder? The 'Criminal' Adaptation of Jar City*. „Journal of Scandinavian Cinema”, no. 1.
- Skare, R. (2016). *«Nanook of the North» From 1922 to Today: The Famous Arctic Documentary and Its Afterlife*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.
- Williams, L. (1991). *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. „Film Quarterly”, no. 4.

Landscapes after Dogme 95: Transnational Ambitions of Nordic Cinema and Television

The article focuses on the main artistic and economic strategies in the Nordic cinema and television in the last decade. The author analyses transnational turn on the Scandinavian movie market and describes the most important fields of academic researches connected with the Idea of North, Arctic studies and new wave of genre films from Norway, Iceland, and Finland. The last part of the text also discusses the order and subjects of the articles presented in the Nordic issue of *Panoptikum*.

Publikacja jest efektem badań akademickich przeprowadzonych w 2016 roku dzięki wsparciu udzielonemu z funduszy norweskich i funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii.

This publication is the effect of the academic researches supported in 2016 by the Norway Grants and the EEA Grants with the financial contributions of Norway, Iceland and Liechtenstein.