

Piotr Wajda

Uniwersytet Gdański

Czynniki hamujące rozwój skandynawskiego horroru w XX wieku

Wydaje się, że ponura i mroczna sceneria Skandynawii powinna być doskonałym tłem dla kina grozy. Jeśli jednak przyjrzymy się skandynawskiej kinematografii, trudno przeoczyć fakt, że w ciągu niemal całego ubiegłego wieku w Europie Północnej nie rozwinęło się żadne zjawisko, które moglibyśmy rozpatrywać w kategoriach horroru. Fakt ów jest tym bardziej zaskakujący, gdy spojrzymy na wybrane skandynawskie produkcje powstające jeszcze w okresie kina niemego. Co istotne, w tamtych czasach reżyserzy tych projektów byli bardzo często uznanymi autorami. Carl Theodor Dreyer, Victor Sjöström czy Mauritz Stiller to najbardziej rozpoznawalni nordyccy autorzy sprzed rewolucji dźwiękowej. W epoce kina niemego na terenie Skandynawii pojawiły się obrazy czerpiące z elementów później rozwijanych przez twórców kina grozy na całym świecie. W ciągu kilku lat w Skandynawii powstały takie filmy jak *Furman śmierci* (1921, reż. Victor Sjöström), z którego czerpał sam Stanley Kubrick, *Kartki z dziennika szatana* (1921, reż. Carl Theodor Dreyer) czy *Czarownice* (1922, reż. Benjamin Christensen). Według literatury przedmiotu nordyccy reżyserzy tworzyli filmy zawierające motywy czarownictwa i satanizmu znacznie wcześniej niż Amerykanie (Umland, Umland, 2005, s. 290). Popularne w latach sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych kino satanistyczne czerpało garściami z dorobku Skandynawów z okresu kina niemego. Emma Robinson zwraca uwagę na mocno zakorzenione w Europie Północnej tradycje jeszcze przed czasów chrystianizacji (Robinson, 2013). To region, w którym pogaństwo utrzymywało się najdłużej, a tytuły, takie jak chociażby wspomniane przed chwilą *Czarownice*, są potwierdzeniem powyższej hipotezy.

Wszystkie przytoczone tytuły mogły (i powinny) stać się początkiem zjawiska, które miało możliwość – na płaszczyźnie artystycznej – skutecznie „rywalizować” z niezwykle popularnym i cenionym już w tamtym czasie niemieckim ekspresjonizmem. Do dziś można się zastanawiać, kto właściwie się kim inspirował. Czy

ekspresjoniści wzorowali się na szkole szwedzkiej, czy było raczej odwrotnie? To porównanie sugeruje, czym mógł stać się nordycki horror, gdyby artystyczny sukces pociągnął za sobą większą grupę filmowców, którzy rozwinęliby styl przytoczonych tytułów. Fakt, że kino grozy nie zawojowało w XX wieku skandynawskich sal kinowych, jest tym bardziej zaskakujący, jeśli spojrzymy na nazwiska reżyserów flirtujących z tym nurtem. Poza przytoczonymi przed chwilą artystami w późniejszym okresie ubiegłego stulecia z gatunkiem mierzyli się najwięksi skandynawscy filmowcy. Sam Ingmar Bergman stanął za kamerą horroru zatytułowanego *Godzina wilka* (1968), ale w dalszym ciągu XX-wieczne kino grozy z Północnej Europy było zepchnięte poza margines. Przez niemal cały ubiegły wiek produkcja filmów grozy w Skandynawii ograniczała się do maksymalnie kilku tytułów rocznie. A zatem odpowiedź na pytanie „co sprawiło, że w Europie Północnej tak późno rozwinął się horror?” zdaje się znacznie bardziej kompleksowa i zaskakująca, niż można byłoby pierwotnie przypuszczać. Niniejszy artykuł ma być między innymi wskazówką dla osób badających recepcję kina gatunków na terenie zdominowanym przez „kino autorskie”.

Osobną kwestię stanowi pytanie, czy na skandynawską kinematografię – reprezentowaną przez kilka państw – można spojrzeć w sposób całościowy. Omawiane przeze mnie czynniki produkcyjne zdają się wskazywać na zdecydowanie pozytywną odpowiedź, ze względu na liczne podobieństwa – zarówno kulturowe, jak i ekonomiczne. Te słowa znajdują dodatkowe potwierdzenie w literaturze przedmiotu. Wielu badaczy skandynawskiego kina zestawia i porównuje ze sobą kinematografię szwedzką, norweską, duńską, a także fińską czy islandzką.

Czynniki instytucjonalne – cenzorskie tradycje

Głównym czynnikiem hamującym rozwój skandynawskiego horroru wydają się cenzorskie organizacje działające w ubiegłym stuleciu. Co ciekawe, w Norwegii i Szwecji kontrola działalności artystycznej trwała dłużej, niż miało to miejsce w Polsce czy innych państwach bloku wschodniego. Jednak uwaga skandynawskich cenzorów była skierowana na zupełnie inną kwestię niż ich kolegów po fachu z krajów znajdujących się w radzieckiej strefie wpływów. Podczas gdy w komunistycznych państwach zajmowano się wychwytywaniem treści potencjalnie zagrażających ustrojowi, w Skandynawii w pierwszej kolejności zwracano uwagę na szeroko pojętą przemoc w filmie i telewizji. Mając na uwadze dążenie Szwecji do zachowania neutralności podczas sporów, należy nadmienić, że przy podejmowaniu decyzji o zakazie dystrybucji danego tytułu rzadko stosowano kryterium polityczne. Jednym z nielicznych filmów niedopuszczonych do dystrybucji w Szwecji z tego powodu był *Pancernik Potiomkin* (1925, reż. Siergiej Eisenstein). W czasie I wojny światowej do ustanowionej w 1911 roku ustawy dotyczącej kina dodano zapis o „relacji kraju z zagranicznymi mocarstwami” (Holmberg, 2010, s. 35). Jednak według Jana Holmberga główną przyczyną niedopuszczenia rosyjskiego tytułu do dystrybucji był fakt, że film można było określić mianem „szkodliwie ekscy-

tującego” (szw. *skadligt upphetsande*). Tym samym terminem określano produkcje reprezentujące bardzo różnorodne gatunki filmowe, w tym także często horrory (Holmberg, 2010, s. 35). Holmberg przywołuje przykład *Dziwołagów* (1932, reż. Tod Browning), które określono w identyczny sposób.

W 1911 roku w Szwecji powołano urząd cenzorski *Statens Biografbyrå*, który odpowiadał za niedopuszczanie wybranych tytułów do obiegu kinowego aż do 2011 roku. Ustawa regulująca powstanie *Statens Biografbyrå* określała wprost, jakie filmy podlegają selekcji ze strony cenzorów. Nie wolno było wyświetlać tytułów, których: „pokazy byłyby wbrew powszechnemu prawu czy moralności lub, innymi słowy, byłyby w stanie działać w sposób brutalizujący, szkodliwie ekscytujący lub błędnie interpretujący koncepcje prawa. Obrazy, które przedstawiają sceny horroru, samobójstwa czy poważne przestępstwa w powyższy sposób lub w kontekście, który umożliwiałyby osiągnięcie takiego efektu, mogą zostać niedopuszczone” (Holmberg, 2010, s. 35).

Holmberg zauważa, że w ciągu 100 lat funkcjonowania *Statens Biografbyrå* niezmiennym czynnikiem pozostawała ochrona duchowego rozwoju i zdrowia dzieci. W wielu decyzjach urzędu cenzorskiego kierowano się tym, czy potencjalny wpływ danego tytułu można określić mianem *förråande*, czyli „brutalizujący” (Holmberg, 2010, s. 36). W ten sposób szwedzcy widzowie słynną scenę pod prysznicem z *Psychozy* (1960, reż. Alfred Hitchcock) obejrzeni w mocno ugrzecznionej wersji, zaś *Teksańską masakrę piłą mechaniczną* (1974, reż. Tobe Hooper) i wiele innych horrorów można było zobaczyć dopiero w latach osiemdziesiątych, w dodatku wyłącznie na wydanych za granicą i przywiezionych (niekoniecznie legalnie) do kraju kasetach VHS (Holmberg, 2010, s. 36).

Wraz ze zniesieniem w 1971 roku zakazującego „obrazy dyscypliny i moralności” prawa o obsceniczności doszło do paradoksalnej sytuacji. W krótkim czasie Szwecja stała się światową stolicą branży pornograficznej, ale w dalszym ciągu nie można było zobaczyć tam wielu horrorów oraz innych – często zaskakujących – produkcji, które uznano za zbyt brutalne. W ten sposób na liście filmów zakazanych znalazły się tak różne tytuły jak *Nosferatu – symfonia grozy* (1922, reż. Friedrich W. Murnau), *Mad Max* (1979, reż. George Miller) czy *Kasyno* (1995, reż. Martin Scorsese). Wspomniane już słowo *förråande*, czyli „brutalizujący”, to określenie doskonale charakteryzujące horror (zwłaszcza z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych). Między innymi dlatego w Szwecji reżyserzy – poza pojedynczymi przypadkami – nie podejmowali prób realizacji filmów grozy.

Paradoksalnie film, który w dużym stopniu wstrzymał rozwój horroru w Szwecji, obecnie jest powszechnie uznawany za wybitny. *Czarownice* to dzieło łączące poetykę kina grozy z dokumentalną opowieścią. Duński reżyser, dodając sceny o dydaktycznym charakterze, stara się w naukowy sposób wyjaśnić przyczyny polowania na czarownice. Miała to być pierwsza część nigdy niedokończony przez Christensena trylogii na temat przesądów na przestrzeni dziejów (Horak, 2010). Bruce F. Kavin opisuje przytaczany tytuł w następujący sposób: „*Czarownice* pró-

bują dowieść, że wiele osób, szczególnie w średniowieczu, uznawało czarownictwo za wyjaśnienie rzeczy, których nie rozumieli [...]. Film toruje sobie drogę do czasów mu współczesnych, w których psychologia lat dwudziestych XX wieku diagnozuje poszczególne oznaki wcześniej łączone z czarownictwem i czarami jako niektóre z objawów hysterii” (Kawin, 2012, s. 106). Podjęcie się realizacji części zdjęć w nocy przyczyniło się do tego, że całość jest utrzymana w niezwykle mrocznej konwencji (Stevenson, 2006, s. 35). Jednak to rozwiązanie ma także drugą stronę. W 1922 roku sprzęt rejestrujący obraz nie był zaawansowany technologicznie, znajdował się w dosyć wstępnej fazie rozwoju. Decyzja o filmowaniu w nocy wiązała się ze zwiększeniem kosztów produkcji. Niezwykle odważny zarówno w treści, jak i formie film Benjamina Christensena okazał się finansową kląpą, w którą zainwestowano ponoć dwa miliony szwedzkich koron¹. Ze względu na kontrowersyjne sceny pokazujące między innymi deptanie rozrzuconych po ziemi krzyży czy szatana kuszącego we śnie niemal nagą kobietę film był cenzurowany prawie wszędzie (tylko w Danii odniósł komercyjny sukces)² i po usilnych protestach, ze strony między innymi Kościoła, Benjamin Christensen był zmuszony kontynuować karierę reżysera w Stanach Zjednoczonych.

Mając na uwadze fakt, że celem szwedzkiej cenzury (również po zniesieniu zapisów dotyczących obsceniczności w 1971 roku) było przede wszystkim chronienie potencjalnego widza przed „scenami horroru”, spójrzmy na kinematografię w innym kraju skandynawskim – w Norwegii. Sytuacja wyglądała podobnie. Cenzura miała tam jeszcze dłuższy rodowód i funkcjonowała już w momencie pojawienia się pierwszych kin. Objęcie kina dosyć szczegółową kontrolą prawną już w momencie pierwszych pokazów filmowych³ przez bardzo długi czas powstrzymywało twórców przed zmierzeniem się z horrorem. Oficjalnie pierwszym urzędem, który miał pilnować, aby na ekrany kin nie trafiały potencjalnie szkodliwe obrazy, był powołany do życia w 1913 roku *Statens Filmkontroll* (Geis, 1954, s. 291). Jednak zanim w Norwegii założono pierwszą komórkę zajmującą się ochroną przed wspomnianą brutalnością oraz moralną degeneracją, stosowano bardzo interesujące i – z dzisiejszej perspektywy – zaskakujące rozwiązanie. Gunnar Iversen jako przykład przytacza udokumentowaną sytuację, która miała miejsce dwa lata przed oficjalnym wprowadzeniem cenzury w Norwegii. 11 listopada 1911 roku inspektor policji z Trondhjem (dzisiejsze Trondheim) napisał telegram do biura stołecznej policji o treści „Zaakceptowana scena z burdelu – taniec Pera Krohga – wypadła (z filmu)”. Ocenzurowanym tytułem był *Demonen* (1911, reż. Jens Christian Gundersen), który do Trondhjem trafił ze stolicy, a momentem, który wzbudził wątpliwości policjanta, był pocałunek wtulonego w siebie małżeństwa podczas karnawału. To paradoks, że jedyną sceną z filmu, która przetrwała do dzisiejszych czasów, jest właśnie ta ocenzurowana (Iversen, 2005, s. 106-107).

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0013257/business> (dostęp: 11.12.2016).

² <http://www.silentfilm.org/haxan-witchcraft-through-the-ages-1922> (dostęp: 12.12.2016).

³ 6 kwietnia 1896 roku w Kristianii (dzisiejsze Oslo) odbył się pierwszy pokaz filmowy. Miało to miejsce na miesiąc przed pierwszym seansem w Nowym Jorku. Do wyświetlenia projekcji użyto bioskopu autorstwa braci Składanowskich (Iversen, 1998, s. 103).

Jak pokazuje powyższy przykład, początkowo cenzura w Norwegii miała charakter uznaniowy. Film Gundersena wyświetlono w stolicy Norwegii, jednak po trafieniu do kin w stosunkowo niewielkim w tamtym czasie Trondhjem został ocenzurowany. Dodatkowo opis sceny określonej w telegramie jako „burdelowa” sugeruje bardzo konserwatywny charakter Skandynawów nawet jak na standardy z początku XX wieku. Mając na uwadze problemy wspomniane w kontekście zrealizowanych w sąsiedniej Szwecji *Czarownic*, fakt, że skandynawscy twórcy rzadko kiedy kierowali uwagę w stronę kina grozy, wydaje się uzasadniony. Do momentu powołania *Statens Filmkontroll* stosowano ustanowione w 1875 roku Prawo o Dramatach i innych Publicznych Wystąpieniach (nor. *Lov angaaende Adgang til at give dramatiske og andre offentlige Forestillinger*), które odnosiło się nie tylko do teatralnych czy operowych spektakli, ale nawet wyścigów konnych, pokazów magicznych czy loterii. Każdy, kto chciał pokazać film lub na przykład zorganizować loterię, musiał zapłacić pewną kwotę policji i straży pożarnej. Za uzyskane pieniądze wspomniane służby chroniły teren, na którym odbywało się wydarzenie. Przytaczana ustawa nie dawała władzom prawa do cenzurowania filmów z góry – poza wyjątkowymi sytuacjami, gdy dochodziło do podejrzenia, że dany tytuł może zawierać obsceniczne sceny (Iversen, 2005, s. 108).

Przebywający w latach 1951-1952 w Norwegii Gilbert Geis podczas swoich badań starał się ustalić klucz, jakim kierowali się cenzorzy pracujący dla *Statens Filmkontroll*. Amerykanin wskazywał na zapis określający, czym powinien sugerować się cenzor w trakcie podejmowania decyzji o dopuszczeniu bądź niedopuszczeniu danego tytułu do norweskich kin. W akcie prawnym konstytuującym norweski urząd cenzorski pojawił się zapis o tym, że „władze nie mogą zaakceptować filmów, których pokazywanie – w ich odczuciu – powodowałoby konflikt z prawem, byłoby obrazą przyzwoitości albo prowadziłyby do brutalności lub moralnej degeneracji” norweskich obywateli (Geis, 1954, s. 291). Na przykładzie przywołanego cytatu doskonale widać, że klucz obrany przez *Statens Filmkontroll* jest bardzo zbliżony do tego stosowanego przez założoną mniej więcej w tym samym czasie szwedzką organizację cenzorską. Geis w trakcie swojego pobytu w Norwegii na początku lat pięćdziesiątych przeanalizował amerykańskie tytuły trafiające do kin w tym kraju w latach 1945-1951. Badacz zauważył, że spośród czterech najbardziej wpływowych na terenie Norwegii kinematografii w tamtym czasie, to jest Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Szwecji i Francji, to amerykańskie filmy znacznie częściej trafiają do sal kinowych w okrojonej formie. Amerykańskiemu badaczowi udało się dotrzeć i porozmawiać z Berntem A. Nissenem – jednym z dwóch stałych cenzorów pracujących w *Statens Filmkontroll*. Rozmówca Geisa w wywiadzie stwierdził, że:

nasze [skandynawskie] społeczności są raczej spokojne. Ludzie nie mają pozwolenia, żeby chodzić z bronią, np. pistoletami [...]. Nie chcemy, żeby takie rzeczy imponowały naszym mieszkańcom. Nie mamy takiego problemu w społeczeństwie i nie chcemy go wprowadzać przez film. To powód,

dlaczego jesteśmy tak restrykcyjni wobec przemocy w filmach, które do nas trafiają (Geis, 1954, s. 299).

Rozmowa Amerykanina z wieloletnim pracownikiem urzędu cenzorskiego dotyczyła filmów noir i – przede wszystkim – postrzeganego za wyjątkowo brutalne kina gangsterskiego (Geis, 1954, s. 299). Wysłane przez badacza wnioski można rozciągnąć także na horrory, których złoty wiek za oceanem tak naprawdę miał dopiero nadejść wraz ze zniesieniem Kodeksu Haysa w 1967 roku. Przez takie postrzeganie przemocy i gatunków filmowych, w których się pojawiała, pierwszy film grozy powstały w Norwegii miał premierę dopiero w 1958 roku – był to *De dødes tjern* (reż. Kåre Bergstrøm) (Sundholm, Thorsen, Andersson, Hedling, Iversen, Møller, 2012, s. 175). Jednak nawet przychylnie komentarze krytyków filmowych, z jakimi spotkał się ten tytuł, nie sprawiły, że Norwegowie odważniej zaczęli realizować horrory. Dodatkowym utrudnieniem, które mogło wpłynąć na znikomą liczbę filmów grozy powstających w Norwegii, był fakt, iż do 2000 roku autorzy ocenzonego filmu nie mogli się odwoływać od decyzji *Statens filmtilsyn* (Sundholm i in., 2012, s. 195). Wielu horrorów – podobnie jak w Szwecji – nie dopuszczano do kin ze względu na zawartą w nich przemoc. Najgłośniejsze tytuły, na przykład *Lśnienie* (1980, reż. Stanley Kubrick), doczekały się swoich premier, ale obejrzenie wielu innych filmów, jak chociażby niskobudżetowego (i niesygnowanego nazwiskiem uznanego mistrza) *Martwego zła* Sama Raimiego (1981), było niemożliwe. Przyglądając się ocenzonego pozycjom, można zauważyć kolejną analogię do Szwecji – na liście, oprócz tytułów zakazanych w wielu innych krajach, można natknąć się na bardzo zaskakujące pozycje, jak chociażby nagrodzoną na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes Ścieżkę *strachu* (1990, reż. Joel i Ethan Coen) czy mało interesujący film akcji *Kobra* (1986, reż. George Pan Cosmatos).

Jak pokazują powyższe przykłady, nastawiona na walkę z przemocą i brutalnością cenzura – zwłaszcza w pierwszej połowie ubiegłego wieku – miała niezwykle kompleksowy charakter. Podczas analizy zagadnienia cenzury w krajach skandynawskich należy wspomnieć o Danii jako o państwie będącym wyjątkiem na tle swoich sąsiadów. Co interesujące, cenzura w tym kraju została ustanowiona na początku XX wieku. Między rokiem 1896, w którym miał miejsce pierwszy pokaz filmowy⁴, a 1907 z racji braku regulacji prawnych dotyczących kina do seansów stosowano prawo o jarmarkach i targach (Sundholm i in., 2012, s. 96). Przygotowanie reguł prawnych dostosowanych do specyfiki nowego i dynamicznie rozwijającego się medium uznano za niezbędne po pokazie *Morderet paa Fyn* (1907, reż. nieznanym). Za podstawę scenariusza napisanego przez Alexandra Christiana⁵ posłużyła autentyczna historia morderstwa mającego miejsce zaledwie trzy tygodnie przed premierą filmu. Krótki termin między popełnionym w rzeczywistości zabójstwem a seansem wywołał w Danii falę oburzenia. Początkowe zapisy doty-

⁴ <http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/Danish-Film-History/1896-1910.aspx> (dostęp: 14.12.2016).

⁵ <http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/36199.aspx?id=36199> (dostęp: 14.12.2016).

czące możliwości zablokowania pokazu danego filmu przypominają te z Norwegii. W związku z tym możliwa była sytuacja, w której konkretne tytuły pojawiały się tylko w niektórych miastach, zależnie od decyzji cenzora pracującego w danym kinie i komisarza lokalnej policji. Jednak szybko uznano takie rozwiązanie za mocno chybione i w 1913 roku zasady dotyczące ewentualnego niedopuszczenia filmu do kin zostały ujednolicone, a w 1938 roku powołano do życia państwową organizację zajmującą się cenzurą (Sundholm i in., 2012).

Ciekawym przypadkiem w kontekście omawianej kinematografii jest pojawiająca się już w epoce kina niemego autocenzura ze strony *Nordisk Film Kompagni* – wiodącej firmy producenckiej z Danii. Za sprawą ograniczeń narzucanych osobom odpowiedzialnym za dany tytuł zdarzało się, że jeszcze przed wybuchem II wojny światowej jeden film posiadał różne wersje montażowe tych samych scen czy przykładowo alternatywne zakończenia. *Nordisk Film Kompagni* chciało w ten sposób zmniejszyć szansę ocenzurowania wyprodukowanych pod jej egidą pozycji na rynkach zewnętrznych. Do państw postrzeganych za bardziej konserwatywne trafiały łagodniejsze wersje tych samych filmów (Sundholm i in., 2012, s. 96). Między innymi dlatego duńską kinematografię z tamtego okresu można uznać za wiodącą i najbardziej rozpoznawalną poza granicami samej Skandynawii.

Dania była pierwszym skandynawskim państwem, w którym zniesiono cenzurę obyczajową, uznając zasadę wolności słowa i wyrażania poglądów za nadrzędną (Paasonen, 2015, s. 4). Jednak supremacja swobody przekazu artystycznego nie sprawiła, że w Danii zaczęły masowo powstawać horrory. Charakterystyczne dla skandynawskiej cenzury XX wieku jest zorientowanie na przemoc pod wieloma postaciami, co też nawet w dobie rozluźnienia obyczajów (wywołanym przemianami społecznymi lat siedemdziesiątych – przede wszystkim w Szwecji i Danii) nie przeobraziło się w zwiększenie zainteresowania kinem grozy, które na swoje złote dni w Skandynawii musiało czekać do początku następnego stulecia.

Duże problemy małych społeczności. Czynniki demograficzne

Prowadzona przez organizacje cenzorskie powołane do życia w niemal całej Skandynawii krucjata wymierzona w przemoc w filmach to zaledwie jeden z czynników powstrzymujących rozwój kojarzonego z brutalnością horroru na szerszą skalę. Równie istotną rolę zdają się pełnić czynniki demograficzne i ekonomiczne. Pomimo sukcesów horroru w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku w wielu państwach europejskich, a przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych⁶, w Skandynawii niezmiennie panowało przekonanie, że na kinie grozy nie da się zarobić. Sytuacja zmieniła się dopiero w 2003 roku za sprawą *Mrocznego lasu* (reż. Pål Øie). Niskobudżetowa produkcja osiągnęła w norweskich kinach wynik kasowy zbliżo-

⁶ Określenie *blockbuster* zostało w dużej mierze oparte o będące dużym sukcesem kasowym *Szczyki* (1975, reż. Steven Spielberg), wokół których zorganizowano dużą kampanię reklamową przed premierą kinową (Shone, 2004, s. 49-50). Jednak poza sporadycznymi przypadkami nie inwestowano w horror na większą skalę w obawie, że film i tak na siebie nie zarobi.

ny do amerykańskiej wersji *The Ring* (2003, reż. Gore Verbinski) mającej premierę dokładnie tego samego dnia⁷. Duża frekwencja pokazała, że norweska widownia z utęsknieniem wyczekiwała horroru z rodzimymi aktorami, bowiem sukces filmu *Øiego* przyczynił się do powstania kolejnych horrorów.

Głównym argumentem mogącym przemawiać za stwierdzeniem, że „na kinie grozy w Skandynawii nie da się zarobić”, był fakt, że kraje Skandynawii – po dziś dzień – uchodzą za małe rynki zbytu. W *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema* można przeczytać, że Europa Północna ze względu na niską liczbę ludności była obciążona dużo wyższym poziomem ryzyka fiaska finansowego (Sundholm i in., 2012, s. 175). Zwróćmy uwagę na fakt, że znaczna część z produkowanych po przemianach obyczajowych lat sześćdziesiątych horrorów powstawała na dużo większych rynkach, takich jak Stany Zjednoczone, Wielka Brytania czy Włochy. Mimo powszechnej opinii, że kino gatunkowe (w tym horror) można nakręcić niskim kosztem, w dalszym ciągu w Skandynawii pokutowało przekonanie, że na tak małych rynkach nie uda się dotrzeć do wystarczającej liczby odbiorców, żeby taki film opłacało się wyprodukować. Począwszy od lat sześćdziesiątych, najwięcej europejskich tytułów zaliczających się do kina grozy powstawało w Hiszpanii, Włoszech i Wielkiej Brytanii. Zarówno Półwysep Apeniński, jak i Wyspy Brytyjskie już w latach siedemdziesiątych były zamieszkiwane przez ponad 50 milionów osób. Od tej liczby nieco odstaje Hiszpania z 33 milionami mieszkańców. Jednak w dalszym ciągu to wartość ponad czterokrotnie wyższa, gdy porównamy ją ze Szwecją, której populacja wynosiła 8 milionów. W przypadku Norwegii dysproporcja między tym krajem a Hiszpanią jest jeszcze większa – liczba Hiszpanów była blisko dziewięciokrotnie wyższa⁸.

Wiele z filmów gatunkowych produkowanych w Europie w drugiej połowie XX wieku charakteryzowało się krótkim okresem zdjęciowym i wynikającym częściowo z tego powodu niskim budżetem. Łącząc ten fakt z analizą danych demograficznych, można wysnuć wniosek, że – między innymi – horrory w okresie przemian obyczajowych powstawały przede wszystkim w krajach, których rynki zbytu były na tyle duże, że istniała większa szansa dotarcia do wystarczająco dużej liczby zainteresowanych osób. Te dane można sprowadzić do prostej refleksji – istniało całkiem spore ryzyko, że w państwach skandynawskich horror nie znajdzie takiej liczby odbiorców, żeby koszty produkcji się zwróciły, nawet pomimo powszechnej opinii, że przy produkcji horroru można operować mniejszym budżetem. W Skandynawii kino grozy nie zakorzeniło się głęboko i nie miało silnej pozycji na rynku. Ib Bondebjerg z Evą Novrup Redvall zwracają uwagę na fakt, że trudno jest wskazać kinematografię wywodzącą się ze słabo zaludnionego kraju, w której rozwijałoby się kino gatunkowe, w tym również horror (2011, s. 79). Europejskie kino autorskie miało stać w opozycji do takiego modelu kojarzonego przede wszystkim z amerykańską kinematografią. Ta tendencja zaczęła się zmieniać dopie-

⁷ <http://www.boxofficemojo.com/intl/norway/yearly/?yr=2003&tp=.htm> (dostęp: 15.12.2016).

⁸ Na podstawie danych z worldometers.info <http://www.worldometers.info/world-population/population-by-country/> (dostęp: 15.12.2016).

ro w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Bondebjerg i Redvall dowodzą, że jest to skutkiem globalizacji kina (2011, s. 79). Przez całe dekady wychodzono z założenia, że na horrorze – czy też, patrząc z szerszej perspektywy, na filmach bez ugruntowanej tradycji na danym rynku – nie da się zarobić, a widz będzie patrzeć na takie produkcje jak na swoiste filmowe kuriozum (Andersson, 2009). Jednak po dokonaniu analizy okazało się, że najbardziej interesująca dla producentów grupa docelowa generowała amerykańskim twórcom największe dochody. Dlatego od lat dziewięćdziesiątych, gdy nawet przeciętny skandynawski widz był doskonale zaznajomiony z horrorami, kryminałami i thrillerami ze Stanów Zjednoczonych, rodzimi producenci zaczęli coraz odważniej inwestować w „nietradycyjne” gatunki filmowe, czego pierwszym udanym przykładem jest powstały w Danii i wyreżyserowany przez Olego Bornedala thriller *Nocny strażnik* (1994). Film odniósł tak duży sukces w Skandynawii, że ściągnął na siebie uwagę zagranicznych inwestorów i w krótkim czasie powstał remake z Ewanem McGregorem w roli głównej. Mniej więcej w tym samym czasie coraz większą popularnością cieszyła się nordycka odmiana literatury kryminalnej, co było kolejnym argumentem sugerującym, że w końcu „Skandynawia jest otwarta na coś nowego”. Tym czymś nowym stał się wkrótce między innymi horror.

Nagość zamiast przemocy. Czynniki społeczno-obyczajowe

Znikoma obecność horroru w Skandynawii w ciągu niemal całego XX wieku jest niezwykle zagadkowa. Na początku ubiegłego stulecia w prawie całej Europie panowały konserwatywne nastroje, jednak nie zawsze były one przeszkodą dla rozwoju kina grozy. Organizacje cenzorskie nie były zresztą urzędami charakterystycznymi wyłącznie dla Skandynawii. Przykładowo w 1912 roku w Wielkiej Brytanii powołano British Board of Film Censors (przekształcone później w British Board of Film Classification)⁹. Przytaczany już w niniejszym tekście przypadek *Czarownic* Benjamina Christensena wskazuje na przesłanki związane z mocną pozycją Kościoła w Szwecji. Film Duńczyka uznano za obrazoburczy między innymi po religijnych protestach. Jednak na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w części państw skandynawskich coś zaczęło się zmieniać. Kraje nordyckie zaczęły być postrzegane jako zsekularyzowane społeczeństwa dobrobytu (Hale, 2003, s. 356), a prym w kreowaniu tego wizerunku wiodli Duńczycy i Szwedzi, głównie za sprawą filmów kojarzonych z dużą ilością nagości i seksu. Pidde Anderson na podstawie analizy szwedzkiej kinematografii w kontekście kina grozy stwierdza, że utrzymująca się przez lata na niskim poziomie liczba horrorów powstających w Szwecji wynika z uwarunkowań kulturowych. We wstępie swojej książki pisze:

Jedną z przyczyn, dla których w Szwecji powstało mało horrorów, jest fakt, że Szwecja to *zdechrystianizowane i sentencjonalne* państwo. Przez kilka kolej-

⁹ <http://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1912-1949> (dostęp: 19.12.2016).

nych dekad od lat pięćdziesiątych kino grozy rozwijało się przede wszystkim w katolickich krajach w Europie Południowej, a także w konserwatywnej w tym czasie Wielkiej Brytanii – Hammer Films podbiło rynek za sprawą erotycznych remake'ów *Dracula* i *Frankensteina*. W Szwecji w tym czasie nie było interesujących tematów tabu do rozbicia (Andersson, 2009, s. 2).

Teza Andersona wpisuje się w teorie dotyczące wciąż jeszcze obecnych w XX wieku w całej Skandynawii silnych wpływów pogańskich, a także wpływów czarownictwa – wartości zakładających brak skrupowania w kwestiach nagości i pełną swobodę seksualną.

Przyszłość w jasnych barwach. Słowo podsumowania

Na początku ubiegłego wieku Skandynawię uznawano za jeden z najbiedniejszych regionów ówczesnej Europy. Powszechne ubóstwo zmuszało ludzi pochodzących z różnych warstw społecznych do wyjazdu, głównie do Stanów Zjednoczonych. Według popularnych teorii filmowych lata recesji i stagnacji gospodarczej sprzyjają pojawianiu się i rozwojowi zjawisk związanych z kinem grozy (Towlson, 2012, s. 5), czego najlepszym przykładem jest niemiecki ekspresjonizm. Jednak ówczesna Skandynawia była znacznie bardziej konserwatywna niż Republika Weimarska, miała ponadto dużo mocniej rozwinięty system cenzorski nastawiony przede wszystkim na walkę z przemocą. W okresie kina niemego w Szwecji pojawiły się filmy, które mogły przerodzić się w skonsolidowane zjawisko związane z filmową grozą, jednak do niczego takiego nie doszło.

Zważywszy na to, że jeszcze w okresie wczesnego rozwoju kinematografii nowa gałąź sztuki została obwarowana szeregiem ograniczeń, fakt, iż skandynawski horror nie przeobraził się w zjawisko o charakterze ponadjednostkowym, wydaje się uzasadniony. Zgodnie z teorią instytucji kinematograficznej kino grozy w niemal całej Skandynawii nie miało warunków, żeby się rozwinąć. Wszelkie próby realizacji kina gatunkowego zostały storpedowane przez funkcjonujący w Europie Północnej system finansowy, który nie sprzyjał realizacji „nieszablonych” filmów. Dopiero współcześnie możemy wskazać zmiany w sposobie finansowania filmów przez państwo, które należy uznać za sprzyjające produkcji kina gatunkowego, w tym także horroru. Początków zainteresowania filmową grozą w niemal całej Europie Północnej należy szukać w przemianach prawnych mających swój początek w Norwegii. Mimo faktu, iż przez większość ubiegłego stulecia Norwegia uchodziła za dużo bardziej konserwatywny kraj niż sąsiednie Szwecja czy Dania, właśnie to państwo stało się głównym ośrodkiem produkcyjnym horroru w XXI wieku. W 2001 roku uchwalono zmiany prawne, które niespodziewanie okazały się sprzyjające reżyserom, którzy chcieli kręcić między innymi horrory, czyli filmy niemające – według wielu – komercyjnego potencjału. Wprowadzony z myślą o twórcach nastawionych na sukces finansowy system wymagał, żeby 50% budżetu zostało pokryte przez producentów, podczas gdy druga połowa mogła zostać sfinan-

sowana (w wysokości do 10 milionów norweskich koron) ze środków publicznych. *Mroczny las* z 2003 roku otrzymał niewielkie dofinansowanie, ale był pierwszym horrorem objętym tą zasadą, przez co kolejne filmy, które uznano za podobne do niskobudżetowej produkcji z 2003 roku, mogły zostać częściowo sfinansowane z budżetu państwa. Sukces norweskiego kina grozy szybko przeniósł się na pozostałe skandynawskie państwa, przez co możemy upatrywać w tym wydarzeniu czegoś w rodzaju bardziej krwawej „nowej fali”, mając jednocześnie na uwadze fakt, iż jesteśmy świadkami zjawiska wymagającego bardziej szczegółowego opisu w polskojęzycznym piśmiennictwie.

Bibliografia

- Andersson, P. (2009). *Blue Swede Shock! The History of Swedish Horror Films*. The TOPPRAF-FEL! Library.
- BBFC.co.uk. <http://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1912-1949> (dostęp: 19.12.2016).
- Billson, A. (2013), 'Whenever Scandinavian Cinema Has Five Minutes to Fill, It Burns a Witch'. "The Telegraph", 5 czerwca. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10076349/Whenever-Scandinavian-cinema-has-five-minutes-to-fill-it-burns-a-witch.html> (dostęp: 16.12.2016).
- Bondebjerg, I., Novrup Redvall, E. (2011). *A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture*. Kopenhaga, Scandinavian ThinkThank.
- Box Office Mojo. <http://www.boxofficemojo.com/intl/norway/yearly/?yr=2003&p=.htm> (dostęp: 15.12.2016).
- Danish Film Institute. <http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/Danish-Film-History/1896-1910.aspx> (dostęp: 14.12.2016), <http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/36199.aspx?id=36199> (dostęp: 14.12.2016).
- Fullerton, J., Olsson, J. (1999), *Nordic Explorations: Film Before 1930*. Sydney, John Libbey & Aura.
- Geis, G. (1954), 'Film Censorship in Norway'. "The Quarterly of Film Radio and Television", vol. 8, no. 3.
- Hale, F. (2003). 'Time' for Sex in Sweden: Enhancing the Myth of the 'Swedish Sin' during the 1950s. "Scandinavian Studies", vol. 75, no. 3.
- Holmberg, J. (2010). *Censorship in Sweden*, [in:] M. Larsson, A. Marklund (ed. by.), *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund, Nordic Academic Press.
- Horak, L. (2010), *Häxan: Witchcraft Through Ages*. SilentFilm.org. <http://www.silentfilm.org/archive/haxan-witchcraft-through-the-ages-1922> (dostęp: 19.12.2016).
- Imdb.com. <http://www.imdb.com/title/tt0013257/business> (dostęp: 11.12.2016).
- Iversen, G. (1998). *Norway* [in:] G. Iversen, T. Soila, A. Söderbergh Widding (ed. by.), *Nordic National Cinemas*. Londyn i Nowy Jork: Routledge.
- Iversen, G. (2005). 'Cutting Bordello Scenes and Dances: Local Regulation and Film Censorship in Norway Before 1913'. "Film History: An International Journal", vol.17, no.1.
- Iversen, G. (2016). *Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema* [in:] M. Hjort, U. Lindqvist (ed. by.), *A Companion to Nordic Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc.
- Kawin, B. (2012). *Horror and the Horror Film*. Londyn i Nowy Jork: Anthem Press.
- Paasonen, S. (2015). *Smutty Swedes: Sex films, pornography and "good sex"* [in:] D. Kerr, D. Peberdy (ed. by.), *Tainted Love: Screening Sexual Perversities*. Londyn: I.B. Tauris.

- Robinson, E. (2013). *Witches and the Scandinavian Horror Film*, "The Australia Times. Film", vol. 1, no. 3.
- Shone, T. (2004), *Blockbuster*. Londyn: Simon and Schuster UK.
- SilentFilm.org. <http://www.silentfilm.org/haxan-witchcraft-through-the-ages-1922> (dostęp: 12.12.2016).
- Stevenson, J. (2006). *Witchcraft Through Ages. The story of Häxan, The World's Strangest Film, and The Man who Made It*. Farleigh: F&B Press.
- Sundholm, J., Thorsen, I., Andersson, L.G., Hedling, O., Iversen, G., Møller B.T. (2012), *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*. Lanham: Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Towlson J. (2014). *Subversive Horror Cinema. Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Umland R., Umland S. (2005). *Burn, Witch, Burn: A First Look on Scandinavian Horror Film*, [in:] S. Schneider, T. Williams (ed. by.), *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press.
- Worldometers.info. <http://www.worldometers.info/world-population/population-by-country/> (dostęp: 15.12.2016).

Factors Suppressing the Development of the Scandinavian Horror in the 20th Century

While researching the Scandinavian horror, it can be noticed that film historians compared appearance and development of the Swedish Film School to German Expressionism. Although sharing many elements, the Scandinavian filmmakers from that era seem to play second fiddle. The Swedish premiere of Benjamin Christensen's *Häxan* in 1922 showed real problems related to horror and its reception in the conservative, at that time, Scandinavian society.

The author of this paper analyses several causes that were responsible for suppression of the Scandinavian horrors development. On that ground, horror genre could not be developed for a long time because of censorship institutions, which were operating especially in Norway and Sweden. Control organs focused on narrowing down the access to violent content in motion pictures. Those limitations led to the situation in which the American horror films were illegally distributed. Furthermore, the next part of the presented paper contains a brief description of the European markets, where horror developed well. Among the suppressing factors, the author analyses demographical and economic issues that influenced the lack of development of horror cinema in Northern Europe. For years, the genre cinema was considered as the opposition to the arthouse cinema, which suddenly changed after *Villmark* appeared on the screen in 2003.