

Sebastian Jakub Konefał

Uniwersytet Gdański

Śnieżna depresja i norweskie podróże do kresu ironii. Reinterpretacje poetyki kina drogi w filmie *Białe szaleństwo* Rune Denstada Langlo oraz w literackiej twórczości Erlenda Loe

Panoplikum 2019, 21: 137-148. <https://doi.org/10.26881/pan.2019.21.08>

Dla tych, których melancholia pustoszy, pisanie o niej ma sens jedynie wtedy, gdy wypływa z samej melancholii (J. Kristeva, *Czarne słońca. Depresja i melancholia*).

Współczesne kino nordyckie w różny sposób wykorzystuje arktyczne plenery i tzw. ideę Północy do dekonstruowania palących problemów ponowoczesności. Z popularną w tamtejszej kulturze strategią mityzacji sił natury oraz łączenia jej elementów ze spojrzeniem turystycznym od pewnego czasu w nader ironiczny sposób pogrywają m.in. Norwegowie, zaprzęgając wybrane konwencje kina drogi do krytyki społecznej. Podczas gdy w tamtejszej telewizji można napotkać tak fascynujące kurioza gatunkowe podróżniczo-rekreacyjne, jak np. programy w konwencji *slow tv* (*sakte TV*) – przez siedem godzin ukazujące realia podróży pociągiem malowniczą trasą Bergen-Oslo (por. np. Chacińska, 2018, s. 126-127) – młodsze pokolenia norweskich reżyserów kręcą filmy inspirowane poetyką *road movie*, prezentujące fabuły o osobach z trudem stawiających czoła osobistym kryzysom i walczących z rozczarowaniem życiem, depresją i stanami lękowymi.

Strategia czerpania z transnarodowego zasobu konwencji gatunkowych stała się dla generacji dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków wyzwaniem do poszukiwania adekwatnych form łączenia autorskiego, lokalnego charakteru nordyckiej twórczości z uniwersalnym przesłaniem. Jedną z pierwszych rzeczy, zwracających uwagę zagranicznych odbiorców współczesnych filmów fabularnych o podróżach po Norwegii, jest fakt, że pojawiające się w nich historie i postacie nie mają zbyt wiele wspólnego z wielkimi narracjami, stworzonymi przez tamtejszych bohaterów narodowych, takich jak Roald Amundsen czy Thor Heyerdahl¹.

Erlend Loe: podróże naiwne i ironiczne

Prawdopodobnie najbardziej znanym w Polsce przykładem wykorzystywania strategii wadzenia się z lokalną mitologią i nordyckim systemem społecznym oraz inteligentnego reinterpretowania konwencji kina drogi jest nakręcona dekadę temu ekranizacja scenariusza Erlenda Loe pt. *Nord* (2009). Fabuła filmu, prezentowanego w naszych kinach jako *Białe szaleństwo*, opowiada o pogrążonym w depresji mężczyźnie, który wyrusza na samotną wyprawę na Daleką Północ. W optyce znanej z klasycznych badań teoretyczno-literackich Władimira Proppa, Michaiła Bachtina (czy też z bardziej spopularyzowanych w świecie Zachodu tekstów Josepha Campbella) poszczególne etapy podróży Jomara winny się wiązać z doświadczeniami inicjacyjnymi. Jednakże w ironicznej perspektywie urodzonego w Trondheim² Rune Denstada Langlo (reżysera pokazywanego także niedawno w Polsce filmu *Witajcie w Norwegii*) nordyckie męskie wyprawy okazują się pełnymi czarnego humoru zbiorami absurdalnych sytuacji i dygresyjnych rozmów³. Tego typu strategii narracyjne pochodzące ze współczesnej norweskiej literatury i kina ośmieszają zaś m.in. wspomniane powyżej relacje zdobywców biegunów i najwyższych gór świata. Scenariusz *Białego szaleństwa* wchodzi też w narracyjne gry z różnymi strukturami fabularnymi mitów i opowieści o „podróży bohatera”, oraz ironicznie zabawia się motywami znanymi z norweskich obrazów o „dzielnych narciarzach”, takich jak np. klasyczna produkcja *Przez*

¹ O biografii obu, z różnym skutkiem, upomniało się zresztą nie tak dawno norweskie kino. W 2012 roku Joachim Rønning i Espen Sandberg nakręcili wysokobudżetową koprodukcję pt. *Wyprawa Kon-Tiki* (*Kon-Tiki*), a w roku 2019 swoją premierę miał film biograficzny pt. *Amundsen* w reżyserii Espena Sandberga.

² Miasto to bywa także określane przez autochtonów jako „wrota Północy”.

³ Dygresyjność dialogów, a nawet całych fragmentów struktur fabularnych jest zdaniem Pawła Urbaniaka (obok m.in. melancholijnej perspektywy, „ekscentryzmu formy” i ekscentrycznych protagonistów) jedną z cech dystynktywnych współczesnego kina norweskiego. Moim zdaniem podobne zabiegi odnaleźć można jednak także w wielu nordyckich produkcjach z Islandii, Finlandii czy Szwecji, więc przedstawione w książce *Kino Norwegii* wyznaczniki indywidualnego charakteru nowego kina z Norwegii wydają się dość dyskusyjne. Por. Urbaniak, 2011, s. 270-276.

śnieżną pustynię (*Ni Liv*, 1957) Arne Skouena, prezentująca samotną podróż przez śnieżne ostępy czy odświeżona niedawno w formie serialu *Bitwa o ciężką wodę* (*Kampen om tungtvannet*, 1948) Jeana Dréville i Titusa Vibe-Müllera, gdzie również napotykamy dzielnych Norwegów i motyw górskiej wyprawy. Ironiczna fabuła *Białego szaleństwa* poddaje także krytyce pre-narratologiczne i antropologiczne odczytania ponowoczesnych podróży z kina drogi. Przede wszystkim polemizuje jednak z rozpropagowaną przez media i przemysł turystyczny wizją Norwegii jako „północnego rajy na Ziemi” (por. Booth, 2015; Witoszek, 2017).

Aby lepiej zrozumieć postawy filmowych wagabundów z ojczyzny majestatycznych fiordów i drogocennych złóż ropy naftowej, należy najpierw przyrzeć się pewnej międzypokoleniowej debacie. Postać pochodzącego również z Trondheim autora scenariusza *Białego szaleństwa* wydaje się w niej kluczowa. Erlend Loe studiował (między innymi) filmoznawstwo w rodzimym Trondheim oraz scenopisarstwo w słynnej szkole filmowej w Kopenhadze a po przeprowadzce do Oslo założył tam stowarzyszenie scenopisarzy oraz aktywnie udzielał się w pracach Norweskiego Funduszu Filmowego (Holst, 2011, s. 289).

Znamienne, że obok scenariusza *Nord* i wydanej w ponad trzydziestu krajach powieści *Naiwny. Super* Loe napisał jeszcze kilka innych, nader ironicznych⁴ historii dotyczących „egzotycznych wypraw i ucieczek w dzicz”. Na przykład bohater opublikowanej także w naszym kraju powieści pt. *Doppler* przenosi się z miasta do lasu, gdzie zamieszkuje w namiocie i opiekuje się małym łosiem⁵. Z kolei protagonista z *L* organizuje wyprawę do Polinezji, mającą udowodnić mieszkańcom Norwegii, że to właśnie tam wynaleziono... łyżwiarstwo.

Prosty styl jego narracji (określany w ojczyźnie telemarku mianem *naiwizmu*⁶) zyskał tam wielką popularność, choć bywał także przedmiotem zapalczywych akademickich protestów. Na przykład znany badacz literatury, Erik Vassenden, zarzucił powieściom Loe banalność przekazu, nazywając jego twórczość „wielką

⁴ Elisabeth Oxfeldt ironicznego stylu pisanie o podróżach w narracjach z krajów skandynawskich doszukuje się już w tekstach o Oriencie autorstwa Knuta Hamsuna, a swoją monografię dotyczącą nordyckich travelogów kończy sugestywnie zatytułowanym rozdziałem *Futile journeys. Parody, postmodernism and postnationalism in Erlend's Loe Travelling*. Użyty przez nią angielski przymiotnik *futile* niezłe definiuje podejście Loe do tematu ponowoczesnych eskapad. Przełożyć go można bowiem jako *bezczelowny, daremny, próżny*. Por. Oxfeldt, 2010, s. 58.

⁵ „Życie w dziczy” nie kłóci się jednak w ironicznej perspektywie narracji Loe z *Dopplera* np. z robieniem zakupów w pobliskim supermarkecie.

⁶ Sam Loe nie lubi określenia *naiwizm*, jednak nie da się ukryć, że prosty, charakteryzujący się krótkimi zdaniami styl narracji autora *Dopplera* sprawił (ku utrapieniu twórcy), że jego twórczość pokochali m.in. norwescy licealiści, a jego książki lokalna prasa szybko zaczęła określać nadużywany w dzisiejszych czasach mianem „kultowych”.

powierzchnią” (Vassenden, 2004)⁷. Rzeczywiście, napisana krótkimi zdaniem proza nie każdemu przypadnie do gustu, choć bez wątpienia jej demistyfikacyjny wydźwięk nabiera nieco więcej wieloznaczności w kinowych adaptacjach⁸.

Dla ewolucji norweskiego kina najważniejszy wydaje się jednak fakt, że teksty Loe zostały uznane przez nordyckich czytelników i badaczy za głos pokolenia, „które nie zbudowało Norwegii” – nazwanego tam również „ironistami” oraz „generacją deseru”. Jego postawy w dyskusjach medialnych i analizach często przeciwstawia się tzw. „pokoleniu 68” i „generacji wojny” (uważanych za budowniczych sukcesu ekonomicznego kraju), a lekką stylistykę postrzega się jako odpowiedź na zaangażowaną społecznie literaturę lat 80. – pełną egzystencjalnych rozterek i niełatwych zabiegów narracyjnych. Powracającymi elementami programowymi w utworach „ironistów” są zaś takie zagadnienia jak „obrona słabego mężczyzny” czy nękająca protagonistów „niepewność, kim mógłbym się stać”. Związany m.in. z Norweskim Uniwersytetem Arktycznym w Tromsø nieżyjący już historyk literatury i krytyk literacki, Øystein Rottem w jednym ze swoich tekstów słusznie zauważa, że:

Nikt tak jak Loe nie zdołał uchwycić sytuacji następców „generacji deseru”, która była na tyle niewdzięczna, by rzucać deserem w swoich rodziców, i której dzieci ani nie miały trudnego startu, ani nie stały się pozbawionymi złudzeń buntownikami bez powodu lecz [okazały się – SJK] rozpieszczonymi małodiatami, którzy czują, że przyszli na świat za późno, którzy w obliczu lekkości życia cierpią na brak powagi, którzy traktują rzeczywistość jak grę, którzy podchodzą z ironicznym dystansem do wszystkich i wszystkich (Rotten, 1996, cyt. za: Chylińska, 2014).

Z kolei Agnieszka Chylińska, w swojej dysertacji o autorze *Dopplera*, dodaje, że norweski rzeczownik „naivisme” pochodzi od przymiotnika „naiv” czyli „naiwny”. W odróżnieniu od rzeczownika „naivitet”, czyli „naiwność”, „naivisme” nie oznacza naiwności wprost, lecz raczej „stylizowanie na naiwność” (Chylińska, 2014). Podobnie postrzega narrację Loe pracująca na gdańskiej skandynawistyce dr hab. Hanna Dybel-Trzebiatowska, która sprawnie uchwyciła istotę jego twórczości, pisząc: *swój tendencyjnie naiwny styl, nasycony humorem wykorzystuje jako narzędzie krytyki społecznej, a satyryczne obrazy Norwegii – postrzeganej na świecie*

⁷ Z kolei obrońcą prozy Loe i rzecznikiem pokolenia ironistów był m.in. socjolog Gunnar C. Aakvaag. Por. Chylińska, 2014, s. 69.

Pierwszą kinową adaptacją tekstu Loe był wyreżyserowany przez Pála Jackmana obraz pt. *Detector* z 2000 roku, oparty na scenariuszu autora *Dopplera*. Film okazał się sporym sukcesem na lokalnym rynku. Następną ekranizacją prozy Loe było *Przeminęło z kobietą* Petera Naessa, z 2007 roku, zauważone na kilu festiwalach (m.in. warszawskim). Z kolei *Białe szaleństwo* otrzymało m.in. nagrodę FIPRESCI w Berlinie.

jako „raj na Ziemi” – przysparzają mu wielu zwolenników (Dymel-Trzebiatowska, 2018, s. 627). Co ciekawe, minimalistyczny język z prozy autora *L* przypomina często narracje dziecięce lub młodzieżowe⁹. To ważny fakt, bo ukazywana w różny sposób „dziecięcość” cechować będzie także męskich bohaterów współczesnego kina z Norwegii. Na przykład Jomar z *Białego szaleństwa* tak właśnie zostaje określony przez napotkanego pod koniec podróży saamskiego „mędrca”, stwierdzającego: *Jesteś dzieckiem. Jesteś jeszcze dzieckiem.*

Również kolejne norweskie obrazy o podróżach, tj. np. filmy *Z natury* (*Mot naturen*, 2014) Ole Giævera i Marte Vold i *Droga na zachód* (*Rett Vest*, 2017) Henrika Martina Dahlsbakkena zawierają wyraźnie piętno naiwistyczno-ironicznej optyki z tekstów Loe. Fabuła każdego z nich dotyczy bowiem perypetii mężczyźni próbujących przekroczyć różnie rozumianą „smugę cienia” dzięki wyruszeniu w drogę. W tym miejscu warto zaznaczyć, że ich „przygody” także nie mają znamion wydarzeń inicjacyjnych, lecz wymowa ukazanych w diegezie zdarzeń ostatecznie okazuje się bardziej optymistyczna i wiąże się z pochwałą nordyckiego systemu wartości i wpisanej w niej idei ciągłości norweskiej tradycji¹⁰. Zabieg ten kontrastuje zaś nie tylko z kontrkulturowym i indywidualistycznym nacechowania amerykańskiego kina drogi¹¹, lecz również wyraźnie koliduje z ironiczną perspektywą pisarstwa Loe oraz moją reinterpretacją przesłania *Białego szaleństwa*, którą przedstawię w dalszej części tekstu.

Białe szaleństwo i naiwność narracji: interpretacja optymistyczno-parodystyczna

Główny bohater *Białego szaleństwa* jest osobą zmagającą się z depresją i stanami lękowymi. Po wypisaniu z ośrodka psychiatrycznego (gdzie, *nota bene*, z chęcią by powrócił) Jomar zostaje przydzielony do pracy w kasie biletowej, zlokalizowanej przy wyciągu narciarskim. To nieskomplikowane zajęcie ma prawdopodobnie zachęcić go do ponownego odkrycia porzuconej pasji do szusowania po białym puchu. Jednak sceny ukazujące zaplanowany przez pracowników służb socjalnych powrót na łono zdrowego społeczeństwa zdają się falsyfikować

⁹ Rune Teigen określił z kolei narrację z powieści *L* jako *czarujący styl szkolnego wypracowania*, por. Chylińska, 2014, s. 23. W tym miejscu warto zaznaczyć, że Loe jest również autorem literatury dla dzieci, m.in. wydawanej także w Polsce serii książeczek o perypetiach Kurta – wąsatego kierowcy wózka widłowego.

¹⁰ W *Z natury* (*Mot naturen*, 2014) Ole Giævera i Marte Vold pieszka wyprawa w góry nieoczekiwanie staje się dla borykającego się z początkami kryzysu wieku średniego Martina punktem wyjścia do pogodzenia się ze zwyczajnością własnej egzystencji. Z kolei wyruszający w motocyklową podróż bohaterowie *Drogi na zachód* (*Rett Vest*, 2017) Henrika Martina Dahlsbakkena traktują swoją wyprawę jako remedium na „zawieszenie sensu egzystencji”, związane z doświadczaniem żałoby.

¹¹ Oczywiście przywołane cechy amerykańskiego kina drogi były wielokrotnie poddawane falsyfikacji. Por. np. analizę *Easy Ridera* autorstwa Konrada Klejsy (2008, s. 189-215).

diagnozę lekarzy. Mężczyzna nie jest bowiem nawet w stanie podnieść się z łóżka, aby przygotować sobie coś do picia. Kiedy zaś nie śpi, to miesza środki psychotropowe z alkoholem i ogląda w telewizji programy o spektakularnych katastrofach. *Zachorowałem, wszyscy chorują* – tak tłumaczy swoją kondycję w jednej z późniejszych rozmów w filmie, w innym miejscu dodając: *Nagle życie stało się niemożliwe*. Kiedy indziej bohater sugestywnie opisuje też przebieg choroby i kulisy zakończenia związku z ukochaną kobietą: *Po prostu tam leżałem. Nie byłem w stanie niczego zrobić*.

Niefortunny zbieg okoliczności (który, w bliższej mi, fatalistycznej optyce da się również zinterpretować jako nieudaną próbę samobójczą) doprowadza jednak do sytuacji zmuszającej Jomara do wyruszenia w drogę. Odbiorcy filmu mogą domniemywać, że mężczyzna pragnie dotrzeć na północ Norwegii, aby spotkać się tam ze swoim czteroletnim synem. Ten plan nigdy jednak nie wybrzmiewa w słowach podróżnika. Jego eskapada nie odznacza się także wyjątkowo ekscytującymi przygodami i szczególnie ciekawymi interlokutorami. W gruncie rzeczy można by orzec, że scenariusz Loe odtwarza sztamperowe schematy fabularne kina drogi, przyprawiając je sporą ilością czarnego humoru oraz krytyki społecznej i dodatkowo, nader skutecznie, spłaszczając alegoryczny wymiar podróży¹².

Polscy dystrybutorzy reklamowali norweską produkcję jako „antydepresyjną komedię z za kręgu polarnego” (Pietrasik, 2019), a rodzimi recenzenci pisali, że „to film drogi, w którym żadnej drogi nie ma” (Ibidem). I rzeczywiście, gdy zaryzykujemy naiwną (ale nie naiwistyczną!) tezę, że film Rune Denstada Langlo jest jedynie *prostą historią*, wykorzystującą konwencje kina drogi do opowiedzenia pokrzepiającej opowieści, to otrzymamy okraszoną przewidywalnym happy endem produkcję o wymyślnym społeczeństwie Norwegii. Obierając taką perspektywę, zauważymy, że, zgodnie z poetyką spojrzenia turystycznego, obok zapierających dech śnieżnych plenerów, w diegocie filmu umieszczono także odnośniki fabularne do popularnych pojęć i postaw związanych z tym krajem tj. *friluftsliv* czy *dugnad*¹³. Scenariusz *Białego szaleństwa* w takiej optyce okazuje się zatem przekazem o ludziach kochających egzystencję zgodną z naturą i zawsze skłonnych do pomocy Innemu, a zaprezentowane w nim uniwersum staje się ko-

¹² W swoim klasycznym tekście Michał M. Bachtin pisał, że w „narracjach drogi” spotykają się przedstawiciele różnych stanów, a te przypadkowe spotkania mogą służyć pewnym formom porozumienia między nimi, bądź też sprzyjać uwypukleniu dzielących ich kontrastów. Jednak w bezstanowym społeczeństwie Norwegii taka perspektywa wydaje się bez sensu. Por. Bachtin, 1974, s. 308.

¹³ Pierwszy termin dotyczy proklamowanej między innymi przez Henryka Ibsena pasji spędzania czasu na świeżym powietrzu, na łonie natury. Por. np. Booth, 2015, s. 171-175 oraz Getler, 2000, s. 77-91. Z kolei *dugnad* to idea wolontarystycznej pracy społecznej na rzecz pomnażania wspólnego dobrostanu. Por. Witoszek, 2017, s. 32-33.

lejnym audiowizualnym *simulacrum* Północy – krainą pełną dzikich przestrzeni i nielicznie zamieszkujących ją outsiderów, gdzie po prostu warto ze sobą rozmawiać. Jednak wcielona w życie utopia inżynierii społecznej, choć nieźle pasuje do kolportowanego przez nordycki przemysł turystyczny *tourist gaze*, w istocie niezbyt przystaje do realiów płynnej ponowoczesności. Nina Witoszek w swojej arcyciekawej analizie cech norweskiego społeczeństwa udowadnia, że jest to wizja swoimi korzeniami powiązana m.in. z myśleniem mitycznym, ideologią nacjonalistyczną i szeregiem innych zjawisk, które składają się na *Norwegian dream* – fenomen głęboko zanurzony w przeszłości, lecz w pewnych aspektach również wielce futurystyczny, który bywa nader niekoherentnym projektem myślowym:

Norwegia to „muzeum”, bo wciąż obowiązują w niej nawyki serca [...], które są reliktem komunitarnej tradycji małej i względnie homogenicznej społeczności: Norwegowie mają „kliniknie” wysokie zaufanie do rządu i upodobanie raczej do współpracy niż konkurencji. Każde dziecko wie, że to dzięki współpracy Norwegowie przetrwali w walce z siłami natury, dzięki współpracy [...] powstało państwo dobrobytu i dzięki wewnętrznej współpracy Norwegia wygrywa konkurencję na globalnym rynku. W naukach ewolucyjnych nazywa się to *competitive advantage of cooperation*. W Norwegii zaś nazywa się to *dugnad* (Witoszek, 2017, s. 172).

W naiwnym odczytaniu filmu możemy również uznać fabułę *Nord* za pokrępiającą opowieść o odnalezieniu samego siebie. Po przyjęciu tego typu formy odbioru filmu zostajemy jednak uraczeni zbanalizowanym wizerunkiem kraju i jego mieszkańców, z którego wielokrotnie kpił sam Loe, pisząc np. w *Dopplerze*:

Wszyscy jesteśmy Norwegami i dziwakami. A ponieważ wszyscy są dziwni, bycie dziwakiem staje się w pewnym sensie normą, więc konkluzja jest taka, że nikt z nas nie jest dziwakiem. Jesteśmy tylko Norwegami (Loe, 2006, s. 92).

Taką interpretację przesłania filmu utrudnia jednak nieco fakt, że w jego sjużecie ukrywają się nietrudne do odkrycia elementy parodystyczne. Scenariusz Loe jest przecież strukturą narracyjną, która wyraźnie ośmiesza min. poszczególne stadia Campbellowskiej podróży bohatera. Mamy tu więc takie elementy, jak „wezwanie do podróży”¹⁴ – jest nim wizyta nieoczekiwanego gościa, ujawniającego informację o tym, że Jomar został ojcem. Dalej napotkamy metaforyczny „brzuch wieloryba” – okres regeneracji Jomara po doznaniu śnieżnej ślepoty, który protagonista spędza w pawlaczu umiejscowionym w pokoju małej Lotte. W fabule odnajdziemy także przykłady „apoteozy”, doświadczonej po specyficznej formie zażycia przez bohatera alkoholu – umieszczonego w tamponach oraz

¹⁴ Wszystkie elementy związane ze strukturami monomitu przytaczam za: Campbell, 1997.

zyskanie „ostatecznej nagrody” (wiążącej się z pokonaniem depresji i stanów lękowych, powrotem do pasji narciarskiej i spotkaniem z czteroletnim synkiem)¹⁵. Parodystycznej perspektywie sprzyjają też inne środki formalne, takie jak użycie w ścieżce dźwiękowej filmu muzyki country czy intertekstualne odwołania do burleskowych gagów w scenie ucieczki Jomara przed strzelającym do niego mężczyzną. Jednak bez względu, czy uznamy *Białe szaleństwo* za nordycką wariację na temat formuły amerykańskich *quirky-feel-good movies*¹⁶, czy też dostrzeżemy w stylistyce filmu parodię schematów kina drogi nie ustrzeżemy się od zarzutu spłaszczenia wymowy zaprezentowanej historii.

Czarne słońca Północy: pastisz i odczytanie fatalistyczno-fantazmatyczne

Gdy jednak programową deklarację *stylizowanej naiwności* Loego zamienimy na ironię (bliższą postulatowi np. Davida Fostera Wallace’a¹⁷) i dostrzeżemy w filmie poetykę pastiszu, to podróż Jomara nieoczekiwanie nabierze znamion smutnego fantazmatu. Ciągłe deklaracje protagonisty, że chce spać (a także szereg scen, w których bohater drzemie bądź leży), w połączeniu z niechęcią do opuszczenia szpitala psychiatrycznego oraz szeregiem zabiegów służących różnym formom pozbawiania się świadomości, dają bowiem podstawy, aby zinterpretować jego wyprawę na Północ jako przykład pastiszowego wykorzystania motywu psychonautyki. Bez różnicy, czy postanowimy, że Jomar wcale nie opuszcza ośrodka (albo łóżka w kasie biletowej)¹⁸ bądź też odbywa swoją podróż skryty bezpiecznie w miłych ciemnościach pawlacza w pokoju małej Lotte, możemy bez trudu założyć, że dalsze części śnieżnej przygody mają wyraźnie nie-realny przebieg. Tytułowe *Białe szaleństwo*, wybrane przez rodzimego tłumacza dzięki nader trafnej intuicji, będzie się wiązać w takiej optyce m.in. z tęsknotą za normalnością i procesem godzenia się z chorobą. Aktywna postawa w czasie wyimaginowanego bytowania-w-drodze okaże się zaś w tej perspektywie rewersem trawiącej bohatera depresji, a dalsza fabuła stanie się wyrazem wszechogarniającej niemożności – postawy tak często deklarowanej także w wielu innych

¹⁵ Nie ma zaś w fabule analizowanych tu filmów (zgodnie z credo pogrobowców pokolenia X) takich elementów jak „pojednanie z ojcem” (chyba, że za figurę ojcowską uznamy Saama Ailo, który zamiast udzielania dobrych rad „karmi bohatera *Białego szaleństwa* stekiem frazesów”, a po spotkaniu z Jomarem popełnia dziwaczne samobójstwo).

¹⁶ Na temat wykorzystywania tej formuły w kinie nordyckim por. Rees, 2015, s. 147-156.

¹⁷ Zob. esej *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska* zamieszczony w: Wallace, 2016, s. 49-51.

¹⁸ W skrajnie fatalistycznym odczytaniu możemy też uznać, że bohater ginie w wywołanym przez siebie pożarze i cała jego podróż jest przedśmiertnym widzeniem albo pośmiertną wędrówką jego duszy, co z kolei przywoływałoby np. podobnie pastiszową fabułę pamiętnego *Truposza* (*Dead Man*, 1995) Jima Jarmuscha. Taka interpretacja prowadzi nas jednak znów ku pułapce „optyki mityzującej” a więc i „kiczotwórczej”.

powieściach Loe i łączącej się ze słusznie diagnozowanym przez norweskiego pisarza bankructwem środków mówienia o możliwości odbycia *grand tour* przez przedstawiciela społeczeństwa konsumpcyjnego¹⁹.

W tym miejscu można także postawić tezę, że wszechobecna w diegezie filmu białość (traktowana zazwyczaj w kinie nordyckim jako jedna z jego wizytówek²⁰) jest tutaj antytezą „narracji o wielkich poszukiwaniach”, o których pisał na początku swojego eseju *Gramatyka Bieli* Dariusz Czaja, analizując symbolikę tej barwy w *Moby Dicku* Hermana Melville’a (Czaja, 2018, s. 222-232). W śnieżnej ślepotcie Jomara nie ma wszak wzniosłości i czystości (Ibidem, s. 222). W doświadczeniach zdobywanych w czasie podróży nie odnajdziemy też „spotęgowanej straszności do granic ostatecznych” (Ibidem, s. 223), ani „absolutnego milczenia lodowców” (Ibidem, s. 223, s. 232). Barwa ta (i związany z nią stan psychiczny Jomara) łączy się za to z przywoływaną przez Czaję pod koniec tekstu „potworną nieoswajalnością” (Ibidem, s. 240) – w tym wypadku rozumianą nie jako widmo milczenia Boga, lecz raczej efekt postsekularnego zmagania się z depresją i lękiem, które „powaliły bohatera i nie pozwalają mu wstać”.

W fantazmatycznej optyce pastiszu bardziej czytelne stają się również reakcje i postawy osób napotyających podróżnika – zastanawiająco nieskonsternowanych faktem, że obcy odwiedził ich bez zapowiedzi i podejrzenie chętnie uposażających go w różne dobra, przydatne w dalszej podróży. Ze sferą niezrealizowanych marzeń można też połączyć surrealistyczne oderwanie czynów Jomara od konsekwencji związanych np. z działaniem wymiaru sprawiedliwości (bo przecież bohater spalił budynek należący do kompleksu narciarskiego, po czym ukradł skuter oraz okradł kilka gospodarstw). Innym przykładem wizualizacji „filmowego fantazmatu” będą zaś sekwencje pokonania depresji i stanów lękowych i powrotu do wyczynowego narciarstwa, którego brawurowe efekty

¹⁹ Falszywość idei eskapistycznej „podróży w nieznanne” i „życia w zgodzie z naturą” (a raczej życia *w naturze*) ujawnia też np. Werner Herzog w swoim obrazie dokumentalnym pt. *Grizzly Man* (2005), którego bohater uważa, że może mieszkać na Alasce w towarzystwie „rozumiejących go” niedźwiedzi. Również mainstreamowe kino amerykańskie co najmniej kilkakrotnie w ironiczny sposób przyglądało się ideom „ucieczki w dzicz”, w takich produkcjach jak np. wykorzystujący elementy składni *road movie* *Captain Fantastic* (2016) Matta Rossa. Z drugiej strony, każdej produkcji dekonstruującej „spojrzenie turysty” i eskapistyczno-mizoginistyczny charakter amerykańskiego kina drogi można przypisać dziesiątki współczesnych produkcji, nadal multiplikujących w swoich fabułach mitologię podróżniczą. Spośród nich wypada wymienić m.in. *Wszystko za życie* (*Into the Wild*, 2007) Seana Penna czy *Dziką drogę* (2014) Jean-Marca Vallée. I nawet, wspominany wcześniej mistrz Herzog nie zawsze jest w stanie wyzbyć się spojrzenia turysty-romantyka, np. w swoich *Spotkaniach na krańcu świata* (*Encounters at the End of the World*, 2007), częściowo mityzując z kolei osoby pracujące na stacji na Antarktydzie, w czasach, kiedy socjologia turystyki już od dawna przestrzega, że autentyczna podróż jest niemożliwa. a ponowoczesni globtroterzy i backpackersi są awangardą zorganizowanego turystyki. Por. np. Wierzchowski, 2008, s. 198-210.

²⁰ Por. np. analizy większości filmów z antologii *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, 2015.

możemy obserwować w epilogu. Widzimy w nim przecież cudownie ozdrowiałego Jomara, który zdobywa wysoką górę, po czym zjeżdża z niej freestyle'owo – wprost do doliny, w której mieszka jego syn. Całą sekwencję scen narciarskich nakręcono oczywiście za pomocą cenionych przez kino drogi (oraz inne wytwory audiowizualnego spojrzenia turystycznego) sekwencji „z lotu ptaka” i licznych panoram. Dzięki takim zabiegom motyw narciarskiej wyprawy – jedna z najbardziej rozpoznawalnych figur ikonografii związanej z umacnianiem tożsamości narodowej Norwegów – urasta tu znowu do wymiaru figury nieznośnie wyświechtanej, a więc pustej, pastiszowej.

Fatalistyczno-ironiczna perspektywa, paradoksalnie, skutecznie przeciwdziała wreszcie zarzucanej Loe przez Erika Vassendena strategii spłaszczania przekazu z fabuł tego pisarza, bo odczytując filmowe zdarzenia z takiego punktu widzenia zaczynamy dostrzegać, że tak naprawdę Jomar nigdy „nie wstał” i nigdzie nie pojechał, a więc nie otworzył się na innego człowieka i ostatecznie nie spotkał swojego czteroletniego synka. Odwołując się do nihilistycznej postawy, autor scenariusza filmu unika też niebezpieczeństwa posądzenia go o „programową naiwność” i przypisywania mu pseudo-antropologicznych „interpretacji kiczotwórczych”. O tej ostatniej postawie Milan Kundera pisał zaś, że „są zniewoleniem płynącym ze zbiorowej podświadomości; podszeptem metafizycznego suflera; trwałym wymogiem społecznym; siłą”, której, nota bene, do dziś ulega wielu wielbicieli formuły kina drogi.

Dzięki pastiszowej demystyfikacji mitotwórczego charakteru narracji podróźniczych o wiele mocniej wybrzmiewa też podjęty w filmie wątek chorób psychicznych. Wbrew optymistycznej podbudowie niektórych popularnych „fabuł podróźniczych” idea „wyprawy terapeutycznej” nie zawsze bowiem kończy się szczęśliwym rozpędzeniem mroków czarnego słońca – dokonanego w dodatku samodzielnie – a więc bez lekarskiego nadzoru i psychologicznego wsparcia.

Abstract:

Snowy depression and Norwegian trips to the end of irony. Reinterpretations of the road movie's conventions in Rune Denstad Langlo's Nord and literary works of Erlend Loe

Contemporary Norwegian cinema uses the conventions of the road movie to deconstruct the narrative structures of travel stories and deploys them as a means of social critique. Such a strategy may also demystify the involvement of national discourses in the so called “tourist view”. The article analyzes the cinematic adaptation of Erlend Loe's screenplay called Nord (2009). The movie was advertised

in Poland as an “antidepressant comedy from the polar circle”. However, this interpretation of the plot and aesthetics of the film tries to prove the opposite thesis, presenting some arguments proving that the feature structure of Rune Denstad Langlo’s film provides the basis for perceiving it as a cultural text, which plays with the post-ironic perspective and selected pastiche formulas to reinterpret (and sometimes even deconstruct) the conventions of the road cinema in order to undertake the phantasmatic reflections on the problem of depression and postmodern fears in a consumer society.

Keywords: Norwegian cinema, national discourses

Bibliografia:

- Bachtin M. (1974), *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki”, nr 65.
- Booth M. (2015), *Skandynawski Raj. O ludziach prawie idealnych*, przeł. B. Gutowska-Nowak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Campbell J. (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski. Warszawa: Zysk i spółka.
- Chacińska M. (2018), *W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Chylińska A. (2014), *Psychospołeczna diagnoza „pokolenia ironistów” w wybranych dziełach Erlenda Loe*. Gdańsk: Uniwersytet Gdański, Katedra Kulturoznawstwa.
- Czaja D. (2018), *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*. Kraków: Wydawnictwo Pasaze.
- Films on Ice. Cinemas of the Arctic* (2015), red. S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Gelter H. (2000), *Friluftsliv: The Scandinavian Philosophy of Outdoor Life*, „Canadian Journal of Environmental Education”, nr 5.
- Holst J.E. (2011), *Film w służbie społeczeństwu. Współczesna polityka filmowa w Norwegii*, [w:] *Kino Norwegii*, red. P. Urbaniak, J. Holst. Warszawa, Kraków: Korporacja Halart.
- Klejsa K. (2008), *Filmowe oblicza kontestacji: kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Kristeva J. (2007), *Czarne słońca. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyziński. Kraków: Universitas.
- Loe E. (2006), *Doppler*, przeł. M. Skoczko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Oxfeldt E. (2010), *Journeys from Scandinavia Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840—2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pietrasik Z., <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1503840,1,recenzja-filmu-biale-szalenstwo-rez-rune-denstad-langlo.read>, (dostęp: 29.08.2019).

Rees E. (2015), *The Nordic 'Quirky Feel-Good'*, [w:] *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, red. T. Gustafsson, P. Kääpä. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Urbaniak P. *W poszukiwaniu języka. Czym jest nowe kino norweskie*, [w:] *Kino Norwegii*, red. P. Urbaniak, J. Holst. Warszawa, Kraków: Korporacja Halart.

Vassenden E. (2004), *Den store overflaten. tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Damm.

Wallace D.F. (2016), *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak. Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Witoszek N. (2017). *Najlepszy kraj na świecie*, przeł. M. Kalinowski. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.