

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

NR 17 (24) 2017 - ISSN 1730-7775 - NAKŁAD 300 EGZ. - CENA 21 PLN (W TYM 5% VAT)



Mapowanie Północy / Mapping the North

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE
www.panoptikum.pl

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”
ul. Wita Stwosza 58/109
80-952 Gdańsk
tel. (058) 523 24 50
info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl
Sebastian Jakub Konefał – redaktor prowadzący numeru
Grzegorz Fortuna Jr. – info@panoptikum.pl
Monika Bokiniec – mobok@panoptikum.pl

RADA NAUKOWA:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Lancashire, UK), prof. Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI:

- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg University, Rosja)
- Lucie Česálková (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Rafał Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Arkadiusz Lewicki (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
- Constantin Pârvulescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Tadeusz Szczepański, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Polska)
- Balázs Varga (Eötvös Loránd University, Węgry)
- Patrycja Włodek (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska)

Redakcja językowa: Grzegorz Fortuna Jr., Martyna Skowron (*język angielski*)

Projekt graficzny, okładka, layout i skład: Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Promocja numeru: Tomasz Pupacz / pr@panoptikum.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

Wydawca: Uniwersytet Gdański (<http://cwf.ug.edu.pl/ojs/>)

Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

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.

© Copyright by Uniwersytet Gdański

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

Mapowanie Północy
Mapping the North

Spis treści

Wstęp

Sebastian Jakub Konefał
Krajobraz po Dogmie: transnarodowe ambicje nordyckiego kina i telewizji 6

Dwugłos o Larsie von Trierze

Mette Hjort
The Problem with Provocation: on Lars von Trier, Enfant Terrible of Danish Art Film 18

Marta Maciejewska
Czarownica, wariatka i seksoholiczka. Protagonistki „trylogii o depresji” Larsa von Triera 38

Narodowe / Transnarodowe

Christer Bakke Andresen
Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium 54

Piotr Wajda
Od pierwszych pocałunków do podwójnej penetracji. Transformacja „szwedzkiego grzechu” 77

Tele-Skandynawia

Maja Chacińska
Gender Equality in Swedish Public Service Television 94

Katarzyna Kaczor
Telewizyjni Wikingowie – legenda na szklanym ekranie 111

Patrycja Włodek
Cold-noir. Czarny kryminał i Skandynawia 126

Obrazy Dalekiej Północy

Anna Estera Mrozewicz
Ciało i miejsce. Obrazy współczesnej Rosji w polskich i szwedzkich filmach dokumentalnych 146

Agata Lubowicka
Grenlandia i kinematografia – przedstawienia Grenlandczyków w filmie europejskim kontra grenlandzkie produkcje filmowe 170

Roswitha Skare
The Many Nanooks of the North 191

Varia

Piotr Zwierzchowski
Socialist Content, Hollywood Form: Crime Films and Musicals in the Polish Cinema of the 1960s 198

Krystyna Weiher-Sitkiewicz
Wizerunek „Solidarności” w polskim kinie fabularnym po 1989 roku 207

Magda Howorus-Czajka
Kreska – gest/czas/przestrzeń.
Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński 223

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 konkutowania 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 reżyserek (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 miniserialu *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 *Turyście* (*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 nawiązaniu do tradycji autorskiej i artystycznej, stało się w krajach nordyckich efektywną strategią krytyki społecznej systemu państwa opiekuńczego (Nestingena, 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 reinterpetatorzy silnie nasycają fabuły swoich filmów elementami z lokalnego folkloru i nawiązaniem 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 filozoficznie 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 należą 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, Kääpä, 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 ikonizną 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 Annila, 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 nasyczonej 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 Brytania 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 poczytnych 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 Kormácura, 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. Pokłosiem 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 heraldami 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 Sigurðssona 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 reinterpreterują 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 przyplują 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 Norwegii amerykańsko-norweski serial *Lilyhammer* (2012-2014) oraz kanadyjsko-irlandzcy *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 archipelag 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 przewrotnymi narracjami o negocjowaniu ról genderowych i społecznych. Narzędziami walki z patriachatem są tutaj przede wszystkim żeńska cielesność i seksualność, a także strategia wadzenia się bohaterek von Triera z wpisywaniem ich kobiecości w rodzicielstwo. Zdaniem Maciejewskiej „obscenicznemu 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 „wstydlivych” (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 niewypisujących 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 demystyfikuje 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 pornografkami 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 *Sledztwo* (*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 ciągłemu

lawiowaniu jej twórców między różnymi poetykami gatunkowymi oraz przewrotnej 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 audio-wizualnej 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 Podwórkcu.

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.

Nestingen, 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.



**Dwugłtos
o Larsie von Trierze**
Dialogue about Lars von Trier

Mette Hjort

Lingnan University, Hong Kong

The Problem with Provocation: on Lars von Trier, *Enfant Terrible* of Danish Art Film

Anyone interested in contemporary art is likely to have spent a good deal of time pondering on the nature and role of artistic provocation. Provocation as a crucial feature of artistic practice was largely unknown before 1800 (Walker, 1999, p. 1). The idea of “shocking the recipient” was, however, “a dominant principle of artistic intent” for members of the various avant-garde movements that emerged in the early decades of the twentieth century (Peter Bürger, cited in Walker, 1999, p. 2), and at this point the provocateur is a well-known and even expected figure in the landscape of art. It is not difficult to think of examples of artworks that are self-evidently about creating a sense of outrage. Let me mention just a few well-known works that prompted a public outcry: Rick Gibson’s *Human Earrings* (1985), which consists of a mannequin’s head from which dangle earrings made with twelve-week-old freeze dried foetuses (Walker, p. 150); *Piss Christ* (1989) by Honduran and Afro-Cuban American artist Andres Serrano whose red-tinged photograph depicts a crucifix submerged in (the artist’s) urine; *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1991) by Canadian Jana Sterbak was exhibited, among other places, at the National Gallery in Ottawa in 1991. Made with 50 pounds of raw beef, the dress was displayed on a hanger alongside a photograph of a woman wearing it. An enactment of decay, this work involved the replacing of decomposed meat with new meat after six weeks. In 1971, performance artist Chris Burden had himself shot by an assistant, the very shooting becoming the work *Shoot*. With roots traceable to Viennese Actionism, Otto Muehl, Hermann Nitsch, and the AA Kommune, Yugoslavian filmmaker Dušan Makavejev’s *Sweet Movie* (1974) features sexually provocative scenes cast in quasi-political terms.

It is not difficult to imagine the sense of outrage that these works provoked. The controversies were of course largely predictable and their eruption can legitimately be said to have contributed to the realization of the artists’ intentions, which were clearly provocative, in the sense of controversy-seeking, in each and every case.

While provocation may be taken up in order to pursue such properly artistic goals as formal innovation or the fostering of creative attitudes, it is clear that in many cases the strategy in question is linked to intentions that are far more pragmatic in their thrust. Provocation generates attention and discussion and thus has the potential to function as a highly effective publicity device. If this has always been true, it is especially so in an era shaped by the accelerated processes of communication that digital technologies support. In an insightful piece titled “Reviewing *Antichrist*” (focusing on critics’ responses to Danish filmmaker Lars von Trier’s 2009 film), Rod Stoneman (2009) clearly suggests that certain art critics feed the accelerative processes in question. In the self-promoting provocative antics of the “European arthouse filmmaker”, the critic finds a platform for another version of “ego performance”, for provocations that are similar in ilk. The point, Stoneman rightly notes, is that both displays are mutually reinforcing.



Lars von Trier, Berlinale 2014

In cases where an intent to generate strong negative emotions on the part of specific individuals and groups is present, a pragmatically oriented form of provocation becomes an interpersonal strategy. At times, the point of such an interpersonal strategy appears to be ego-driven, making it the equivalent of a marketing tool. In other cases, goals extending well beyond the individual seem to be at stake, although they may be pursued in ways that are ultimately incoherent. Whether such goals are to be understood primarily in positive terms – as involving, for example, the unsettling or exposing of ultimately superficial values and pseudo-harmonies – or in largely negative terms – as involving the infliction of

harm on, or the promoting of harmful attitudes towards specific groups – can only be determined on a case by case basis.

In the contemporary world of art cinema, Lars von Trier is a ready candidate for the title ‘provocateur par excellence’. Over the course of a by-now long career as a filmmaker, von Trier has systematically engaged in provocations spanning a wide range of types. Von Trier’s provocative films are themselves the result of a philosophy of creativity that emphasises provocation, or, rather, self-provocation. According to von Trier and Thomas Vinterberg, the rules governing Dogme 95 were, for example, formulated in accordance with the idea of proscribing the filmmakers’ preferred artistic practices, as a form of reflexive provocation (Hjort, 2003, p. 34). Cinematographer Anthony Dod Mantle, who has collaborated with von Trier on most of his films, sees the Danish filmmaker as “pushing film language, always, always. [...] And this is *provocative* (emphasis added) and it’s a privilege to be there. It encourages me to be naughty, to play around”¹. The DVD bonus featurette titled *The Evil of Woman* is devoted to the historical research on attitudes towards women that was carried out in connection with the making of *Antichrist*. Citations from Aristotle (“The female animal is as it were a mutilated male” from *De Generatione Animalium*), Friedrich Nietzsche (“When a woman has scholarly inclinations then something is usually wrong with her sexuality” from *Beyond Good and Evil*), and early Church father Tertullian (“You are the port and gate of the devil. You are the first of God’s law” from *Women’s Apparel*) feature prominently in the ‘making of’ film. Referring to the passages collected by his researcher, von Trier describes his filmmaking approach as follows: “I pick up some research materials that are provoking me. That is all these materials are of course provoking me because for me it is nonsense. But I like it [sic; the provocative materials] to be in the film because it [sic] opens up a discussion and I am trying to do it as convincingly as I can.”

The content of von Trier’s films – their suggested themes and meanings – is often provocatively at odds with what the filmmaker thinks of as politically correct views about women, race, sexuality, power, exploitation, and oppression. Articulating the filmmaker’s self-understanding for him, Willem Dafoe puts the point as follows in the context of a press conference focusing on *Manderlay* at Cannes: von Trier “abhors a comfortable political correctness”². Former Zentropa producer Vibeke Windeløv describes *Manderlay*, a film about a slave plantation, as “very *provocative* (emphasis added) in the way it deals with its subject matter”³. As these glimpses into the production process suggest, von Trier has consistently contributed to an auteurist discourse in which the concept of provocation occupies a central role. His meta-cultural statements about his films, to use Greg Urban’s term (2001), are often wilfully provocative, as even the most cursory survey of accounts of his appearances at the Cannes film festival over the years makes

¹ *Manderlay*, DVD bonus material.

² *Manderlay*, DVD bonus material.

³ *Manderlay*, DVD bonus material

clear. When *Antichrist* premiered at Cannes in 2009, von Trier answered British journalist Baz Bamigboye's insistent demand that he justify the making of the film as follows: "It's the hand of God, I'm afraid. And I am the best film director in the world. I'm not sure God is the best god in the world" (Stoneman, 2009).

The bristling exchange between von Trier and Bamigboye expresses two very different views on provocation. With his call for an account of why the director felt compelled to make *Antichrist*, the journalist signalled an awareness of various kinds of harm potentially resulting from a film focusing, among other things, on the internalization of extreme misogyny. In addition to the provocative references to God, quoted above, von Trier's response to Bamigboye made use of the following lines of defence: pointing out that he rejected the very idea of his being called on to justify his film; identifying the journalists attending the press conference as his guests and, by implication, as bound by civility ruling out confrontational questioning; describing the film as a purely personal undertaking: "I haven't done it for you or an audience." The exchange in question is included in the DVD bonus featurette titled "Chaos Reigns at the Cannes Film Festival", which mirrors the title of Chapter 2 in the film, "Pain (Chaos Reigns)". In the mind of a self-styled provocateur, the provoked response to a provocative film is not unwelcome, for controversy is always attention-grabbing.

That there are limits to what can be tolerated in the name of (self-) provocation and that cinematic provocations can have *unintended harmful* and even *deadly* consequences was underscored by events in France and Norway in the Spring and Summer of 2011. Let us begin with the events in France, which highlight the limits of the strategy of provocation and of humour's capacity to neutralise offensive comments. At the Cannes film festival, von Trier described himself as a Nazi in response to a question about *Melancholia*, thereby prompting an immediate reprimand from festival organisers in the form of an official persona non grata designation. Von Trier's unacceptable pronouncements were cited as follows by *The Guardian's* Charlotte Higgins, who, tellingly, chose to title her piece "Lars von Trier *provokes* (emphasis added) Cannes with 'I'm a Nazi' comments" (2011):

I thought I was a Jew for a long time and was very happy being a Jew... Then it turned out that I was not a Jew... I found out that I was really a Nazi which also gave me some pleasure. What can I say? I understand Hitler. He did some wrong things, absolutely, but I can see him sitting there in his bunker at the end... I sympathise with him, yes, a little bit. But come on, I am not for the second world war, and I am not against Jews. I am very much for Jews; well not too much because Israel is a pain in the ass. But still, how can I get out of this sentence? [...] OK, I'm a Nazi.

A full quote, without ellipses, would show that von Trier made reference, in the midst of his provocative ramblings about Jews, Nazis, and Hitler to fellow Zentropa filmmaker Susanne Bier, who is Jewish: "I am not against Jews. Not

even Susanne Bier. That was also a joke⁴. It would also show von Trier expressing great admiration for Albert Speer; and suggesting that to be German is to be a Nazi.

In the summer of 2011, von Trier once again drew attention, this time on account of a link that had been established between the content of his cinematic provocations and real life. On the 22nd of July 2011, Norwegian right-wing extremist Anders Behring Breivik first detonated a car bomb in the government area of Oslo and then conducted a murderous shooting spree on the island of Utøya where the Labour Party was hosting its annual youth camp. Fuelled by hostility towards immigrants and multiculturalism, Breivik described himself as caught up in a war. Demands made by Breivik following his arrest were designed



Dogville (*Lars von Trier, 2003*)

with recruitment to his cause through further publicity in mind. A lengthy manifesto construing violent action as necessary and providing relevant practical information was discovered, as well as a Facebook page with similar foci. As investigators trawled through Breivik's materials, they discovered that the extremist and mass murderer admired von Trier and thought of *Dogville* (2003) as one of his three favourite films.

On the 29th of July 2011, the Danish daily *Politiken* published a piece titled "Lars von Trier regrets *Dogville* after the Norwegian Mass Murder" (my translation); the subtitle was – "According to Trier all of Denmark has reason for reflection. But especially Pia Kjærsgaard" (co-founder and current leader of The Danish People's Party) (Thorsen, 2011). Von Trier, journalist Nils Thorsen remarked, reportedly found ready parallels between the shooting on the island of Utøya and the mass shooting that Grace (played by Nicole Kidman) instigates in the final scene of *Dogville*. An act of revenge, the shooting of all the inhabitants of the town of

⁴ "Lars von Trier's 'Nazi' gaffe at Cannes film festival as he jokes about Adolf Hitler", <http://www.youtube.com/watch?v=LayW8aq4GLw> [Accessed May 7, 2017].

Dogville is framed by Grace as a necessary and thereby ultimately ethical act, and such phrases fit easily with the discourse that Breivik uses to justify his actions. Von Trier's position, as described by Thorsen, is, however, that as a filmmaker he "cannot protect himself from misinterpretation." Commenting on Breivik's references to Denmark as a model country on account of Danish policies towards Muslims, von Trier shifts the blame from the domain of cinematic expression to politics, and, more specifically, to Pia Kjærsgaard and her Danish People's Party. It is Kjærsgaard and her colleagues, von Trier claims, who have prepared the ground for actions such as Breivik's with their systematically Islamophobic discourse. As the filmmaker sees it, Breivik has *misinterpreted* the filmmaker, but not Pia Kjærsgaard or her Danish People's Party. Responding to von Trier's views on responsibility and blame, Pia Kjærsgaard's spokesperson Søren Espersen made pointed reference to the filmmaker's disastrous appearance at Cannes: Lars von Trier makes "perversely violent films" and "is a Nazi" (Christensen, 2011). Espersen's legitimate point appears to be that if Hitler, Speer and others are admired on highly public occasions, and if the films depict violence without fostering attitudes that condemn it, then it is easy to be misunderstood; or, to be well understood, all depending on how one interprets von Trier's strangely insistent desire to talk about Hitler, Jews, and Nazis on occasions when such utterances have a strong sense of the "non sequitur" about them, their relevance to the discursive context in question being very difficult to discern.

The issue raised by von Trier's 'Nazi incident', and by his appropriation by a mass murderer, is really the one that journalist Baz Bamigboye tried to get onto the agenda in the above-mentioned exchange: responsibility. Narrative films of the kind that von Trier makes inevitably convey messages and it is by no means illegitimate to require a filmmaker to think carefully about what they are and how they might play out, which is what I take Bamigboye to have done. The frame of fiction cannot entirely exempt a director from the norms of responsible speech and expression. Inasmuch as meta-cultural pronouncements referencing directorial attitudes and beliefs are made within contexts where the protections of fiction are not operative, norms of responsible communication cannot easily be set aside. To adopt and cultivate the persona of the provocateur to the extent that von Trier does, is, in my view, ultimately irresponsible.

Von Trier, let there be no doubt about it, is an exceptionally gifted and accomplished artist whose contributions include formal innovations that have helped to develop and refine the cinematic medium's expressive possibilities. Von Trier's contributions to the world of film are not, however, limited to what he has been able to do with the cinematic medium, in a technical, aesthetic or formal sense. He has also, as I have argued at some length elsewhere, played an important role in pioneering a kind of gift culture – involving gifts of talent, collaboration, and reputation – that has allowed the filmmaking milieu in Denmark to flourish (Hjort, 2008). There has been a tendency, in response to such incidents as the 'Nazi' ramblings at Cannes, to see von Trier as a genius artist who just tends to

put his foot in it when he ventures onto a different kind of terrain. Speaking as the CEO of the Danish Film Institute, Henrik Bo Nielsen rightly condemned von Trier's statements. Such statements were not, however, seen as detracting from von Trier's status as a great artist: "It is unfortunate that great cinema should drown in such controversy totally irrelevant to the film itself. But there's nothing new in the fact that great artists make stupid remarks" (Danish Film Institute, 2011).

My claim here, *pace* the position adopted by Bo Nielsen and others, is that von Trier is *less* of an artist than he could be, on account of his consistent gravitation, in his films and in his public pronouncements, toward provocation. The stance of the provocateur, as adopted by von Trier, strikes me variously as inappropriate, irresponsible, disingenuous, and incoherent. Analytic aesthetician and film scholar Berys Gaut has argued that moral concepts are anything but irrelevant in contexts



Dogville (*Lars von Trier, 2003*)

of aesthetic appreciation, which also encompasses assessment of the artist's *ethical* attitudes and outlooks (Gaut, 2007). Following this persuasive line of reasoning, von Trier diminishes himself as an artist by failing to take seriously the extent to which ethical principles and norms remain in play when ideas, including those involving make-believe, are communicated through the mass medium of film, and in various discursive sites dedicated to film.

In what follows I would like to look closely at one of von Trier's earlier films, the slave narrative *Manderlay* (2005), the sequel to *Dogville* (2003) in the *Land of Opportunities* trilogy that will likely remain incomplete. In *Manderlay*, some of the key problems with provocation are writ large because race is used as its central

vehicle. My aim in focusing on a single film is to try to outline a pragmatics of provocation that would allow us to reject certain artistic actions for reasons to do with wilful ignorance, lack of understanding, and a failure to think consequentially about cause and effect relations in relation to the inflicting of damage, hurt, or harm.

I begin by providing a brief sketch of problems arising within the context of *Manderlay's* production for they point to the essentially provocative and indeed explosive nature of the film's central ideas. In a second moment, I attempt to extract various provocative theses from the basic plot of the film, before moving on to consider von Trier's stated intentions with the film. Finally, I consider the remarkable, indeed telling, contrast between the film's critical reception in Denmark as compared with the United Kingdom, Germany, Canada, and, of course, the United States – the main target of the film's polemics.

The film's production history clearly demonstrates that the basic premise of *Manderlay* – and the ideas that it communicates not only through its narrative, but through its acting styles and costumes – were seen by actors as likely to give offense⁵. This was the case for those actors who declined roles in the film (Sydney Poitier and Harry Belafonte) as well as for those who ultimately agreed to be in it. Von Trier's ideas for *Manderlay* were inspired by Danish photographer Jacob Holdt, known for his book titled *American Pictures* and for the eponymous lecture that he bills as “an experiment in oppression” aimed at exposing the effects of racism⁶. During the shooting of *Manderlay*, Holdt was summoned to the studio town of Trollhättan in Sweden, because von Trier was having ‘serious problems’ with actor Danny Glover, who plays Willem, the house slave, in the film. Holdt describes how he was worried about taking his ‘lecture’ to Trollhättan because there were many British actors in the cast:

in England my show had been a complete catastrophe... The London City Council had put my show in the big Scala Theater, and already on the second day there was trouble. All my equipment was knocked over and it was only salvaged because the police intervened... The entire following week furious demonstrators penetrated the offices of the City Council, which they sprayed with boiling hot coffee. [...] Black people from the West Indies in London had also been furious, as they aren't shaped and shattered by still ongoing slavery as is the case with American blacks and thus don't understand the helplessness, apathy and self-destruction I depict in American blacks. They therefore see my depictions as “racist” (Holdt, 2004).

⁵ There are clear continuities between American blackface minstrelsy and the performances in *Manderlay*. For relevant analyses of minstrelsy and the connection between explicitly racist stage productions and later American media, see Cockrell 1997, Lhamon Jr. 1998, and Lott 1993. Spike Lee's *Bamboozled* is also of interest in the present context. I am grateful to Leslie Gay for these references.

⁶ See Holdt's official homepage for a fuller account of his book and show: <http://www.american-pictures.com/english/show/index.html>

Holdt's show in Trollhättan caused an uproar on account of similar perceptions of racism on the part of the actors. Isaach De Bankolé registered his objections by refusing to participate in Holdt's experiment, while others (Bryce Dallas Howard) responded with pained silence, or with outspoken criticisms.

It is not easy, as non-Danish critics have remarked, to determine the precise nature of the argument in von Trier's clearly polemical, and thus inevitably argument-driven film. The film's narrative and ultimate point – whatever this may be – does, however, rest on a number of key theses, which are then variously interpreted, weighted and arranged in different instances of reception. The immediate task, then, is to extricate these central theses from the film's plot. *Manderlay* begins with a title informing the viewer that the story of *Manderlay* will be told in eight chapters. This title gives way to a black and white map of the United States with small moving rectangles tracing a path from Colorado, where the first film in von Trier's *Land of Opportunities* trilogy (*Dogville*) was set, to Alabama, where the story of *Manderlay* will unfold. A voice over, provided as in *Dogville* by John Hurt, provides reasons why Grace, her father, and his gangsters would be making their way to Alabama. The narrator's initial comments also establish the temporal parameters for the story, indicating clearly that the year is 1933. As the camera continues to zoom in on the sketch, the moving rectangles become real cars carrying people who, having alighted, begin to interact on a largely empty set resembling the Brechtian-style arrangement to which viewers were introduced in *Dogville*. Grace's father, now played by Willem Dafoe, is shown in conversation with one of his gangsters, and Dafoe's opening lines establish one of the film's core premises:

They will not admit it, but it's a fact. Deep down inside there isn't a woman alive who doesn't nurture these fantasies. Whether they involve harems or being hunted through the jungle by torch-bearing natives. However much they go on about civilization and democracy, sexy it ain't.

These early remarks link sex and desire to broadly barbaric and undemocratic situations, just as they implicitly connect civilization, and democracy as a putative instance thereof, to sexual repression in what is essentially a variant on recognizably Freudian themes. Grace responds with outrage to her father's statements, thereby identifying him as the provocateur and herself as the staunch defender of a civilising project of democracy that is wholly emancipatory and entirely satisfying. The connections posited by the Dafoe character constitute a psychosexual thesis that echoes key elements in Jean-Paulhan's introduction to Pauline Réage's *Justine*-like *Story of O*, first published in France in 1954. Paulhan's text, which is often referred to in passing as one of von Trier's sources for *Manderlay*, is entitled *Happiness in Slavery* and begins by describing a putative "Revolt in Barbados":

In the course of the year 1838, the peaceful island of Barbados was rocked by a strange and bloody revolt. About two hundred Negroes of both sexes, all of whom had recently been emancipated by the Proclamations of March, came one morning to beg their former master, a certain Glenelg,

to take them back into bondage... But Glenelg, either from timidity or because he was scrupulous, or simply afraid of the law, refused to be swayed. At which point he was at first mildly jostled, then set upon and massacred, together with his family, by the Negroes, who, that same evening repaired to their cabins, their palavers, their labors, and customary rituals (Paulhan, 1965, XXI-XXII).

Paulhan's prefatory reflections bemoan the disappearance in modern times of "the ancient law which gives the family the power of life and death over their children", of "corporal punishment and hazing", and of "the old prerogative of wife-beating" and eventually conclude by insisting that the truth about the revolt was that "the slaves were in love with their master, that they could not bear to be without him" (xxxvi). Paulhan rejects the validity of any concept of victimization, affirming instead that systematically inflicted violence can be a legitimate object of desire on the part of those against whom it is directed.

Let us consider a second highly contentious thesis developed in the film. A crucial scene early on in the film shows us Grace being summoned from her car by a black woman who refers to herself as a slave, unaware, it would appear, that slavery was abolished many decades earlier. Incensed by her newly acquired knowledge of still ongoing slavery, Grace enters the plantation, where she encounters Maam, played by Lauren Bacall. Maam dies very shortly thereafter and the aging house slave, Willem (played by Danny Glover), explains to an astonished Grace why he mourns rather than rejoices at her death:

I'm afraid. I'm afraid of what will happen. I fear we ain't ready for a completely new way of life. At Manderlay we slaves took supper at 7. When do free men eat?

Willem's fears introduce a thesis, attributable to the film's director on one view of cinematic authorship, about long-term oppression and infantilization. The idea is the familiar one, oft used in arguments aimed at delaying the collapse of empires, that democracy and the ability genuinely to desire and realise autonomy must be instilled slowly through a series of prototypically democratic practices. In the absence of such practices, the preference may well be for possibly brutal dependency, for some form of "he-autonomy", to borrow a term from Kant. If the Dafoe character establishes an ineradicable connection between sex and barbarism, Willem's utterances foreground history, in the form of a certain kind of lived experience, as the very condition for the subjective desirability of democracy and for the competencies that this particular type of political organization requires.

A third premise emerges in the course of a conversation between Grace and her father as the latter prepares to leave the former slaves, newly enlightened and emancipated by Grace, to their own devices. Grace tells the driver to stop the car, hoping, it would seem, for some last minute show of gratitude. Her father draws parallels between her deadly insistence on liberating a pet bird when she was a six year old child – the bird died – and her most recent expression of emancipatory

zeal. Grace resists the parallel, insisting that her dead Tweetie had been “bred as an indoor bird” and “didn’t have a chance.” To the implicit claim that the former slaves do in fact have a chance, Grace’s father responds as follows:

And what do you think those negroes in there are? How many generations do you think those families made their homes behind that fence? I bet you most of them have taken up employment in their former jobs with the family, contracts and all. Of course now they’ll get a few dollars for their efforts, but they’ll soon drink that up, and maybe they’ll borrow a bit more from their employers who have no doubt opened a little store with colorful wares just for them. When push comes to shove you have just made everything far worse, as you did with Tweetie.

The thought that emancipatory efforts may exacerbate rather than enhance the situation of a given group resonates with aspects of the dependency thesis just identified. The father’s rejoinders do, however, introduce another element to the philosophical picture that von Trier paints, for they highlight a series of connections between highly positive self-concepts, the opacity of motivation, and what French theorist Raymond Boudon calls perverse effects. Grace, by her father’s lights, takes herself to be virtuous and knowing, yet her actions are often prompted by motivations, some of them far from admirable, that she herself misrecognises. What is more, these actions give rise to effects that she fails to anticipate and that counter the very outcomes she purportedly had in mind. If the ethical value of an action is to be assessed in terms of its consequences, as consequentialists would have it, then it is far from clear that the actions of the self-proclaimed liberator can stand up to close scrutiny in this particular case. Careful analysis of Grace’s behaviour, her father rightly anticipates, is likely to reveal arrogance, ignorance, and self-deception, as well as a stubborn defensiveness in response to diverging opinions and views.

Together the psychosexual, historical dependency, and opacity theses constitute a major part of the scaffolding for the various provocations that von Trier effects through *Manderlay*. Provocative in themselves, these theses become all the more so as a result of the details of their concrete manifestation in the film’s developing story world. Let me illustrate this point by way of some examples that also allow me to extract the two remaining theses at play in *Manderlay*’s conceptual scheme.

As Grace waits in the car, debating the implications of Tweetie’s death with her father, Willem knocks on the window and invites her back to the plantation. Having decided to stay on the plantation and pursue her emancipatory project, Grace persuades her father to lend her a number of gangsters, including his most expert lawyer. Grace has this lawyer draw up contracts to replace the ones that Maam’s family had initially proposed to the now liberated slaves. She sets up a series of workshops in which the principles of representational democracy and voting, as well as the value of community, are exemplified in various ways.

A key target for Grace’s energies is Maam’s book, a hand-written text that Maam had asked Grace to destroy as she lay dying. Refusing Maam’s request on

the grounds that the book was needed to bring her oppressive family to justice in a court of law, Grace finds herself reading and constantly objecting to the various rules and regulations that governed slave life at Manderlay. The slaves, she discovers, were divided by Maam and her family into different categories, each with their defining traits, particular forms of punishment, quotas of food, and so on. Each category carries a number as well as a description. The two most important numbers, both linked to a character called Timothy, are 1 and 7. 1 is reserved for “proudy niggers” and 7 for “pleasin’ niggers”, the latter being glossed as a “chameleon, a person of the kind who can transform himself into exactly the type the beholder would like to see.” Other categories identified in Maam’s book include “talkin’ niggers”, “hittin’ niggers”, and “clownin’ niggers.”

The inherently offensive classificatory system becomes a vehicle for sustained and intense provocation as a result of its imbrication with the psychosexual, historical dependency, and opacity theses identified above. Particularly relevant in this connection are two events, the first of which concerns Grace’s lust for the former slave called Timothy (whom she knows as a “proudy nigger”), the second a stunning revelation on the part of Willem as debates concerning Timothy’s true nature arise.

Let me discuss these two scenes in turn. While rejecting Maam’s classificatory system as heinous, Grace in fact allows her perceptions of the former slaves to be shaped by it. Labelled as proud, Timothy (played by Isaach De Bankolé, originally from the Côte d’Ivoire) becomes the object of Grace’s lust as she attributes virtues to him that are entirely consistent with pride: courage and independence of spirit,



Manderlay (*Lars von Trier, 2005*)

for example. Grace's erotic longings lead to a brutal sex scene, the implications of which can only be understood in terms of the contents of an earlier dream that reinforces the psychosexual thesis associated with Dafoe's character. As viewers we are given access to the contents of Grace's dream through the omniscient narrator and his ever ironic, always distanced commentary:

the cotton seedling in her love-starved body did not give up. It manifested itself as a dream. Grace was in southern climes. There were women in exotic costumes and men in turbans. Even in her sleep she hated with a passion any idea of allowing that her father might be right. But it was a harem – a group of black slaves appeared bearing a huge charger piled with dates and in a twinkling Grace lay among the dates trembling with pleasure as a flock of Bedouins satisfied her one by one with their noses. And it was even more confusing when Timothy appeared and was both slave bearing wine... and the sheikh himself whose authoritative hands tested the size of Grace's most intimate orifices.

What we have here is a far cry from interracial desire predicated on the kind of mutuality and respect that Grace's high-minded rhetoric consistently associates with freedom. Instead the imagined sexual encounter becomes proof, in Grace's unconscious mind, of the veracity of a thesis about women and their unrecognised longing for subjugation at the hands of allegedly uncivilised people – blacks and Arabs.

Grace's lust for Timothy converts to hatred when she discovers that he has stolen the money generated by the plantation's first harvest after Maam's death. Having at this point largely internalised the very law that she takes herself to be systematically rejecting, Grace consults Maam's book with questions in her mind about Timothy's true categorization. Studying the numbering carefully she realises that she has mistaken a 1 for a 7, and that Timothy, rather than being a "proudly nigger" in fact is a "pleasin' nigger." Full of outrage and venom, Grace anticipates the effect that her revelation of Timothy's 'true' identity will have on the group, only to discover that Willem is well aware of the thief's place within Maam's classificatory system. Timothy's numerical classification, Willem points out, can be found on page 104 of Maam's book. His detailed memory of the pages and contents of this text have a stunning but simple explanation: "I wrote it", he says. Willem's comments on his role as author of Maam's law bring the dependency thesis into play, but also introduce a new pragmatic thesis about the relativity of evils:

Maam and I were very young when the war ended and this new statute terrified us. We tried to imagine what kind of world would these slaves be let out into. Were they ready for it? Or, more correctly, was it ready for them?

Ongoing slavery, Willem argues, was the lesser of two evils, the freedom on offer being nothing more than a regulative ideal unlikely to be realised without conflict on an uneven field of engagement. Many of the slaves, all of those belonging to categories 2, 3, and 5 were aware of the origins of Maam's law, which they thus condoned or, stronger still, supported.

Willem's revelation quickly leads to yet another dramatic twist in the plot of *Manderlay*, and this twist brings another premise into play while reinforcing the idea, associated with the Dafoe character, about the opacity of mind or intention and the unintended or perverse effects of human action. In a scene that recalls the passage from Paulhan cited above, the freed slaves of Manderlay hold Grace at gunpoint and insist that she become their new Maam. When Grace responds with horror, both to the proposed enslavement and to the use of a weapon against her person, Willem quietly and pointedly remarks on the parallels with her own methods of emancipation: "You permitted yourself to use force to convince us [about community]." What viewers are asked to reflect on is the problematic premise motivating Grace's actions, namely that the end – democracy and civilization – justifies the means – the undemocratic and uncivilised use of violence. It is worth noting in passing that Jacob Holdt encouraged von Trier and his producers to market the film in terms of its parallels with George W. Bush's operations in Iraq and the film has indeed often been discussed in those terms.

The film concludes with Grace fleeing from the plantation and with the viewer once again contemplating a simple map of the United States as the voice of John Hurt gives us ironic access to the self-deceived and now radically changed mind of the disappointed self-styled liberator:

America was a many faceted place, no doubt about it. But not ready to accept black people? You really couldn't say that. America had proffered its hand. Discretely perhaps. But if anybody refused to see a helping hand he really only had himself to blame.

And here, then, we have a final contribution to the mix of claims that are the ingredients of *Manderlay*'s many provocations: If Blacks are second-class citizens in America, they have only themselves to blame. Having been invited to draw this provocative inference from Grace's internal monologue, the viewer is immediately plunged into a long credit sequence that uses David Bowie's *Young Americans* and a wide range of images documenting black history from the days of the civil rights movements to today to achieve its polemical effects. The photographs, some of them drawn from Jacob Holdt's work, draw pointed connections between the Ku Klux Klan, Jim Crow laws, the Rodney King beating, Vietnam, the Iraq war, the murder of Till Emmett and Martin Luther King, and George W. Bush.

Manderlay's provocations are multiple, as this film lines up, not necessarily in any coherent or systematic way, one contentious thesis after the next. These theses are:

1. There are those who legitimately desire oppression.
2. Long term oppression produces subjects who lack the competencies that democracy, as the practice of freedom, requires.

3. Those who seek to occupy the moral high ground misrecognise the true nature of their motivations and give rise to effects that are at odds with the intended outcomes of their actions.
4. Slavery is in some contexts the lesser of evils.
5. The ends justify the means.
6. Blacks bear the blame for their continued marginalization in US society. [...] And, finally,
7. US history reveals a systematic exploitation of Blacks – the final message of the credit sequence.

Trier's provocations are potentially a source of harm and offense in any context where slavery is an issue. Writing as I do from Hong Kong, where incisive and probing articles calling attention to the realities of contemporary slavery are



Manderley (*Lars von Trier, 2005*)

regularly published in such dailies as *The South China Morning Post*, it is difficult to find anything salvageable in von Trier's teasing / joking / provoking approach to the issue. His provocations, it should be clear, work on at least two levels. The first is a philosophical level where commonly held conceptions of humanity and the good can be targeted, and where the opacities of motivation, the workings of ideology, and the perverse effects of human action can be made apparent. The second level is much more specific, introducing a highly topical dimension to the provocative exercise. *Manderlay*, much like *Dogville*, works hard to bring

the more general provocations to bear on a particular national target, the point being to suggest that the grand narratives of the American life just might be a matter of fiction and delusion. What might be less clear is that there is a third level of provocation at work in *Manderlay*. With the exception of the Danish critics most critics have expressed irritation at the incoherence of the polemical argument being advanced in *Manderlay*, failing thereby to note that this film features a meta-provocational dimension that is designed precisely to produce this sense of frustration. Von Trier has long been interested in meta-cultural and meta-cinematic reflection, the Dogma Manifesto with its programmatic rules that both reflect on and become constitutive of every bona fide Dogma film being a clear expression of this interest.

The official *Manderlay* website includes the following statement by Trier: “When I was young the medium was enough [...] now one should be able to use the film for something... to raise some questions, but not to answer them.” The refusal to provide answers becomes in effect a refusal to develop a coherent argument, and the viewer is thus left to digest a series of general and topical provocations that together generate a higher-order provocation that counts as meta-cultural. The latter arises as a result of the film’s willingness to dismantle the favoured beliefs of a significant number of groups in what is ultimately a purely ironic mode. Mockery combined with the refusal to commit to a position adds yet another target group to von Trier’s shotgun method of provocation: those who accept that there is an important place for provocation in the world of art. The pragmatics of provocation in *Manderlay* works to alienate as many viewers as possible, thereby inadvertently raising a number of important questions about the moral duties of provocateurs in an increasingly fractured, crisis-ridden and globalised world where ethnicity and race are often focal points for conflict. A brief discussion of Trier’s stated intentions with provocation in the *Land of Opportunities* trilogy help to highlight his understanding of the cinematic artist’s freedom to provoke. Such a discussion also allows us to discern the limitations of a conception of artistic freedom that is entirely negative.

Von Trier’s approach to the making of his *Land of Opportunities* trilogy suggests play and frivolity, rather than knowledge and understanding, as a legitimate basis for provocation in the current historical context. Speaking with a journalist from the *Washington Post*, von Trier made the following remark: “I would like to think that it [*Manderlay*] would be a little more [provocative] than *Dogville*”, he said, “since it is on the issue of racism and it’s about slavery, which I have found out that – and I didn’t know – that it is a difficult question.” Reporting on her attempt to read this remarkable comment, Christina Talcott states: “I searched for a note of irony in his words, but his accent clouded the usual signals” (2006). Statements by von Trier on the official *Dogville* website lend further support to the idea that this Danish director regards quasi-ignorance as a sufficient and perhaps even desirable condition for artistically interesting provocations:

Dogville takes place in America, but it's only America as seen from my point of view. I haven't restricted myself in the sense that I said 'Now I have to research this and this and this.' It's not a scientific film and it's not a historical film. [...] Of course, it isn't the truth because I've never been there.

It might be helpful at this point to consider a specific example of the kind of knowledge that serious as opposed to frivolous provocation would entail. Harvard Law Professor Randall Kennedy provides a detailed account of how the term 'nigger' was perceived by blacks around 1930 when *Manderlay*'s story takes place.

Referring to blacks derogatorily as niggers [...] was the custom to which blacks objected most strongly. In 1939, when David O. Selznick was in the throes of producing *Gone With the Wind*, he received hundreds of letters from blacks warning him to remove all 'nigger' references from his upcoming film. [...] Once he had been made aware of the intensity of blacks' feelings, he resolved to prohibit its use entirely and took pains to publicise his decision (Kennedy, 2003, p. 90).

On grounds having to do with plausibility, veracity, and ethics, historical research would have militated seriously against the elaboration of a purely fictional classificatory system that allows the word 'nigger' to resound, repeatedly and unrelentingly, through theatres around the world. In von Trier's approach, ignorance functions as a condition for a maximalist strategy of provocation where the single most important pay-off seems to be the thrill of provocation enjoyed by the provocateur himself.

Von Trier's repeated insistence on ignorance as a basis for provocation brings to mind one of the bestselling nonfiction books of recent times, *On Bullshit* by the Emeritus Princeton Professor, Harry Frankfurt. A kind of discourse that can be designated by the popular term 'bullshit', claims Frankfurt, is more prevalent today than ever before for reasons that can be precisely identified. The main point, however, of his book is not to provide a cultural framework for understanding the proliferation of bullshit in contemporary life, but to define, clearly and precisely, the very concept of bullshit. An explosive response by philosopher Ludwig Wittgenstein to a casual remark made by Fania Pascal who claimed to feel "like a dog that has been run over" (Frankfurt, 2005, p. 24) after having had her tonsils out, allows Frankfurt to draw out the salient features of bullshit:

her fault is not that she fails to get things right, but that she is not even trying [...] it is in this sense that Pascal's statement is unconnected to a concern with truth: she is not concerned with the truth-value of what she says. That is why she cannot be regarded as lying; for she does not presume that she knows the truth, and therefore she cannot be deliberately promulgating a proposition that she presumes to be false: her statement is grounded neither in a belief that it is true, nor, as a lie must be, in a belief that it is not true. It is just this lack of connection to

a concern with truth – this indifference to how things really are – that I regard as of the essence of bullshit. (32-4).

Given this rather persuasive definition of bullshit, it would not be inappropriate to say that von Trier's stance as a provocateur is also that of the 'bullshitter' par excellence. There are, of course, occasions when von Trier stridently insists that his US trilogy springs from some form of information rather than ignorance. On the official *Dogville* website von Trier makes the following claim: "In my 'America' films, I mirror what information comes to me and my feelings about that information." And when American critics objected to *Dogville* at Cannes, von Trier quipped: "America is sitting on our world. I am making films that have to do with America [because] 60% of my life is America. So I am in fact an American, but I can't go there to vote, I can't change anything. I am an American, so that is why I make films about America" (cited in Beltzer, 2002/2005).

Although we may be charitable and allow that there is some extremely loose sense in which Lars von Trier is an American, it is definitely not the case that he is an African American or has any authentic access to the experience of Black Americans. What is more, while impressions mediated by the ever-globalizing efforts of American corporations and especially Hollywood may count as knowledge about certain American realities, they can hardly be said to provide an *adequate* basis for a serious, politically-minded and ethically-oriented provocation about race. Media culture is no substitute for serious research and its guiding principles if the goal is knowledge rather than impressionistic observations or notoriety. The question here is: if provocateurs have a moral duty to be at least knowledgeable about the agents and realities that they target, then what is to count as sufficient knowledge? Von Trier, I believe, simply sets the epistemological bar too low in a film like *Manderlay*.

The critical responses to *Manderlay* have been wildly divergent, with the film being mostly panned abroad, but tolerated and even praised in its home context, where the failings of provocation as bullshit have gone largely unnoticed. In a fascinating article entitled *Contemporary Cinema: Between Cultural Globalisation and National Interpretation*, Ulf Hedetoft highlights "the tendency for those at the receiving end of transnational cultural processes to reinterpret and reinvent extraneous cultural influences within their own field of mental vision, their own interpretive and behavioural currency" (2000, p. 278). What Hedetoft insightfully demonstrates through careful consideration of various reviews of Spielberg's *Saving Private Ryan* is that "national history, national territory, bounded national imaginings, [and] national 'meanings'" continue to play a decisive role in cinematic reception, even in this age of Global Cinema and hybridised transnational productions. Even the most cursory comparison of critical responses to *Manderlay* in the Danish press and elsewhere brings to light a striking contrast between the sorts of things that were seen as warranting saying in Denmark as compared to other parts of the world.

Bibliography

- Beltzer, T. (2002). Lars von Trier. *Senses of Cinema* 22 (addendum 2005). Available at: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vontrier/> [Accessed May 7, 2017].
- Bradshaw, P. (2006). Manderlay. *The Guardian*. Available at: www.guardian.co.uk/film/music/story/0,,1721564,00.html [Accessed May 7, 2017].
- Christensen, C. (2011). Trier fortryder Dogville efter Massedrab. *EKKO*. Available at: <http://www.ekko.dk/?id=1354&allowbreak=Nej> [Accessed May 7, 2017].
- Cockrell, D. (1997). *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danish Film Institute. (2011). DFI CEO criticizes von Trier. Available at: <http://www.dfi.dk/Service/English/News-and-publications/News/May-2011/DFI-CEO-von-Triers-remarks-foolish.aspx> [Accessed May 7, 2017].
- Foss, K. (2005). Sort mands byrde. *Jyllands-Posten* June 3.
- Gaut, B. (2007). *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press.
- Green Jensen, B. (2005). Den anden Grace. *Weekendavisen* June 3.
- Higgins, C. (2011). Lars von Trier provokes Cannes with 'I'm a Nazi' comments. *The Guardian*. Available at: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments> [Accessed May 7, 2017].
- Hjort, M. (2008). Denmark. In M. Hjort & D. Petrie, eds. *The Cinema of Small Nations*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hjort, M. (2003). Dogme '95: A Small Nation's Response to Globalisation. In M. Hjort & S. MacKenzie, eds. *Purity and Provocation: Dogma 95*. London: BFI Publications.
- Hoberman, J. (2005). Historical Oversight: Desensitized to Cronenberg's 'Violence', jury anoints Dardennes over Jarmusch and von Trier. *The Village Voice*. Available at: www.villagevoice.com/film/0521,hoberman1,64285,20.html [Accessed May 7, 2017].
- Holdt, J. (2004). *Julebrev* [Christmas letter]. Available at: <http://www.american-pictures.com/dansk/jacob/julebrev/jul2004-1.htm> [Accessed May 7, 2017].
- Iversen, E. (2005). Befrielsen som bøddel. *Berlingske Tidende*. Available at: <http://www.b.dk/film/befrielsen-som-boeddel> [Accessed May 7, 2017].
- Kennedy, R. (2003). *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*. New York: Vintage Books.
- Lhamon Jr., W.T. (1998). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lott, E. (1993). *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press.
- Paulhan, J. (1965). Happiness in Slavery. In *The Story of O*, Pauline Réage, translated by Sabine d'Estrée. New York: Grove Press.
- Piil, M. (2005). *Slaveriets mentalitet*. Available at: <http://www.information.dk/107067> [Accessed May 7, 2017].
- Skotte, K. (2005). Et helstøbt værk. *Politiken*. Available at: <http://ibyen.dk/film/anmeldelser/ECE114817/et-helstoebt-vaerk/> [Accessed May 7, 2017].

Stoneman, R. (2009). Reviewing Antichrist. *Film Ireland Online* 130. Available at: <http://www.filmireland.net/2009/09/01/issue-130-%E2%80%93-reviewing-antichrist/> [Accessed May 7, 2017].

Talcott, C. (2006). Von Trier, Mapping 'Manderlay'. *Washington Post*. Available at: <http://www.highbeam.com/doc/1P2-94344.html> [Accessed May 7, 2017].

Taylor, A. (2006). Trial and Error. *The Guardian*. Available at: www.film.guardian.co.uk/features/featurespages/0,,1718805,00.html [Accessed May 7, 2017].

Thorsen, N. (2011). Lars von Trier fortryder 'Dogville' efter det norske masse mord. Ifølge Trier har hele Danmark grund til selvransagelse. Men især Pia Kjærsgaard. *Politiken*. Available at: <http://politiken.dk/kultur/film/ECE1349365/lars-von-trier-fortryder-dogville-efter-det-norske-massemord/> [Accessed May 7, 2017].

Urban, G. (2001). *Metaculture: How Culture Moves Through the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Walker, J.A. (1999). *Art & Outrage: Provocation, Controversy and the Visual Arts*. London: Pluto Press.

Younge, G. (2006). Liberty? No Thanks. *The Guardian*. Available at: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/feb/24/1> [Accessed May 7, 2017].

The Problem with Provocation: on Lars von Trier, *Enfant Terrible* of Danish Art Film

The article focuses on the strategies of provocation in films of the Danish director Lars von Trier. His two films, *Manderlay* and *Antichrist*, are interpreted here as the examples of the perverted denial of political, cultural, gender and moral norms. The text also discusses the differences in reception of von Trier's films in Denmark, other European countries and in the USA.

Marta Maciejewska

Uniwersytet Gdański

Czarownica, wariatka i seksoholiczka. Protagonistki „trylogii o depresji” Larsa von Trier

Jeden z najbardziej popularnych współczesnych duńskich reżyserów, Lars von Trier, niejednokrotnie był określany mianem mizogina. W swoich filmach prezentuje bohaterki będące ofiarami przemocy i wykluczenia, które na ekranie bywają gwałcone, poniżane czy nawet doprowadzane do śmierci. Jednocześnie – jak gdyby na przekór krytykom jego pomysłów – Duńczyk zaznacza, że współczuje kobietom (Ciapara, 1999). Słynący z przekory von Trier nie lubi jednak mówić wprost, dlatego sposób prezentowania bohaterek w jego filmach często sugeruje całkowicie sprzeczne interpretacje. Reżysera można określić mianem „relatywnego feministy”: otóż „krzywdzi” on na ekranie swoje protagonistki po to, by zwrócić uwagę na problemy kobiecości i sposoby traktowania kobiet oraz zaprezentować porządek społeczny i role, którym kobiety według niektórych reguł powinny się podporządkować (por. Sobolewski, 2009). Te kwestie są dla Duńczyka na tyle ważne, że porusza je (w większym lub mniejszym stopniu) w niemal wszystkich swoich filmach.

Twórczość duńskiego reżysera można podzielić na kilka trylogii – każda z nich zawiera pewne dominanty tematyczne i stylistyczne pozwalające na grupowanie filmów bądź odnoszenie ich do siebie. Pierwsza z nich to tak zwana trylogia europejska, w skład której wchodzi *Element zbrodni* (1984), *Epidemia* (1988) i *Europa* (1991). Druga, prawdopodobnie najważniejsza w twórczości duńskiego reżysera, to trylogia *Złote Serce*. To właśnie w *Przełamując fale* (1996), *Idiotach* (1998) i *Tańcząc w ciemnościach* (2000) ukonstytuował się model niedostosowanej, nietypowej, wyjątkowej, wykluczonej społecznie bohaterki, do którego von Trier nawiązywał także w następnych filmach, między innymi w kolejnej, niedokończonej trylogii USA (*Dogville* z 2003 roku i *Manderlay* z 2005 roku).

Choć ostatnie filmy von Trier nie zawsze eksplicytnie określa się mianem trylogii, można w nich dostrzec liczne podobieństwa. Filmy tworzące tak zwaną trylogię o depresji (James, 2014; Fazio, 2014), czyli *Antychryst* (2009), *Melancholia*

(2011) i *Nimfomanka* (2013), operują podobnym językiem filmowym i estetyką, zbliżonymi motywami, a przede wszystkim prezentują protagonistki mające wiele wspólnych cech lub doświadczeń. Pojawiają się także bezpośrednie odwołania między filmami, które sugerują, że rzeczywiście mogą być one powiązane.

Osobliwa kobiecość bohaterek

Jednym z tematów przewodnich w twórczości filmowej Duńczyka jest kobiecość – w trylogii o depresji von Triera także porusza tę kwestię. Bycie kobietą dla protagonistek *Antychrysta*, *Melancholii* i *Nimfomanki* jest zarówno naturalną siłą, której nie mogą lub nie potrafią się wyzbyć czy sprzeciwić, jak i czynnikiem częściowo pozbawiającym je wolności, więżącym w patriarchalnym porządku rzeczywistości.

Choć bohaterki filmów von Triera bez skrępowania wyrażają swoją seksualność i często traktują ją jako narzędzie przemocy lub dominacji, ich kobiecość nie wiąże się wyłącznie z chęcią osiągnięcia erotycznej przewagi – satysfakcja i możliwość górowania nad mężczyzną podczas aktu seksualnego są jedynie konsekwencjami obarczenia kobiecością. Jest ona dla bohaterek brzemieniem, którego nie potrafią się wyzbyć i od którego zależne jest ich postępowanie. Protagonistki nie mogą pogodzić dwóch odsłon kobiecości – demonicznej, seksualnej, wyzwolonej i społecznej, podporządkowanej mężczyźnie, skierowanej na bycie matką i żoną.

Protagonistka *Antychrysta* po śmierci synka obwinia się o to, że nie potrafiła być dla niego wystarczająco dobrą matką. Pograża się w depresji i razem z mężem w celach terapeutycznych wyjeżdża do leśnego domku Eden. W filmie można zauważyć jednak znaki sugerujące, że macierzyństwo wcale nie było tą właściwością kobiecości, której bohaterka chciała się poświęcić. Jednym z nich jest zdjęcie małego Nicka, na którym chłopiec ma źle założone buty – prawy na lewej nodze, a lewy na prawej. Pojawia się sugestia, że matka celowo próbowała zdeformować stopy syna – jak gdyby karząc go za to, że jest chłopcem i podobnie jak jego ojciec w przyszłości stanie się patriarchalną jednostką. Ponadto w jednej ze scen powtarza się sekwencja z prologu filmu: widzimy w niej główną bohaterkę, która wspólnie z mężem, kątem oka dostrzega, że jej syn podchodzi do otwartego okna, nie robi jednak nic, aby mu pomóc. Być może kobieta podświadomie pragnie śmierci syna, ponieważ ważniejsza jest dla niej kobiecość pojmowana jako seksualność i własne zaspokojenie.

W zachowaniu bohaterki dominuje model kobiecości skupiony na erotyzmie. Kobieta wielokrotnie nakłania męża do brutalnych zachowań seksualnych – podczas stosunku prosi, aby ją uderzył lub sama go bije i gryzie. Nie potrafi powstrzymać popędu: kiedy mąż w trakcie seksu odpycha ją ze względu na jej nadmierną agresywność, protagonistka ostentacyjnie wybiega do lasu i zaczyna się masturbować, ponadto masturbuje się także dłonią męża, gdy ten leży nieprzytomny. Dopuszcza się również innego brutalnego zachowania w kontakcie z mężem: uderza

go mocno we wzwidzionego członka, pozbawiając męczyznę przytomności. Co więcej, później onanizuje go, doprowadzając do krwawego wytrysku, który według Rafała Syski „przywodzi na myśl menstruację” (2009, s. 24). Porównanie ejakulacji do wydzieliny miesiączkowej jest istotne w kontekście walki o dominację między kobiecością a męskością, która rozgrywa się w filmie: protagonistka doprowadza do swoistej feminizacji członka, sprawiając, że staje się on podległy sile kobiecości.

Jednocześnie kobieta czuje się winna i nie akceptuje swoich zachowań i ich konsekwencji: gdy podczas masturbacji przypomina sobie o śmierci syna, o którą się obwinia, decyduje się dokonać aktu autoobrzezania za pomocą brudnych noży-czek. Ten desperacki czyn jednoznacznie wyraża nienawiść bohaterki do własnej rozbuchanej seksualności, przez którą krzywdziła syna i męża.

W *Antychryście* von Trier kilkakrotnie pokazuje także solidarność kobiet, głównie w walce z męskością i patriachatem. W scenie, w której bohaterowie filmu współżycją w lesie, nagle między konarami drzewa pojawiają się ręce kobiet – być może chodzi o zjednoczenie się z protagonistką, której udało się sprowokować męża do seksu, zachęcić, aby wyszedł za nią do lasu. Cały ten obraz wygląda tak, jakby główna bohaterka i jej mąż leżeli na osobliwym „ołtarzu kobiecości” i składali w ofierze swoją bliskość (biorąc pod uwagę, że to kobieta zwabiła męczyznę w to miejsce, ona jest w tej relacji jednostką dominującą i składa męża w ofierze). Ponadto w zakończeniu filmu liczna grupa kobiet bez twarzy biegnie w kierunku męża protagonistki, być może chcąc go ukarać za zabójstwo żony. Fakt, że kobiety nie mają twarzy, sprawia, że nie są one traktowane personalnie, a raczej symbolicznie – jako kobiecość, która zamierza pomścić kobietę zamordowaną przez męczyznę (por. Syska, 2009).

Joe, główna bohaterka *Nimfomanki*, także lepiej czuje się w paradygmacie kobiecości erotyczno-demonicznej. Kiedy tylko odkrywa swoją seksualność (już jako mała dziewczynka), zaczyna ją wykorzystywać na wszelkie możliwe sposoby. Bycie kobietą oznacza dla niej świadomość własnego ciała i zaspokajanie jego potrzeb, sprawianie mu przyjemności. W trakcie filmu widzowie obserwują Joe uprawiającą przeróżne formy seksu: analny, w trójkącie, lesbijski, sadomasochistyczny, w miejscach publicznych. Odkrywanie nowych doznań fizycznych jest tym, czemu przez większość życia poświęca się główna bohaterka.

Protagonistka jednocześnie ceni sobie wyzwolenie – jako młoda dziewczyna razem z koleżankami zakłada nieformalną grupę feministyczną. W jednej ze scen bohaterki melodeklamują słowa „mea vulva, mea maxima vulva”, będące ich hasłem przewodnim, które sugeruje potęgę kobiecości. Z jedną z koleżanek, B., Joe podejmuje także wyzwanie uprawiania seksu z jak największą liczbą kochanków (prawdopodobnie właśnie w tym momencie zainteresowanie bohaterki seksem urasta do obsesji). Wkrótce jednak protagonistka zostaje bez przyjaciółek – wszystkie, nawet wyzwolona B., znajdują partnerów i myślą o założeniu rodzin.

W *Nimfomance* nie ma solidarności kobiet, która pojawia się w *Antychryście*. Joe szybko przestaje utrzymywać kontakty ze swoimi koleżankami – nie potrafi

zaakceptować tego, że wkraczają one w stałe związki, a młodzieńczą grupę feministyczną traktowały wyłącznie jako zabawę lub sposób spędzenia wolnego czasu. Ponadto nastolatka, którą Joe utrzymuje i która zostaje jej kochanką, porzuca protagonistkę dla mężczyzny, jednocześnie ją poniżając. Samotność Joe wiąże się więc zarówno z brakiem akceptacji ze strony innych kobiet, jak i z brakiem jej empatii dla nich. Wystarczy przywołać scenę, w której jeden z kochanków protagonistki chce dla niej zostawić żonę – zdesperowana kobieta przychodzi do Joe, jednak



Antychryst (reż. Lars von Trier, 2009)

ta nie chce lub nie potrafi wyobrazić sobie jej uczuć, postawić się w jej sytuacji. Tytułowa nimfomanka krzywdzi wszystkich, manifestując swoją wyzwoloną kobiecość, nie zważając na to, że wśród ofiar jej egocentryzmu są także inne kobiety.

Najtrudniejszym wydaje się jednak Joe funkcjonowanie na co dzień w roli partnerki i matki. Kobieta nie interesuje się własnym synem, niechętnie spędza z nim czas, zostawia go samego pewnej nocy, gdy decyduje się wymknąć do mężczyzny gustującego w brutalnych quasi-erotycznych zabawach. Gdy protagonistka wraca do domu, okazuje się, że chłopiec niemal wypadł przez otwarte okno balkonowe (prawie jak mały Nick w *Antychryście* – ta scena jest zresztą autocytatem z tego filmu) – przed potencjalną śmiercią uchronił go ojciec, który przypadkowo wrócił wcześniej. Biorąc pod uwagę tę sytuację, jak i wcześniejsze liczne zdrady, oszustwa i zaniedbania, Jérôme rozstaje się z Joe i przejmuje opiekę nad synem – co ostatecznie okazuje się dla kobiety mało ważne, ponieważ szybko rezygnuje ona z walki o dziecko i związek. Funkcjonowanie jako matka i partnerka nie jest tym, w czym Joe się odnajduje, dlatego bez żalu rezygnuje z takiej formy kobiecości.

W *Melancholii* kwestia kobiecości nie jest zarysowana tak silnie jak w pozostałych filmach trylogii, jednak także tam można wyróżnić role bądź zachowania, które pojawiają się w *Antychryście* i *Nimfomance*. W filmie są dwie główne bohaterki – siostry Claire i Justine, całkowicie odmienne od siebie. O różnicach w osobowości kobiet Judit Pintér pisze następująco: „Dwie siostry, Justine (Kristen Dunst) i Claire (Charlotte Gainsbourg), diametralnie się od siebie różnią: Justine, młodsza, jest wrażliwa i skłonna do depresji, podczas gdy jej starsza siostra Claire myśli racjonalnie, jest opiekuńcza i tolerancyjna” (2011; wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego wykorzystane w niniejszym tekście są mojego autorstwa – M. M.).

Claire spełnia się w roli żony i matki, organizuje wesele siostry, dba o pozory i o to, by jej najbliżsi czuli się dobrze. Jest wśród bohaterek „trylogii o depresji” właściwie jedyną, która skutecznie wypełnia model kobiety opiekuńczej, jednoznacznie dobrej dla mężczyzn. Co ważne, von Trier pokazuje jednak, że w obliczu tragedii traci ona opanowanie, skupiając się głównie na swoim strachu, nie na uczuciach męża i syna. W *Melancholii* kobieta troskliwa, matka i żona, przegrywa więc z kobietą demoniczną, szaloną. Z dwóch siostrz właśnie taką jest bowiem młodsza, Justine. W kilku scenach bohaterka prezentuje swoją seksualność – na własnym weselu współżyje na polu golfowym z kolegą z pracy (to ona dyktuje warunki, dosiadając mężczyznę i narzucając tempo stosunku), nie zważając na to, że mógłby zobaczyć ją któryś z gości lub nowo poślubiony mąż. Ponadto bohaterka leży w nocy pośrodku lasu, dotykając lubieżnie swojego ciała w blasku planety Melancholii, czym sugeruje, że jest całkowicie świadoma swojego ciała.

Wykluczenie bohaterek oraz ich niedopasowanie do społeczeństwa i rzeczywistości

Protagonistki najnowszej trylogii von Triera łączy ponadto niedostosowanie do społeczeństwa bądź postępujące wykluczenie z niego wiążące się z ich zaburzeniami psychicznymi i emocjonalnymi. Zachowanie tych kobiet jest interpretowane przez innych błędnie lub w sposób krzywdzący dla bohaterek – dochodzi do braku porozumienia pomiędzy kobietami a światem, przy czym po obu stronach brakuje chęci lub umiejętności, które umożliwiłyby zmianę tej sytuacji.

Bezimienna protagonistka *Antychrysta* prawdopodobnie cierpi na depresję – w filmie pojawia się sugestia, że swojego męża, który jest psychologiem, poznała właśnie podczas terapii. Kobieta problemy ze zdrowiem psychicznym miała więc długo przed tragiczną śmiercią swojego syna. To traumatyczne wydarzenie sprawia, że jej wcześniejsze wahania emocjonalne powracają. Tym razem są szczególnie dotkliwe: bohaterka przechodzi przez wszystkie kolejne etapy żałoby – od smutku i ośpienia poprzez szaleństwo. Gdy dowiaduje się o śmierci małego Nicka, trafia do szpitala, ponieważ nie potrafi normalnie funkcjonować

po takim wydarzeniu – jej mąż postanawia jednak wziąć na siebie odpowiedzialność za jej zdrowie psychiczne. Już w szpitalu widzimy jego próby pomocy żonie; następnie mężczyzna kontynuuje terapię w domu i – widząc, że nie przynosi ona skutku – decyduje się zabrać kobietę do leśnego domku Eden, aby odizolować ją od bolesnych wspomnień i mieszkania, z okna którego wypadł ich syn.

Istnieje wyraźna różnica w zachowaniu dwojga bohaterów *Antychrysta* po śmierci małego Nicka. Kobieta jest nadmiernie uczuciowa, nerwowa, pełna ekspresji, natomiast jej mąż całkowicie opanowany – przechodzi żałobę w zupełnie inny sposób, właściwie nie pojawia się w filmie scena, w której mężczyzna opłakiwałby syna; bohater raczej od razu wchodzi w rolę zimnego naukowca, psychologa, który próbuje rozwiązać problem, jakim jest historyczne zachowanie jego żony. Rafał Syska w następujący sposób opisuje reakcje bohaterów na śmierć dziecka, a także ich wzajemne relacje w zaistniałej sytuacji:

Ojciec ze stratą syna pogodził się szybko. Płacz na pogrzebie przekuł w chłodny profesjonalizm terapeuty, wprowadzając w praktykę porady zawarte w psychologicznych podręcznikach. Matka tymczasem zapada się w kolejne fazy żałoby, przechodząc od katatonicznego odrętwienia w napady hysterii, od obwiniania samej siebie po przemoc skierowaną ku mężowi. On niemal czerpie przyjemność z możliwości przetestowania na żonie-pacjentce kilku sztamponowych metod leczenia. Ona poddaje mu się z rezygnacją i wstydem, odczuwając nie tylko winę za śmierć dziecka, ale też kalającą ją niezdolność do zapanowania nad autodestrukcyjnymi emocjami (2009, s. 23).

Bohaterka oczekuje od męża okazania emocji, a w obliczu utraty jedyne dziecko potrzebuje jego wsparcia jako bliskiej osoby. On jednak podejmuje rolę, do której jest przyzwyczajony zawodowo, początkowo sugerując żonie, że jako jej terapeuta powinien być obiektywny i zdystansowany – jednocześnie zdaje się nie pamiętać o tym, że sam jako ojciec niezującego chłopca jest częścią tej tragedii. Kiedy kobieta jeszcze przed wyjazdem do leśnego domku Eden próbuje zachęcić mężczyznę do współżycia, ten początkowo odsuwa ją, oznajmiając, że nie powinni robić takich rzeczy podczas terapii. Mąż bohaterki utrzymuje ją w przekonaniu, że jej cierpienie po utracie dziecka wymaga leczenia i jest przesadzoną reakcją. To właśnie mężczyzna w tej relacji wyklucza kobietę społecznie, czyniąc ją podległą sobie i sugerując jej niedostosowanie, a także uniemożliwiając opłakiwanie syna. Protagonistka – jak sugeruje Małgorzata Szumowska – mści się na mężu za przedmiotowe traktowanie, ponieważ nie akceptuje w zaistniałej sytuacji relacji lekarz – pacjentka:

Mąż, grany przez Willema Dafoe, próbując pomóc żonie, robi to w tak chłodny, terapeutyczny sposób, że jego wysiłki zaczynają wydawać się wyuczone, pozbawione emocji, a tym samym prawdziwej chęci pomocy. Kobieta czuje to i jej agresja kieruje się przeciwko niemu. Wraz z agresją narasta w niej atawistyczna erotyczna siła, która pcha ją do kolejnych coraz dzikszych aktów seksualnych z mężem (2009, s. 28).

Bohaterka z czasem zachowuje się coraz bardziej osobiwie – często popada w histerię i prezentuje niezwykle zainteresowanie naturą. Kobieta jest jednocześnie przerażona i zafascynowana lasem, w którym znajduje się domek Eden. Wydaje jej się, że słyszy dobiegające z lasu głosy – łączy je jednoznacznie ze złem, tłumacząc, że natura jest „kościółem szatana”. Ponadto podczas jednego ze spacerów kobieta ostentacyjnie ucieka mężowi w gęste paprocie – jak gdyby dostrzegła tam coś, czego mężczyzna nie widzi, i poczuła osobiwy zew (wzywający ją „kościół szatana”).

Co więcej, protagonistka pisze pracę dyplomową na temat ludobójstwa, w szczególności popełnianego na kobietach. W jej zeszycie z materiałami, w którym pojawiają się liczne zdjęcia czy ryciny mordowanych kobiet, mąż zauważa notatki. Nowsze z nich wyglądają, jakby były pisane w amoku: zamiast zdań pojawiają się pojedyncze, niesymetrycznie nakreślone słowa, kartki są pogniecio-



Antychryst (reż. Lars von Trier, 2009)

ne. Bohaterka już wcześniej mówiła mężowi – prawdopodobnie mając w pamięci niektóre lektury, z których korzystała, pracując nad dysertacją – że wszystkie kobiety są z gruntu złe i nie kontrolują swoich ciał. Wydaje się, że popada w osobliwą obsesję na punkcie kobiecości – z jednej strony wyrażając współczucie wobec innych dyskryminowanych i mordowanych kobiet (czego dowodem może być pisanie o nich w pracy dyplomowej, niejako przywracającej pamięć o nich), a z drugiej obwiniając się o to, że jako kobieta jest jednostką złą, podległą prawom natury, a tym samym – „kościółowi szatana”. Popadająca w szaleństwo protagonistka – jak sugeruje Szumowska – jest „współczesną czarownicą” (2009, s. 28); nawet umiera jak niektóre z kobiet posądzanych o czary. Oto jeden z opisów skazania i pozbawienia życia grupy domniemych wiedźm: „W klasztorze premonstratensów w Marchthal (Wirtembergia) toczył się w latach 1746 – 1747 proces, w którym skazano na śmierć sześć rzeczonych czarownic ze wsi Alleshausen. [...] Wszystkie sześć skazanych kobiet w drodze łaski uprzednio uduszono, zanim ciała ich spalono na stosie” (Baschwitz, 1971, s. 406).

Główna bohaterka, która ginie podobnie jak ofiary dawnych procesów czarownic, nie potrafi pogodzić się ze swoją kobiecością, ponieważ wydaje jej się, że jest z natury złą osobą. Takie przekonanie utrzymuje w niej głównie mąż, który stale sugeruje jej chorobę psychiczną (przez co protagonistka, obserwując opanowanie męża, dochodzi do wniosku, że jej historyczne i destrukcyjne zachowania wynikają z bycia kobietą) i próbuje podporządkować ją sobie w życiu codziennym, mówiąc, jak powinna się zachowywać, żeby wydobrzcć. W *Antychryście* to właśnie mężczyzna odpowiada za wykluczenie protagonistki ze społeczeństwa: nie dając jej szans na przeżycie żałoby i ingerując w jej uczucia, mąż bohaterki sprawia, że zaczyna ona coraz bardziej obwiniać się o śmierć dziecka i myśleć o samej sobie jako o osobie niepasującej do świata, w momencie urodzenia skazanej na bycie złą. Protagonistka uznaje więc, że to kobiecość jest wrodzonym schorzeniem psychicznym, w którego uleczeniu nie pomoże (a które jedynie pogłębi) mężczyzna.

Justine, jedna z dwóch głównych bohaterek kolejnego filmu von Triera, *Melancholii*, nie radzi sobie ze zwyczajnymi, codziennymi czynnościami. Wymaga pomocy innych osób, które będą w stanie pokazać jej, co powinna w danej sytuacji robić (lub wykonać jej obowiązki). To głównie siostra bohaterki, Claire, zajmuje się organizacją jej wesela i podczas samego przyjęcia sugeruje pannie młodej, jak w danej chwili powinna się zachować. Największym poświęceniem Claire wykazuje się jednak, gdy Justine wpada w dziwną apatię, uniemożliwiającą jej poruszanie się: kładzie wtedy siostrę do łóżka, próbuje nakłonić ją do kąpieli i jedzenia, z pokorą znosząc jej niewytłumaczalne nastroje. Von Trier w wywiadzie przeprowadzonym przez Pawła T. Felisa tłumaczy, że nagłe odretwienie Justine nie jest jednorazowym atakiem, ale wynikiem długotrwałego złego stanu psychicznego:

Prawdopodobnie cierpiała na melancholię przez lata i znalazła się w momencie, w którym myśli: normalność mi pomoże. Potrzebuję czegoś, co zmusi mnie, żeby rano wstać z łóżka. Potrzebuję pracy, małżeństwa, wszystkich tych „normalnych” rzeczy, dzięki którym mogę chodzić po ziemi. Ale jak długo jest w stanie zatrzymać się w tej normalności? Chwilę (2011, s. 14).

Być może zmiana stanu cywilnego i wiążący się z tym stres sprawiły, że stan bohaterki, który pozornie wydawał się dobry czy raczej nieodstający od normy (Justine wydaje się zadowolona i szczęśliwa na początku własnego wesela), natychmiast się pogorszył. Istotny jest także moment, w którym bohaterka traci dobry humor.



Melancholia (reż. Lars von Trier, 2011)

Otóż na weselu matka protagonistki wygłasza mowę, w której wyznaje, że jako rozwódka nie wierzy w instytucję małżeństwa, a tym samym w powodzenie córki w nowym stanie cywilnym. Justine, która nie potrafi samodzielnie funkcjonować w życiu codziennym i potrzebuje pomocy innych, prawdopodobnie przeraża fakt, że miałyby budować stały związek i prowadzić samodzielne życie. To powód eskalacji jej złego stanu psychicznego.

Justine neguje wszelkie zwyczaje i zachowania związane z wchodzeniem w dorosłość. Ostentacyjnie porzuca dotychczasową pracę w prestiżowej firmie, jednocześnie obrażając swojego przełożonego, podczas wesela zostawia nowo poślubionego męża, nie radzi sobie nawet z zapłatą za taksówkę. Protagonistka nienawidzi porządku społecznego, który narzuca dorosłej osobie konkretne zachowania, funkcjonowanie w rzeczywistości, a przede wszystkim pewnego rodzaju samowystarczalność i samodzielność. Podejmuje więc decyzję o rezygnacji z rzeczywistości „dorosłych” ludzi, ucieka od niej, jednocześnie samą siebie skazując na wykluczenie.



Melancholia (reż. Lars von Trier, 2011)

Zachowanie protagonistki jednoznacznie sugeruje odchylenie od normy psychicznej. W tym przypadku szaleństwo jest jednak pewnego rodzaju błogosławieństwem: w obliczu końca świata wyłącznie Justine przeczuwa nadejście planety Melancholii, która ma się zderzyć z Ziemią, i nie podejmuje pochopnych decyzji ani nie wyraża paniki przed rychłą śmiercią. Pod wpływem zbliżającej się apokalipsy stan protagonistki paradoksalnie poprawia się: Justine uspokaja swoją rodzinę, przestaje dążyć do tego, by inni zwracali na nią uwagę i jej pomagali, jest spokojna, a także staje się oparciem dla swojej siostry i jej syna.

Wydaje się, że Justine chce, żeby koniec świata nadszedł jak najszybciej, a nawet w osobliwy sposób przywołuje Melancholię. Początkowo bohaterka tylko z fascynacją patrzy na planetę, jednak po jakimś czasie jej zachowania stają się coraz bardziej radykalne. Protagonistka praktykuje dziwne rytuały: na środku pola golfowego oddaje mocz, cicho pojękując i przyglądając się Melancholii, a następnie odbywa niedaleko tego miejsca stosunek z kolegą z pracy w blasku planety. W innej scenie kobieta kładzie się nago po środku lasu i wygina się w świetle Melancholii, przymykając z rozkoszy oczy – wygląda to tak, jakby Justine starała się kusić planetę, zachęcić ją, aby jak najszybciej zbliżyła się do Ziemi.

Bohaterka *Melancholii* nie potrafi funkcjonować w społeczeństwie i nie odpowiada jej kierujące nim reguły. Sama podejmuje decyzję o odejściu z niego, jest więc wykluczona w znacznej mierze na własne życzenie. Czeka na koniec świata, który byłby zwieńczeniem jej rezygnacji z przestrzegania przyjętych norm społecz-

nych. Jej choroba psychiczna jest znakiem niedopasowania – dopiero tytułowa planeta pozwala Justine na zaakceptowanie swojego stanu i odnalezienie w nim spełnienia oraz umożliwi przynajmniej tymczasową akceptację rzeczywistości.

Wykluczona ze społeczeństwa wydaje się także Joe, protagonistka *Nimfomanki*. Kobiętę widzowie zastają w momencie, gdy pobita i nieprzytomna leży pomiędzy śmietnikami w podwórzu między kamienicami. Taki stan bohaterki wyraźnie sugeruje, że doznała ona krzywdy, padła ofiarą agresji. Kiedy jednak mężczyzna, który decyduje się jej pomóc, Seligman, zabiera ją do swojego mieszkania, okazuje się, że Joe nie ma do nikogo żalu, a o zaistniałą sytuację ze smutkiem i rezygnacją obwinia siebie.



Melancholia (reż. Lars von Trier, 2011)

Z opowieści kobiety o jej życiu wynika, że jest właściwie jednostką niedostosowaną społecznie. Joe cierpi na nimfomanię i każdą część czy dziedzinę swojego życia przez lata podporządkowywała seksowi. Był on dla niej na tyle ważny, że często tylko z tego powodu nie potrafiła i nie próbowała podejmować kluczowych decyzji (albo szybko rezygnowała ze swoich wcześniejszych planów). Brak umiejętności skupienia sprawia, że Joe nie potrafi sumiennie wykonywać powierzonych jej obowiązków i wciąż rozprasza się kolejnymi kochankami, a nawet samymi myślami o seksie. Kobieta przez lata nie może znaleźć odpowiedniego dla siebie stanowiska pracy. Kiedy zostaje zatrudniona w firmie swojego pierwszego kochanka Jérôme'a, z trudem przychodzi jej wykonywanie najprostszych czynności, jak słuchanie poleceń przełożonych, stawianie się w pracy na czas i podawanie kawy. Bohaterka nie ma żadnego doświadczenia zawodowego, więc mężczyzna, zatrudniając ją, daje jej spory kredyt zaufania, wierząc, że Joe poradzi sobie na stanowisku asystentki. Okazuje się jednak, że nawet nieskomplikowane obowiązki ją przerastają.

Co więcej, Joe nie ma właściwie żadnego konkretnego wykształcenia. Protagonistka planowała kiedyś skończyć medycynę tak, jak jej ojciec, jednak nauka

na studiach i systematyczność okazały się dla niej wyzwaniem niemożliwym do zrealizowania. Kobieta spędza dni głównie na spotykaniu się z mężczyznami – ciężko określić, z czego utrzymuje się jako młoda osoba, przed znalezieniem pracy u Jérôme'a (mieszka bowiem sama w niemałym lokum, w którym przyjmuje swoich kochanków). Właściwie nie ma koleżanek – wszystkie, które jako nastolatki należały do nieformalnego feministycznego ugrupowania, zakładają rodziny, wychodzą za mąż i znajdują pracę, z czym Joe nie potrafi się pogodzić i szybko zrywa relacje. Jednak w jej życiu także pojawia się okres względnej stabilizacji – kiedy zamieszkuje z Jérôme'em i zajmuje się wychowaniem ich syna.

Porządek w życiu Joe nie trwa jednak długo. Kobieta nie potrafi poświęcać uwagi małemu dziecku, często zostawia je w domu z nianią, a z czasem – nawet całkowicie bez opieki. Jej myśli zajmują raczej nowo poznani mężczyźni, dzięki którym może realizować nowe fantazje seksualne. Nick James twierdzi nawet, że spotkania z kochankiem o pseudonimie K., na które nocami wymyka się kobie-



Nimfomanka - Część II (reż. Lars von Trier, 2013)

ta, stanowią zanegowanie macierzyństwa, uniemożliwiają je (2014, s. 26). Jérôme, wiedząc, że jego partnerka nawet nie próbuje zmienić swoich przyzwyczajzeń i naraża ich syna na niebezpieczeństwo, rozstaje się z Joe. Kobieta przez wiele lat nie interesuje się synem, zaczyna pracę w przestępczym półświatku (brak zasad i regulacji prawnych oraz konieczności ciągłego podporządkowywania się przełożonym odpowiadają jej), a także zamieszkuje ze swoją młodą kochanką.

Kolejny moment stabilizacji w życiu Joe także nie trwa długo – partnerka protagonistki za jej plecami spotyka się z Jérôme’em, porzuca Joe i poniża ją na ulicy, uprawiając na jej oczach seks z jej byłym partnerem i oddając na nią moc. Brak możliwości czy raczej umiejętności uporządkowania życia sprawia, że główna bohaterka zaczyna obwiniać o taki stan rzeczy właśnie siebie. Popada w odrętwienie i smutek, co widać, gdy już na początku filmu zaczyna rozmawiać z Seligmanem. David Denby (2014) w następujący sposób opisuje jej postępowanie w mieszkaniu nowo poznanego mężczyzny: „Jej zachowanie jest bardzo poważne, na jej twarzy brakuje uśmiechu, a sposób mówienia jest pełen samokrytyki”. Joe uważa, że jej wykluczenie, bycie poniżaną przez innych i niedostosowanie do zasad kierujących rzeczywistością wynikają z jej winy, braku zainteresowania bądź nieodpowiedniego zachowania.

Kobietę pociesza jednak Seligman. Jego zachowanie w swoim artykule opisuje Giovanni Fazio (2014):

W dwuczęściowym filmie niezaspokojona bohaterka (jednak ponownie Gainsbourg) relacjonuje swoje całe życie erotyczne cnotliwemu dobremu samarytaninowi (Stellan Skarsgård), który znajduje ją na ulicy pobitą i zakrwawioną. Wygląda to jak czterogodzinna kłótnia między pacjentem a terapeutą, gdy bohaterka opisuje swoje najgorsze zachowanie – zdrada, wykorzystywanie ludzi dla własnej przyjemności, wybór brutalnego seksu zamiast małego syna – które następnie Skarsgård odwraca, próbując wyjaśnić, że nie jest ona taka zła i prawdopodobnie mogła postępować całkiem racjonalnie.

Mężczyzna próbuje pocieszyć główną bohaterkę, choć nie może znać jej motywacji, ponieważ sam – jak utrzymuje – nigdy dotąd nie współżył. W ich relacji dostrzegalna jest zależność między terapeutą a pacjentką, która pojawiła się wcześniej w *Antychryście*. Pod koniec rozmowy okazuje się, że mężczyzna postanowił wykorzystać Joe seksualnie, tym samym okazując jej przewagę.

Tytułowa nimfomanka nie radzi sobie w rzeczywistości przez swoją przypadłość, a także przez to, że nie podejmuje żadnych działań, aby z nią walczyć i całkowicie się jej poddaje. Obwinia siebie o wieloletnią niemożność dostosowania się do społeczeństwa, jednak okazuje się, że otrzymywała w swoim problemie pomoc pozorną (od Seligmana) lub żadną. Von Trier w zakończeniu sugeruje, że znając jej słabości, które dobrowolnie zdecydowała się obnażyć, mężczyzna zdecydował się ją wykorzystać. Tym samym Joe uwięziona jest w błędnym kole – nie może zmienić swojego życia, ponieważ uniemożliwia jej to fakt, że jest przedmiotowo traktowana przez innych, z czym nie potrafi walczyć, zbyt łatwo poddając się nimfomanii.

Każda z bohaterek „trylogii o depresji” von Triera zmagają się z problemem uniemożliwiającym jej normalne funkcjonowanie i wykluczającym ze społeczeństwa. Kobiety te cierpią na zaburzenia psychiczne, nie otrzymują pomocy od innych, ostatecznie same muszą radzić sobie w trudnych dla nich sytuacjach, bo innym ciężko zrozumieć ich motywacje. Zachowania bohaterek są osobliwe – ranią one innych, nadmiernie korzystają ze swojej seksualności (w czym wielokrotnie są brutalne – pod względem fizycznym i emocjonalnym), nie potrafią być dobrymi matkami i żonami (a nawet jeśli są, jak w przypadku Claire, w obliczu zagrożenia czy katastrofy nie wytrzymują próby i skupiają się na sobie). Są więc zamknięte w błędnym kole: są źle traktowane, bo to, w jaki sposób one zachowują się i traktują innych, jest trudne do przyjęcia lub zrozumienia. Przez taki stan rzeczy każda z bohaterek przechodzi depresję lub jest w ciężkim stanie psychicznym.

Von Trier po raz kolejny wybiera kobiety na główne postaci swoich filmów. Płeć protagonistek jest tutaj szczególnie ważna: są one niewłaściwie traktowane przez mężczyzn dlatego, że nie potrafią dostosować się do patriarchalnego porządku świata i wypełniać ról społecznych, które według jego reguł są im przypisane. Bohaterki są więc karane także za to, że są kobietami, które odrzucają pokorę wobec mężczyzn w imię wolności. Kobiecość jest dla nich jednak brzemieniem – to, że podążają za jej instynktami, uniemożliwia im funkcjonowanie w codzienności i powoduje wykluczenie.



Nimfomanka: poster promocyjny

Bibliografia

- Baschwitz, K. (1971). *Czarownice. Dzieje procesów o czary*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ciagara, E. (1999). *Czuje się kobietą* [wywiad z Larssem von Triierem]. „Film”, nr 7/8.
- Denby, D. (2014). *The Story of Joe*. <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/24/the-story-of-joe> (dostęp: 12.02.2017).
- Fazio, G. (2014). *The Antichrist, Melancholia and Nymphomania according to Lars von Trier*. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/10/29/films/film-reviews/antichrist-melancholia-nymphomania-according-lars-von-trier/#.VlbeGv4dNdl> (dostęp: 12.02.2017).
- Felis, Paweł T. (2011). *Filtry mi się popsuly* [rozmowa z Larssem von Triierem]. „Duży Format”, nr 20/928.
- James, N. (2014). *The Story of ()*. „Sight & Sound”, nr 3.
- Pintér, J. (2011). *The Lonely Planet: Lars von Trier's Melancholia*. <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/the-lonely-planet-lars-von-triers-melancholia/> (dostęp: 12.02.2017).
- Sobolewski, T. (2009). *Lars, różnij uczciwie!*. http://wyborcza.pl/1,75248,6662512,Lars__rznij_uczciwie_.html (dostęp: 12.02.2017).
- Syska, R. (2009). *Tajemnicza kobiecość*. „Kino”, nr 7/8.
- Szumowska, M. (2009). *Diabeł*. „Film”, nr 6.

A Witch, a Madwoman and a Sexaholic. Protagonists of Lars von Trier's *Depression Trilogy*

The aim of this article is to analyse mutual behaviours, life situations and experiences that heroines of Lars von Trier's so-called *Depression Trilogy* share. These female characters are created in such a way that they are unable to function as parts of society or follow some stereotypical roles attached to femininity. They neither understand patriarchal organization of the world nor accept other women who want to follow rules created by men.

The author of this article emphasises on the importance of two paradigms of femininity present both in von Trier's *Depression Trilogy* and his previous films. The first one is demonic, sexual, free and insane, and the other one – social, obedient to masculinity, ruled by stereotypes of women. The protagonists of *Depression Trilogy* are unable to fulfil their roles as mothers and wives, which is a consequence of the fact that they feel limited when some rules are imposed on them. They treat their femininity and sexuality rather as natural powers, which means they should be classified into the first of the abovementioned paradigms.



Narodowe / Transnarodowe
National / Transnational

Christer Bakke Andresen

Norwegian University of Science and Technology in Trondheim

Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium

The horror genre was nearly non-existent in the Norwegian cinema before 2000. The sole exception was the 1958 thriller *Lake of the Dead* (Kåre Bergstrøm). However, at the turn of the millennium, certain developments in Norway's film culture and politics prepared the ground for a wave of horror movies that currently counts about 20 feature films with a general cinema release. Some of these movies have attracted attention outside their home country's borders as well, and some of the directors of Norwegian horror have gone on to work in Hollywood. Indeed, the dynamic between the national traits of the Norwegian cinema and the global domination of American cinema seems to have fuelled much of what may now be described as the first Norwegian horror cycle.

In this text, I will sketch out the fundamental conditions that made horror cinema a reality in Norway after 2000. I will then trace the development of this cycle of films and how they have predominantly taken the form of two particular subgenres, before concluding with some observations about the most important hallmarks of Norwegian horror cinema.

Ripples in the Water: Deep Origins of Norwegian Horror

"We should have stayed away from that lake." The promotion tagline and opening monologue of director Pål Øie's debut feature, the horror movie *Dark Woods* from 2003, highlights the core of Norwegian horror cinema in several ways. *Dark Woods* uses the woods and lakes of western Norway as the setting for its tale of a teambuilding excursion gone horribly wrong, and the line tips a hat to the only Norwegian horror film before that point, Kåre Bergstrøm's classic *Lake of the Dead*. Also, Øie's film builds a bridge between the woodland setting of the 1958

thriller and what would become the most common trait of Norway's horror cycle: the use of the country's nature and wilderness as the place of dread and death. The Norwegian horror films of the new millennium would transform the national romanticism of mythical landscapes into a source of horror (Iversen, 2016, p. 337).

Lake of the Dead was based on a popular novel by Norwegian author Bernhard Borge (a pseudonym of André Bjerke) and did very well with critics and at the box office. One prominent critic in the daily newspaper *VG* described the movie as "a Norwegian top thriller," a movie that put the viewer in a state of "perpetual tension and chills" (Varen, 1958, p. 5). The film told the story of a group of friends that ventured into the woods to spend some relaxing summer days in a remote cabin. A nearby lake held a terrible secret, the story of a ghost that lured people into the bottomless waters so that they would disappear forever. Needless to say, not all of the friends would survive this journey into the wilderness of Norway.

With this successful attempt at a psychological horror movie, one might think that Norwegian filmmakers saw the horror genre as a way of securing good ticket sales in the years that followed. After all, horror has been one of the most consistently popular genres in film history. However, the fact is that Norway did not offer up another horror movie until the turn of the millennium, more than four decades later. The deep waters of *Lake of the Dead* would eventually resonate in the post-2000 Norwegian horror movies, but the success of Bergstrøm's movie did not occasion a genre wave in its time. The obvious questions are why not then, and why now? Answers can be found in the structure of Norwegian film production, the cultural conditions for moviemaking in Norway in the latter half of the twentieth century, and how these conditions changed around 2000.

Turning Point: Norwegian Horror in the New Millennium

The early 1980s saw a devastating decline in ticket sales for Norwegian films. The issue peaked when film critics tore the Norwegian entries apart at the Skien film festival in what has become known as the "September Massacre" of 1980. As a consequence, the film culture of the country got into a big and sometimes tense debate about the purpose of Norwegian film politics. The country's movie production was highly dependent on public funding and the result was a politically and artistically directed turn towards more commercial films, with the Hollywood cinema as the central inspiration. For a while, this turn to commercialism and genre aesthetics improved and sustained the box office numbers and critical acceptance of the Norwegian cinema, but the 1990s brought a similar downturn and another debate about what to do about it (Solum, 1997, p. 190; Iversen, 2011, p. 250-253).

The labour government of Jens Stoltenberg implemented a new film policy in 2001 that aimed to increase the number of film productions and thereby the number of tickets sold for Norwegian movies in cinemas. This policy was

further developed by Stoltenberg's second government in 2007. Among the tools utilised was the 50/50 arrangement, where the government guaranteed half the budget if the first half was secured from other sources. An important part of the shift was also that the government consultants were tasked with considering the commercial potential of development and production applications, not solely the artistic merit. The result of this was that filmmakers were encouraged to aim their films at wide and large audiences in order to secure financing, and genre aesthetics thus became important. Genres, after all, have been a relatively safe way of communicating with large audiences throughout film history (Iversen, 2011, p. 294-295).

The initiative worked according to its purpose as the output of the Norwegian cinema features nearly tripled from 2002 to 2003, from six to sixteen films, and the audience support grew considerably (Film & Kino, 2010, p. 53-54; Iversen, 2011, p. 346-347). At about the same time, the country's censorship laws were under review and ultimately came to be significantly liberalised. The government could no longer ban films from being screened, and a new rating system was implemented in place of this rather archaic public censorship. In practice, this enabled filmmakers to expose audiences to much more severe and graphic scenes of sex and violence than it had been previously accepted. Society's perceptions of genre movies had changed, as had its attitudes to censorship, and the practice of government changed accordingly (Smith-Isaksen, 2013, p. 211-213).

Director Pål Øie was planning his first feature film in the early 2000s, and he remembers the moment when the government consultant on the project brought up the notion of genre during script development. "She mentioned the word 'horror', and I remember that I recoiled a little bit. But then we ploughed ahead and sharpened a few scenes" (Øie, 2015). This might not have been directly linked to the ongoing political changes, as *Dark Woods* is not a particularly violent horror film, but the outcome was a turning point in Norwegian film history. *Dark Woods* opened in February 2003 and quickly became a hit. By the end of its theatrical run the movie had sold 155 117 tickets (Film & Kino, 2012, p. 37), which was considered a big success in a country that had about 4,5 million inhabitants at the time. The budgets of Norwegian movies are modest by international standards, and so it also takes less to recoup and profit. Critics and audiences alike were convinced by Øie's genre work in *Dark Woods*, and it became clear that Norwegian horror movies could deliver the commercial success needed to sustain the domestic genre in a very small cinema culture.

Dark Woods tells the story of a group of television technicians who go on a trip into the wilderness of Norway to bond as a team. Their leader, an experienced television producer, intends to put the young group through both mental and physical challenges, in hope that they will prove themselves worthy of becoming the crew behind his new reality show. The excursion obviously ends in tragedy, as most excursions in horror movies do. This is particularly true

in the slasher subgenre, where people often wander into parts of their country that they had better stay away from, and Øie's film meddles in this subtype of horror.

The success of *Dark Woods* laid the groundwork for further slasher movies, but a psychological horror movie came first: acclaimed director Pål Sletaune's *Next Door* in 2005. It draws on inspiration from such unsettling movies as Roman Polanski's *Repulsion* (1965) and *The Tenant* (1976), and tells the story of a young man who finds himself being taunted and confused by two young women next door. They move into the apartment next door and seem to know a lot about him and his doings that they should not know of. The conflicts in Sletaune's first horror film play themselves out entirely in the mind of the main character, except for the very dark and real problem of the violent crime that lies at the heart of the story. This movie has a non-conventional structure in that it revolves around a very disturbing scene of sex and violence at the movie's midpoint and seems to let its plot flow out in both directions from there. *Next Door* got an 18 rating in Norway, which means that no viewers below that age were allowed. Even so, it managed an impressive 113,125 tickets at the box office (Film & Kino, 2013, p. 58). The turn to darkness was confirmed to be paying off.

A perceived audience crisis that threatened the credibility and legitimacy of Norwegian film production set in motion a political readjustment to bring forth more popular movies. This in turn led filmmakers and government consultants in the direction of genre filmmaking. Once the Norwegian cinema culture rediscovered the horror genre, the floodgates opened. In the decade and a half that has passed since then the horror movie has become a permanent fixture in Norway's cinema output. Most prominent in production volume as well as ticket sales are the films of the slasher subgenre.

The Slasher Film

In 2006, director Roar Uthaug made his feature film debut with the stylish and self-conscious slasher movie *Cold Prey*. This is arguably the most memorable film of the entire cycle, even if others might have more artistic merit. It proved that a young director in Norway could make a subgeneric movie that ticked all the boxes, while it intensified and developed the traits of Norwegian horror that set it apart in a transnational context. It also spawned two sequels and thus became the first film in the only Norwegian horror trilogy.

The plot of *Cold Prey* is highly generic, but there are also things about the movie that are not. On the one hand, the film has sometimes been hailed as a groundbreaking departure from the final girl motif of classic slashers. However, as I will return to it, the classic slashers from around 1980 show much more diversity in their portrayal of the surviving character than some might think, and also more diversity in the portrayal of victims. On the other hand, it is definitely

true that Uthaug made a conscious effort to distinguish his slasher movie from the perceived norm (Uthaug, 2015).

Jannicke (Ingrid Bolsø Berdal) is the first final girl in the Norwegian cinema. She enters the mountainous wilderness of Norway with four friends, out for a day of skiing. The Easter holiday holds a particular place in the Norwegian culture, and many people take to the mountains to go skiing as the country is on the threshold of summer. This particular skiing trip goes predictably wrong when one of the group is seriously injured and they have to take refuge in an abandoned mountain lodge for the night. The hotel is obviously not as abandoned as it seems, or *Cold Prey* would not be a slasher film. A homicidal maniac is hiding there, and this is where the Norwegian slasher film truly departs from its generic inspirations. The killer never comes to where you live, you always travel to where he hides. And that is always in a rural Norway, one step away from the wilderness if it is not in the wilderness itself. Sletaune's *Next Door* remains the only Norwegian horror movie that is set in a purely urban environment. Norwegian slashing happens on a site of nature, not culture. The suburb and the college campus, even the summer camp, do not exist in the Norwegian slasher despite being prevalent in the American horror tradition that these films draw extensively from.

The slasher movie, as it has been defined and dissected by scholars like Vera Dika (1990), Carol J. Clover (1992) and Cynthia A. Freeland (2000), tells a simple tale. In Clover's words it is "the immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived" (1992, p. 21). The subgenre's



Cold Prey (Fritt vil, Roar Uthaug 2006)



Cold Prey (Fritt vil, Roar Uthaug 2006)

roots are commonly traced to *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), and ultimately the catalyst of John Carpenter's *Halloween* (1978) that ushered in the first cycle of American slasher movies around 1980. Some films are better known than others, ranging from the classic *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980) to the obscure *My Bloody Valentine* (George Mihalka, 1981), but the slasher became a cultural phenomenon in the 1980s, arguably culminating in the imaginative reinvention of Wes Craven's *A Nightmare on Elm Street* (1984). The question in these movies is never whether something terrible will happen to the characters, but when, where and how something terrible will happen to them (Dika, 1990, p. 54). The building tension being released in the spectacle of the killing is the main attraction. And the weapon is one of cutting, stabbing and, of course, slashing.

Cold Prey is clearly and intentionally a movie in the slasher tradition. Making the first proper Norwegian slasher was the stated aim of the project (Uthaug, 2015). However, director Uthaug also claims that he wanted to imbue the film with something that might be labelled as typically Norwegian, a slippery term to be sure. There is certainly wilderness in American slasher movies, and sublime mountain panoramas in horror films like *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), but the key to Uthaug's relocation of the slasher is the use of a national pastime and traditional holiday activity as the premise and setting of the horror.

The mountain lodge is a symbol of freedom, relaxation and regeneration in Norway. To disengage from the hustle and bustle of everyday life has often meant

travelling to a cabin or a lodge in the mountains. By turning this symbol into a place of horror, what Clover literally terms “the terrible place” (1992, p. 30), Uthaug continues down the path that Øie pointed out and intensifies the violence and gore. *Cold Prey* opens with a series of television and newspaper headlines about missing tourists through the years, obviously indicating that there might be more than bad luck and bad weather to sudden death in the mountains. As Jannicke and her four friends settle into the cold and empty mountain lodge for the night, they do not realise that they have found the secret hiding place of the non-speaking Mountain Man, the scourge of lost skiers and unsuspecting wildlife enthusiasts.

In a twist on the perceived logic of slaughter in the subgenre, the first victim is the blonde and virginal Ingunn (Viktoria Winge). We learn that she is indeed a virgin, her boyfriend leaves their room in a fit when she refuses to have sex, and the killer emerges out of the shadows of the hotel to stab Ingunn to death with a huge pickaxe. Conventional wisdom, founded in Clover’s exceptional work on the subgenre and popularised for the masses in Wes Craven’s post-modern slasher hit *Scream* (1996), is that Ingunn would be marked as the one who survives: the final girl. Uthaug himself states that overturning this tradition was his express purpose (Uthaug, 2015). However, the original cycle of American slasher movies around 1980 was not that clear in its depictions. As early as *Friday the 13th* the final girl was frivolous enough to indulge in beer and pot, and the final girl of the sequel, *Friday the 13th Part II* (Steve Miner, 1981), had a steady boyfriend and was clearly sexually active. Throughout the 1980s, there are many examples in the subgenre of virgins dying first or early, final girls or other survivors being much less inhibited, and even of final boys and female killers (Andresen, 2016, p. 97-105). Death in slasher movies can come to all, be they virtuous or not, as in the case of *Cold Prey*.

The morning after the slaughter of poor Ingunn, Jannicke and her remaining friends slowly come to realise that the hotel is not abandoned, that someone is living in the darkness of the basement, and that this someone has been taking the lives of tourists in the desolate area for many years. Indeed, they discover that the hotel has been closed for twenty years since the young son of the owners allegedly disappeared without trace. One by one, the young friends are killed off in gruesome ways, until only Jannicke remains. She must use all her strength and all her wit to escape the nightmare in the mountains.

If *Dark Woods* included certain slasher elements, *Cold Prey* left no questions about its subgenre. Here was a pure slasher film, and Norwegian audiences responded enthusiastically. Uthaug’s debut sold 257,001 tickets (Film & Kino, 2013, p. 59) which meant that it was an unqualified commercial success. Even with the Mountain Man apparently dead at the end of the movie, outsmarted and killed by the final girl Jannicke, a sequel was soon in the works.

The last woman standing lives only to face her nightmare again, in Mats Stenberg’s *Cold Prey II* (2008). This time the action takes place in the small village of Otta in central Norway, close to the mountain ranges where the first

film was set. Jannicke is brought to the hospital along with the dead bodies of her four friends and their bane, the Mountain Man. Because isolation is of great importance for the staging of the slasher subgenre's conventional stalking and killing (Andresen, 2016, p. 124-127), the hospital is in a state of being shut down, harbouring only two other patients and a staff of three. As Jannicke is fed drugs to subdue her state of shock, the *Cold Prey* franchise takes a leap into the supernatural. The Mountain Man awakes on the autopsy table and proceeds to hunt down and kill all the people he can find. Once again Jannicke has to conjure impossible courage and face down her nemesis, this time while also trying to save the lives of a nurse and a young boy.

Most of the plot unfolds during one terrible night at the desolate hospital where the Mountain Man seems impossibly strong and agile, in addition to easily finding his way around the dark corridors and basements of a place where he has never been. Meanwhile, the local sheriff starts to suspect that the previous film's tragedy might be tied to the unsolved case of the young boy's disappearance from the mountain lodge two decades earlier. He seeks out the retired doctor that delivered the infant boy and hears the chilling story of how the baby was stillborn. After being declared dead for four hours, he started breathing again. The missing boy is the Mountain Man. At this point the movie anchors its psycho-killer in the tradition of Michael Myers (*Halloween* franchise) and Jason Voorhees (*Friday the 13th* franchise). The Mountain Man shifts from being a somewhat realistic murderer in the original *Cold Prey* to becoming a supernatural creature of mythological origin in the sequel.

As the Mountain Man flees back to his remote sanctuary in the snow, the abandoned mountain lodge, Jannicke decides to give pursuit and end the nightmare. Back at the spooky hotel of the first film, she has a showdown with the killer in her attempt to emerge as the Cloverian final girl once again. This time, she would not have succeeded without the last minute help of nurse Camilla (Marthe Snorresdotter Rovik), who has also followed the trail into the mountains. Working together they defeat the Mountain Man once and for all, as it would seem.

Cold Prey II is the biggest commercial horror movie success in the Norwegian cinema to date, recording a box office total of 268,427 tickets sold (Film & Kino, 2013, p. 61). It is obvious that this impressive performance owes a lot to the original movie's popularity, as well as to Ingrid Bolsø Berdal's newfound star status at the time, but Stenberg's slasher sequel is stylish and just as sure of itself as Uthaug's original, even if it does not adhere as strictly to the subgenre's conventions. With the popularity level enjoyed by what was now two *Cold Prey* movies, the producers quickly set about developing a third entry. Perhaps sensibly, they decided not to resurrect the Mountain Man from the dead once again.

A massive PR campaign heralded the release of *Cold Prey III* in 2010. There could be no doubt about what was the most popular horror brand in the Norwegian cinema, and Mikkel Sandemose's feature debut was eagerly anticipated on the

back of the first two films' extraordinary commercial success and generic competence. Norwegian audiences had been primed for horror subgenres ever since the VHS revolution of the 1980s, through the consumption of cable and DVD movies in the 1990s, and into the download and streaming reality of the 2000s (Andresen, 2016, p. 52). By 2010, they had facilitated the breakthrough of *Dark Woods* and welcomed further Norwegian horror movies. Producers could now count on their support, and *Cold Prey* became the first Norwegian horror franchise with the release of the third film in the series.

This time Jannicke is nowhere to be seen. *Cold Prey III* is a prequel. Set about a decade before the original film, the story follows a group of six young people on a summer camping trip into the mountains. They are partially drawn there by the legend of an abandoned mountain lodge with a mysterious and tragic history of disappearances. What they cannot know is that one of the victims of the tragedy is now an adolescent man that lives in hiding in the home of a woodsman named Jon (Nils Johnson). This adolescent is the younger Mountain Man, and he is learning the ropes of hunting and slaying by setting illegal animal traps in the woods. He soon ensnares two of the traveling party of the young friends. Jon makes it clear that the authorities can never know that the Mountain Man has been hiding with him for years, and that all six in the company must be got rid of. Thus, the hunt begins.

Cold Prey III is the least impressive of the trilogy, finding it hard to live up to the entertaining juggling of genre conventions that Uthaug's original nearly exhausted. The drop in ticket sales from the high point of *Cold Prey II* was also significant, down to 152,308 (Film & Kino, 2013, p. 62), which is close to the tickets sales for *Dark Woods* at the beginning of the cycle. In an unintentionally symbolic way Sandemose's film depicts the end of the slasher subgenre in Norway. Hedda (Ida Marie Bakkerud) is positioned as the conventional final girl of Clover's analysis, the one who will witness the death and destruction and finally turn into "the image of an angry woman" and defeat the murderer (Clover, 1992, p. 17). However, since *Cold Prey III* is a prequel, the killer can neither be defeated nor revealed to the authorities. The mechanics of the films conception dictate that he has to pass into the shadows of the mountains without any survivor knowing that he exists. Thus Hedda is killed by the sheriff in a tragic misunderstanding at the film's climax, and the final girl dies.

Less commercially successful slasher films in the Norwegian cinema includes *Manhunt* (Patrik Syversen, 2008) and *Detour* (Severin Eskeland, 2009). The former is notable for being the most brutally violent of any Norwegian film on general cinema release in history. Inspired by the American classics *The Texas Chain Saw Massacre* and *Deliverance* (John Boorman, 1972), it follows a group of urban friends into the woods of backwater Norway, a kind of mythical space that Gunnar Iversen has labelled as "Texas, Norway" (2009). Here the urban young people are hunted by a vicious band of sadistic men and tortured and slaughtered one by one. Not only is the violence graphically gory, but the general atmosphere of the movie

is cold and dark. There is no hope of escape from this hell of rural Norway, no glimmer of light that would make you believe there was a way to defeat the killers.

Although the original *Dark Woods* is arguably a slasher movie, its sequel *Dark Woods 2: Asylum* (Pål Øie, 2015) opts to explore a different territory of horror. It does return to the area close to the woodland lake of the predecessor, but this time the action is removed to an abandoned asylum that is being prepared for demolition. Øie's most recent feature film is hard to classify by means of subgenres, as it combines certain slasher elements with aspects of what Freeland would term "uncanny horror" (2000: 215). The titular asylum will not go silently into the night, and the dark water that flows through its immense system of pipes brings death to all the characters that make up the demolition team.

Indeed, the main trait of Norwegian slasher movies that might be called particular, especially in comparison with the American counterparts, is the very specific use of nature as a source of horror. Nature has traditionally been a positive force in the Norwegian cinema, but it is no longer so in the slasher movies. The positive symbols are turned to death and destruction, and as it turns out this is also true outside the confines of the slasher subgenre.

The Psychological Horror Film

The obvious difference between the slasher movie and the psychological horror film is that the former is chiefly concerned with the threat of violence and the dreadful opening of the body, while the latter deals with the landscape of the mind and the experience of subjective psychological states. James Kendrick has described the evolution of the horror genre as a constant dynamic between "the visceral and the suggestive, the graphic and the contemplative, the material and the spiritual" (2010, p. 144).

The most important director in this subgenre is Pål Sletaune, who made international waves with his feature film debut in 1997, the comedy drama *Junk Mail*. It won a Cannes Film Festival award, and Sletaune was offered the director position on Dreamworks', then in development, *American Beauty* (Sam Mendes, 1999). He declined the offer and continued to make films in his native Norway, crossing over to the horror genre with the aforementioned *Next Door* in 2005. His subsequent feature film would continue to explore the same thematic territory and add a distinctly Gothic sensibility to the modern Norwegian cinema.

The Monitor (2011) tells the story of the troubled Anna (Noomi Rapace) who moves into an anonymous apartment in suburban Oslo with her son Anders (Vetle Qvenild Werring) as part of a relocation program. Anna claims that her ex-husband has attempted to kill Anders but there is a chance that the custody case will be reopened. Two child care workers are tasked with monitoring Anna, while Anna herself monitors her sleeping son with the aid of a baby alarm that she purchases from the shy but friendly Helge (Kristoffer Joner) in a nearby electronics store. Her

state of mind is questioned by the child care workers and things get worse when the baby alarm picks up the sound of a young boy's screams in the night. When Helge tells her that the device is capable of picking up another alarm signal, Anna becomes convinced that something criminal and life-threatening is happening to a child in her apartment block. Meanwhile, Anders befriends a mysterious boy with whom he seems to share a secret sense of the spiritual, as well as a history of being mistreated.

Next Door was set almost entirely within two apartments in downtown Oslo, sites that the audience came to learn were not quite real and not at all objective. They would change from scene to scene and seemed riddled with narrow corridors, impossible angles, and endless amounts of doors and rooms. As the mystery of the film unravelled, it became clear that the protagonist, John (Kristoffer Joner), was not merely taunted by the girls next door and their uncanny knowledge of his life, but also haunted by a terrible deed of his own doing. The walls closed in on him, he was unable to unlock doors to escape, and the corridors became labyrinths. His mind was closed off to the reality that in his own bed, the one he had shared with the love of his life, her body lay dead. The girls that moved in next door were voices in his head and aspects of his image of Ingrid (Anna Bache-Wiig), the girlfriend he murdered.

The Monitor utilises a much more realistic and neutral style. The cold daylight of late winter gives everything in the suburb a grey and dull tone. Buildings become impersonal places, both on the outside and on the inside. Anna is also trapped, but not in an ever changing apartment. Wherever she goes, to Helge's electronics store or Anders's school, she is watched by endless arrays of TV monitors on the wall or hundreds of empty windows on the façade of a building. Eyes that do not really see.

Sletaune generally owes much of his inspiration to a European art film tradition, like the aforementioned works of Roman Polanski, but also to legendary American director Stanley Kubrick, whose horror classic, *The Shining*, the Norwegian artist is not shy to label "the world's best ever film" (Sletaune, 2016). If the morphing apartment of *Next Door* is an echo of Polanski's *Repulsion*, the studied coolness of *The Monitor* is certainly of the Kubrick school. As in *The Shining*, mother and son in *The Monitor* find a temporary sanctuary just outside their prison-like place of residence. In Kubrick's film it is a maze of bushes, while Anna and Anders find a lake in a wood. When Anna keeps investigating the horrible nightly sounds on the baby alarm she is drawn back into the wood and back to the lake, where she becomes sure that she is witnessing the drowning of a young boy.

The Monitor explores the painful situation of a single mother who fights to protect her only son while others do not trust her mental stability. Sletaune's subtle use of elliptical editing underscores the unease of neither Anna nor viewer being certain of whether she is imagining events or not: In one instance the child care

workers are in her apartment to tell her of the reopening of the custody case, and then they are gone in the next shot with Anna still being frozen in the spot where they talked to her. The overall effect of Sletaune's style is one of disorientation. In *Next Door* his manipulation of sets and props created a disorientation of space, while his techniques in *The Monitor* yields a disorientation of time (Andresen, 2016, p. 151, 169-170).

The resolution to the story is somewhat complicated. Anna did not imagine the mistreatment and murder of the kid in her apartment block, a kid that looks disturbingly like Anders' mysterious friend. However, it turns out that Anders has been dead for two years at the time of the story, killed by his own father. It might be tempting to dismiss him as simply being a character in Anna's head, a product of a troubled mind, but the fact that Helge also sees and interacts with Anders' friend makes this argument difficult. Indeed, solving the case of the murder next door seems to have been impossible without clues that Anders has left from beyond the grave. As such, *The Monitor* enters the territory of the supernatural, the ghost story, akin to M. Night Shyamalan's modern classic *The Sixth Sense* (1999). The supernatural ghost story was one of the hallmarks of the early Gothic fiction, while later periods like the New American Gothic tended to focus on the kind of psychological breakdowns and obsessions that can also be said to characterise *The Monitor* (Punter, 1980, p. 1-3). One Norwegian critic in particular, Tonje Skar Reiersen, has indeed emphasised how Sletaune's *Next Door* and *The Monitor* can be compared to Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" (1843) and Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper" (1892), respectively. Sletaune's two horror movies are essential entries in the canon of Norwegian horror cinema, but another director has been even more prolific.

Pål Øie started the post-millennium horror cycle in Norway with the slasher film *Dark Woods* in 2003, and he delivered one of the most recent films by making a sequel, *Dark Woods 2: Asylum*. In between these he transitioned to psychological horror with his second feature, *Hidden* (2009). If Polanski and Kubrick were guiding lights for Sletaune's psychological horror movies, David Lynch is the unavoidable reference point for Øie's *Hidden*. The film follows KK (Kristoffer Joner) as he returns to his rural hometown to bury his mother and take over her house as his inheritance. It quickly becomes clear that KK has very bad memories of both the mother and the house. He was apparently kept prisoner in a room in the basement as a little boy, and he believes that his mother kept another boy trapped there after he himself escaped, without anyone knowing.

KK's attempt to burn the old house down is foiled by the sheriff (Cecilie Mosli), and KK checks in at a local hotel. This hotel and a beautiful waterfall nearby are obvious pointers to Lynch's classic TV series *Twin Peaks* (1990-1991), and KK seems to be the sole guest there. The mysterious receptionist Miriam (Karin Park) tells him that the place is under reconstruction, that "everything is chaos, complete chaos".



Babydoll (The Monitor, Pål Sletaune, 2011)

Further mystery ensues when KK discovers that the telephone in his hotel room is automatically connected to a telephone in his mother's house. It is also revealed that an unknown man in a red hooded sweater lurks in the darkness of the house and the shadows of the forest. The man kills two camping teenagers, and KK warns that this must be the man who grew up in his mother's basement. The sheriff, however, disbelieves him, and the town's suspicions are soon directed towards KK himself. The theme of dual identities is strong in *Twin Peaks*, and *Hidden* certainly lends itself to that interpretation. Is there really an unknown man wandering the forest, or is KK a pathological schizophrenic?

Hidden is aesthetically close to the Norwegian slasher films in the sense that Øie triggers scares at a very high rate. The old house in particular is a place of constant markers designed to elicit the audience's startle response. At the same time, it can be inferred that the house is a living entity, a sublime presence that actually possesses KK on his arrival, much like the Overlook Hotel in *The Shining*. The man in the hooded sweater can be taken as a sign that KK never actually left the house, even when he fled the town. Like Jack Torrance (Jack Nicholson) was always the caretaker of the Overlook, KK has always wandered in the shadows of the old house, hidden from the world.

Øie ends the film on a slightly ambiguous note that leaves room for several interpretations. Ambiguity is certainly a hallmark of psychological horror movies, as is the fluid and overlapping transition between different worlds. The narrative of such movies is not meant to be obvious, the story does not necessarily make sense. The subjective mind filters events and recollections for the audience, and

the plot becomes impossible. Sletaune and Øie both have other intentions than the conventional plot in mind, hence the inspiration drawn from Kubrick, Polanski and Lynch. This is also why Øie's subsequent film, *Dark Woods 2: Asylum*, makes less narrative sense than the original. Øie seems more comfortable in the realm of the psychological mystery than in the cold and hard material world of the slasher.

The psychological horror films have somewhat predictably attracted a smaller audience than the more adolescent-oriented slasher movies. The most successful has been the previously discussed *Next Door* with its 113,125 tickets sold. Øie's *Hidden* managed a respectable 83,822, while it is slightly surprising to note that *The Monitor*, directed by an acclaimed Norwegian auteur and starring Noomi Rapace at the height of her fame, ended at just 78,901 tickets (Film & Kino, 2013, p. 61-63). To look for reasons can only lead to speculation, but it might be noted that *The Monitor* got a cooler reception from Norwegian critics than what is common for Sletaune's films (Reiersen, 2011).

In addition to these three high profile pictures, the subgenre of psychological horror films with a general cinema release has also seen an unlikely addition. *Utburd* (Astrid Thorvaldsen, 2014) was the master's degree project of students at the Department of Art and Media Studies at NTNU in Trondheim, but despite being a low budget amateur production it secured national distribution. Such films can probably not hope to reach more than somewhere between 1,000 and 2,000 viewers, even with fairly wide distribution to the biggest cities. Nevertheless, they point towards a current trend in Norwegian horror movie production. Public funding for this type of genre picture seems to have dried up, probably because it is no longer impressive to argue that your movie has the potential to reach 250,000 viewers. Thus, producers like the prosperous company Fantefilm that created the *Cold Prey* series have shifted their sights to projects like Roar Uthaug's disaster movie *The Wave* (2015), which have a much broader audience projection. Fantefilm producer Martin Sundland states that he does not believe they would have been successful in securing funds for *Cold Prey* in the era post 2010 (Sundland 2015). Thus, the output of recent horror films with wide cinema distribution has been in large part independent amateur projects, like *Skjergården* (Frode Nordås, 2016) and *Huset* (Reinert Kiil, 2016). However, the publicly funded remnants of horror can also be found in more commercially oriented genre hybrids.

On the Edge of the Genre: Horror Hybrids

Two of the Norwegian directors that have made the transition to Hollywood quite successfully are Tommy Wirkola and André Øvredal. Wirkola directed the American movie *Hansel & Gretel: Witch Hunters* in 2013 and looks likely to make more, while Øvredal recently made a noteworthy American debut with *The Autopsy of Jane Doe* (2016). While only Øvredal's entry is a clear-cut horror film, both directors got their ticket to Hollywood by making Norwegian movies on the edge of the genre.



Dead Snow (Død snø, Tommy Wirkola, 2009)

The film that truly got Wirkola noticed abroad was the dark splatter comedy *Dead Snow* (2009), a broadside of unsubtle parody and gallons of gore, which depicts how a group of young friends awaken Nazi zombies from the snows of Arctic Norway. The blending of irreverent humour with torn limbs and crushed heads would surely be familiar to zombie and splatter movie acolytes around the world. *Dead Snow* was the first Norwegian horror film that fused horror elements with comedy and parody. As such it showed that established features of generic horror moviemaking had by then become acceptable and useful in the Norwegian cinema. Its commercial success, 139,797 tickets for what is in fact a quite narrow genre picture (Film & Kino, 2014, p. 55), proved that the audience was competent in reading transnational genres the way they are intended, also when they are seamlessly removed to Norway.

After making his Hollywood debut, Wirkola returned to Norway to film the sequel, *Dead Snow 2*. This time the movie is obviously geared towards an international audience, a consequence of the predecessor's success, and the main language spoken is English. Wirkola assumes, probably correctly, that a Norwegian twist on zombies might resonate beyond his own country's borders. But the madness and snowscapes that made the original unique are lost in the attempt to cross over more clearly to an international audience.

There has been one more zombie movie made in Norway with general cinema distribution: *Dark Souls* (2011) by Mathieu Peteul and Cesar Ducasse. This film is very different from Wirkola's gore-fests, and it might deserve a category of its own since it is not a genre hybrid but a serious zombie movie. Oslo is plagued by a mys-

terious assailant that attacks young people and drills a hole in their heads. The victims are not killed, but filled with a black liquid that turns them into apathetic and unspeaking zombies. It turns out that the black liquid was found on the bottom of the North Sea during an oil drilling operation. The message is clear: Finding a country's fortune in oil can come with terrible consequences if the wealth of the sea turns the inhabitants into mindless and soulless drones that are happy to just stare into their computer screens.



Dead Snow (*Død snø*, Tommy Wirkola, 2009)

André Øvredal's debut feature film was the 2010 mockumentary and horror comedy *The Troll Hunter*, which managed 279 090 ticket sales on account of its broad entertainment appeal (ibid: 56). It takes its cue from found-footage movies like *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick and Eduardo Sánchez, 1999) and *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) by framing the action as the lost videotapes, or video files, of a group of people that are documenting unbelievable events. In the case of Øvredal's film, the documentary work reveals the biggest state secret in Norwegian history: the actual existence of trolls. Three media production students in western Norway set out to get to the bottom of the mystery of recent bear killings in the area. The suspected poacher is a man named Hans (Otto Jespersen) who travels around the region in a beat-up jeep with a caravan. As the students get closer to Hans's nocturnal activities they come face to face with the fact that Hans is a government troll hunter, charged with keeping Norway's dangerous trolls within their habitats and to kill any and all trolls that break out. These trolls will kill you at sight and only Hans can protect you.

The Troll Hunter was the first time that the trolls of Norwegian myth and fairy tales were portrayed in a live action movie. Horror-related films have offered up another instance of such a first: the debut movie appearance of the mythical creature huldra in Alexander Nordaas's *Thale* (2012). Similarly to the trolls in *The Troll Hunter*, the existence of the huldra in *Thale* is discovered and attempted to be kept secret, this time by paramilitary forces. And also similarly, the movie has received a certain amount of interest from abroad, an interest that probably has to do with the use of authentic Norwegian nature and mythology (Williams, 2012). Both these films have been optioned for American remakes or sequels, although no productions have been the result of the options so far (McNary, 2013).



Troll Hunter (Trolljegeren, André Øvredal, 2010)

A current trend sees horror elements combined with the action adventure and thriller genres. *Cold Prey III* director Mikkel Sandemose made a bigger budget adventure movie in 2013, *Ragnarok*. As the title suggests, the story has to do with the Viking Age mythology, particularly the part that deals with the ending of the world. Archeologist Sigurd Svendsen (Pål Sverre Hagen) discovers a connection between relics found in the famous Oseberg Viking ship and the Norse myth of Ragnarok. He suggests that Ragnarok is not a myth, but a tale of true historic events. Sigurd takes his colleague Allan (Nicolai Cleve Broch) and his two young children on what they all think is a treasure hunt in the Arctic no man's land on the border of Norway and Russia. What they discover in the lakes of the north is not

treasure, but the existence of a pre-historic creature of truly mythic proportions. 252,375 tickets were sold for Sandemose's genre hybrid (Film & Kino, 2014, p. 59).

Ragnarok could be described as a Norwegian take on *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), while Henrik Martin Dahlsbakken's *Cave* (2016) is a Norwegian thriller that infuses horror elements in a similar but not identical way to *The Descent* (Neil Marshall, 2005). The shift to more commercially viable generic filmmaking that took place in Norway at the start of the millennium has persisted, and an often debated question is whether or not the Norwegian cinema contributes something of its own to these transnational genres.

A Field of Tension: The Characteristics of Norwegian Horror Cinema

The slasher film is the most significant subgenre of Norwegian horror cinema, both in terms of output frequency and ticket sales. The *Cold Prey* series alone is responsible for ticket sales that total 677,736, which is in the range of the biggest Norwegian blockbusters of the era. These three films are also the ones that adhere most carefully to the conventional slasher formula that Clover explains in her 1992 book. *Dark Woods*, *Manhunt* and *Detour* are slight deviations from the subgenre, either by incorporating other subgenres or not being quite as violent as slasher audiences might expect from such films.



Troll Hunter (Trolljegeren, André Øvredal, 2010)

The strongest hallmark of Norwegian horror cinema in general is the use of countryside and nature as the source of evil and death, at odds with how nature has traditionally been a positive force of national romanticism in Norwegian films. Christopher Sharrett has written that *The Texas Chain Saw Massacre* is an apocalyptic tale, a depiction of the end of civilisation. He considers American horror movies in the 1960s and 1970s as a part of the process of exposing “the myths of Utopia” (Sharrett, 2004, p. 301). It is in the nature of horror stories that they revolve around decay and destruction, and the Norwegian version of the genre is no different. *Dark Woods* and *Cold Prey* reveal a natural Utopia which is only a thin veil over the reality of terrible decay and threats of destruction.

The source of horror in Pål Øie’s *Dark Woods* movies is water. Not any kind of water, but what Gaston Bachelard has referred to as the dead water of Edgar Allan Poe’s Gothic classics, a water that is like “blood accursed, like blood which bears death” (Bachelard, 1942 [1983]: 59). The wild forest is a place of suffering in many of the Norwegian horror movies, like *Manhunt* and *Hidden*. Likewise, the recreational landscape of the snowy mountain is the terrible site of death in Roar Uthaug’s *Cold Prey*. Nature is evil in Norwegian horror. To underline the point, Uthaug creates a scene where the Mountain Man assails one of the unsuspecting young skiers by rising like a grey rock from the white snow, a force of nature and a force of evil in one corporeal form.

Of course, nature is a place of evil in the horror cinema of many countries. What separates Norway from the US or France, for example, is the extent of the



Troll Hunter (Trolljegeren, André Øvredal, 2010)

motif's use. Only one of the films in the below chronology of 21 Norwegian horror movies does not apply nature or rural Norway to the story at all, Pål Sletaune's *Next Door*. Even *The Monitor* features a wood and a lake, and the dramatic turning point at the end of the movie's second act sees Anna wading into the lake in an attempt to save what she thinks is a drowning boy.

Genres are clearly transnational. The horror genre is not an American invention, although American cinema has been immeasurably important to its history and development. However, discussions about the commercial situation of the Norwegian cinema has several times ended in practical and political moves that posit conventional genre filmmaking, generally understood as American filmmaking, as the solution to an audience crisis. So, also in the new millennium, in the era of the coming of the Norwegian horror cinema.

Thus, Norway's horror productions exist in a field of tension between transnational genre conventions and the specificity of the Norwegian cinema. This field is where the Norwegian horror film has carved out its existence as both a commercial force and an artistic avenue. The artistic aspect is obvious in the filmmaking ambitions of Pål Sletaune and Pål Øie, while the commercial appeal of the Norwegian horror genre is detectable not only by box office numbers but also by how some of its directors have been invited to Hollywood. As previously mentioned, Tommy Wirkola and André Øvredal have made their debuts in American cinema, while *Manhunt* director Patrik Syversen was hired for the American low budget project *Prowl* (2010). Roar Uthaug is the next of the bunch to transition, directing the high profile *Tomb Raider* reboot which is set for release in 2018. Uthaug concedes that the success of his most recent film, *The Wave*, opened the door for him for this project, but he also remembers that the first call he ever took from an agent in Hollywood was right after the teaser trailer to his debut *Cold Prey* had first been aired (Uthaug, 2015).

In other words, American producers have an eye open for directors that can be trusted with genre pictures, and several Norwegian directors have proven that they are the ones to put trust in by making Norwegian horror movies. These movies have often had a strong domestic appeal, and sometimes crossed over to other countries. Established genres tend to travel easily, but the Norwegian horror cinema is not merely a copy of American genre patterns. The most overwhelming characteristic of the body of films below is the propensity with which they draw terrifying pictures of a deadly wilderness, a national apocalypse that lies waiting in every forest, every lake, and every abandoned mountain lodge.

Chronology of the Norwegian horror cinema, as defined in the author's Ph.D. thesis (Andresen 2016) and complete at the time of writing

- Lake of the Dead* (Kåre Bergstrøm, 1958)
Dark Woods (Pål Øie, 2003)
Next Door (Pål Sletaune, 2005)
Cold Prey (Roar Uthaug, 2006)
Manhunt (Patrik Syversen, 2008)
Cold Prey II (Mats Stenberg, 2008)
Dead Snow (Tommy Wirkola, 2009)
Hidden (Pål Øie, 2009)
Detour (Severin Eskeland, 2009)
Cold Prey III (Mikkel Sandemose, 2010)
The Troll Hunter (André Øvredal, 2010)
Dark Souls (Mathieu Peteul and Cesar Ducasse, 2011)
The Monitor (Pål Sletaune, 2011)
Thale (Aleksander Nordaas, 2012)
Ragnarok (Mikkel Sandemose, 2013)
Dead Snow 2 (Tommy Wirkola, 2014)
Utburd (Astrid Thorvaldsen, 2014)
Dark Woods 2: Asylum (Pål Øie, 2015)
Skjærgården (Frode Nordås, 2016)
Huset (Reinert Kiil, 2016)
Cave (Henrik Martin Dahlsbakken, 2016)

Inclusion in this discussion presupposes that the movie had a fairly general cinema release in Norway. There are other titles that could be discussed, which have had a more limited cinema release or have been distributed through film festivals, optical media and streaming.

Bibliography

- Andresen, C.B. (2016). *Åpen kropp og lukket sinn. Den norske grosserfilmen fra 2003 til 2015*. Trondheim: Doctoral theses at NTNU 2016:115.
- Bachelard, G., (1983). *Water and dreams an essay on the imagination of matter*, Dallas: The Pegasus Foundation.
- Clover, C.J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Dika, V. (1990). *Games of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. London and Toronto: Associated University Presses, Inc.
- Film & Kino (2010). *Yearbook 2010*. Available at: http://www.kino.no/migration_catalog/article964013.ece/binary/Film%20&%20Kino%20-%20%C3%85rbok%202010 [Accessed April 20, 2017].
- Film & Kino (2012). *Yearbook 2012*. Available at: <http://www.kino.no/incoming/article1102818.ece/binary/Film%20&%20Kino%20-%20%C3%85rbok%202012.pdf> [Accessed April 20, 2017].
- Film & Kino (2013). *Yearbook 2013*. Available at: <http://www.kino.no/incoming/article1155798.ece/binary/Film%20%20Kino%20-%20%C3%85rbok%202013.pdf> [Accessed April 20, 2017].
- Film & Kino (2014). *Yearbook 2014*. Available at: <http://www.kino.no/incoming/article1214127.ece/binary/Film%20%20Kino%20-%20%C3%85rbok%202014.pdf> [Accessed April 20, 2017].
- Freeland, C.A. (2000). *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Vestview Press.
- Iversen, G. (2009). Texas, Norway. Mythic Space in Recent Norwegian Crime Films. In R. C. C. Moine et al., eds. (ed.), *Policiers et criminels: un genre populaire européen sur grand et petit écrans*. Paris: L'Harmattan, p. 35-43.
- Iversen, G. (2011). *Norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2016). Between Art and Genre. New Nordic Horror Cinema. In M. Hjort & U. Lindqvist, eds., *A Companion to Nordic Cinema*. Malden and Oxford: John Wiley & Sons, Inc., p. 332-350
- Kendrick, J. (2010). A Return to the Graveyard. Notes on the Spiritual Horror Film. In S. Hantke, ed., *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 142-158.
- McNary, D. (2013). Epic Pictures Sets *Thale* Sequel. *variety.com*, Available at: <http://variety.com/2013/film/news/epic-sets-thale-sequel-1200478701/> [Accessed April 20, 2017].
- Punter, D. (1980). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London and New York: Longman.
- Reiersen, T.S. (2011). Analysen. *Babycall* (2011). *montages.no*, Available at: <http://montages.no/2011/10/analysen-babycall-2011/> [Accessed April 20, 2017].
- Sharrett, C. (2004). The Idea of Apocalypse in *The Texas Chainsaw Massacre*. In B.K. Grant & C. Sharrett, eds., *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham: Scarecrow Press.
- Sletaune, P. (2016). Interview with the author, January 20th 2016.

Smith-Isaksen, M. (2013). Så videovold – ville drepe.' Videolovgivning i Norge i perioden 1976-1999. In O. Solum, ed., *Film til folket. Sensur og kinopolitikk i 100 år.* Bergen: Fagbokforlaget, p. 195-216

Solum, O. (1997). Veiviserne. In G. Iversen & O. Solum, eds., *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie.* Oslo: Universitetsforlaget, p. 187-202.

Sundland, M. (2015). Interview with author, November 16th 2015.

Uthaug, R. (2015). Interview with the author, November 19th 2015.

Varen, T. (1958). Norsk topp-thriller. *VG*, December 18th 1958, p. 5.

Williams, O. (2012). Night Visions 2012: Silje Reinamo and *Thale*. *empireonline.com*, Available at: <http://www.empireonline.com/empireblogs/words-from-the-wise/post/p1314> [Accessed April 20, 2017].

Øie, P. (2015). Interview with the author, November 23rd 2015.

Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium

Nordic horror is a relatively rare and uneven occurrence. Norway had only one horror movie prior to 2000, but since then things have changed. Of all the Nordic countries it is in Norway that the horror genre has become a cinematic staple. Why this happened at this time and not before is discussed in the article, and the subgenres of horror most prominent in Norwegian horror are put in the context of their transnational origins and development. Most importantly, do Norwegian horror movies offer something genuinely unique to the genre?

Piotr Wajda

Uniwersytet Gdański

Od pierwszych pocałunków do podwójnej penetracji. Transformacja „szwedzkiego grzechu”

Wprowadzenie

W kontekście takich pojęć jak „szwedzki grzech” czy „szwedzki film”, które znajdują swoje rozwinięcie w dalszej części tekstu, dosyć problematyczną kwestią pozostaje nazewnictwo. Wiele z tytułów omawianych w niniejszym artykule w momencie swojej premiery traktowano jak pornografię lub filmy zawierające pornograficzne elementy. Dzisiejsza recepcja przytoczonych pozycji każe spojrzeć na nie z innej perspektywy. Wywołane kontrowersje z perspektywy widza XXI wieku – to jest widza, który teoretycznie „widział już wszystko” – każe nam dokonać rewizji przestarzałych określeń niepasujących do dzisiejszego odbioru omawianych w artykule zjawisk. W przeciągu ubiegłego stulecia definicja pornografii uległa wszak znacznemu przeobrażeniu.

W ujęciu słownikowym pornografia (*pornographos* [gr.] – pisać o prostytutkach) oznacza „wizualny lub pisany materiał mający w odbiorcy wywołać podniecenie”. Według przytoczonego objaśnienia w różnych kręgach kulturowych odrębne rzeczy mogą zostać uznane za pornograficzne. Jednak ta klasyczna terminologia nie do końca sprawdza się na gruncie filmowym. Z dzisiejszej perspektywy trudno byłoby nam uznać sceny erotyczne nakręcone w zmysłowy sposób za tożsame z kojarzącą się z wulgarnością i obscenicznymi treściami pornografią. Według Ricka Altmana gatunki filmowe podlegają nieustannej redefinicji (2012, s. 169), przez co dzisiejsza pornografia (traktowana jako gatunek) jest czymś zupełnie odmiennym niż 50 lat temu. Co zatem odróżnia *sexploitation* od filmu porno? Według Ronalda J. Weitzera będące podgatunkiem kina eksploatacji „*sexploitation* to powstające niezależnie niskobudżetowe filmy fabularne [...] służące jako środek do pokazania nieuzasadnionej fabularnie nagości oraz w sposób niebezpośredni (*non-explicit*) seksualnych

sytuacji [np. penetracji – przyp. aut.]” (2000, s. 51). Z powyższego opisu wynika, że główna różnica polega na sposobie realizacji scen seksu. W szwedzkich filmach *sexploitation* sceny intymne nie zawierają ujęć pokazujących sam akt penetracji. Niemające oporów przed rozbieraniem się przed kamerą Marie Liljedahl czy Christina Lindberg zaznaczały, że nie brały udziału w produkcjach o charakterze pornograficznym. Lindberg określała filmy ze swoim udziałem mianem *naken filmer*, co należałoby przetłumaczyć jako *nagie filmy* (Larsson, 2009, s. 390).

Samo oddzielenie tworzono już przed zniesieniem cenzury *sexploitation* od kina porno może początkowo wydać się zbędnym utrudnieniem przy próbie zrozumienia istoty omawianego nurtu. Analiza tematu pozwala zauważyć mnogość różnych form funkcjonujących obok siebie i w tym samym czasie. Dopiero dokonanie podziału na mniejsze części w obrębie tego samego zjawiska pozwala dostrzec do często niezauważalnych, acz istotnych różnic. Na podstawie dokonanego w tekście rozróżnienia każdy czytelnik niniejszego artykułu będzie w stanie we własnym zakresie odpowiedzieć na niewątpliwie intrygujące pytanie: czy grany przez Roberta De Niro Travis Bickle w *Taksówkarzu* (1976, reż. Martin Scorsese) zaprosił dziewczynę na randkę do kina na szwedzkie porno?

I cóż, że ze Szwecji? Kontekst społeczny

Złota era szwedzkiego kina *sexploitation* na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku była bezpośrednim następstwem zniesienia jednego zapisu, dotyczącego obowiązującej na terenie tego kraju przez ponad połowę XX wieku cenzury. W 1971 roku przestało obowiązywać prawo dotyczące „obszernych treści” (Hedling, 2008, s. 17). Taki krok poprzedziły ciągnące się przez niemal całe lata sześćdziesiąte debaty na temat cenzury i wolności słowa. Cechami charakterystycznymi tych dyskusji były liberalizm, tolerancja oraz pozytywne podejście do kwestii związanych z seksualnością. Szwedzka kobieta od 1971 roku nie musiała wstydzić się swojej cielesności, co więcej – mogła ona być dla niej powodem do dumy. Szwedzki liberalizm w zakresie nagości i seksualności często bywa mylnie postrzegany jako skutek rewolucji obyczajowej, jaka miała miejsce w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Don Kulick zauważa, że okres rewolucji seksualnej w Szwecji przypada na lata 1962-1965 (2005, s. 211). Złoty wiek szwedzkiego kina porno i *sexploitation* z początku lat siedemdziesiątych jest następstwem wielu zmian, których początku można doszukiwać się już w 1955 roku. Ówczesny rząd wprowadził w szkołach obowiązkowe zajęcia z wychowania seksualnego (Kulick, 2005, s. 211). W Europie i w Stanach zawrzało. W „Time” pojawił się artykuł opisujący zagrożenia związane z wprowadzeniem rozwiązania niespotykanego w szkołach nigdzie indziej na świecie. Joe David Brown w artykule *Sin & Sweden* rozprawił się ze szwedzkim modelem wychowania, opisując „wprowadzenie obowiązkowych zajęć z edukacji seksualnej jako skrajny efekt sekularyzmu, w którym rolę religii przejęła socjologia” (Hale, 2003, s. 356).

Zniesienie cenzury – będące następstwem trwającej ponad dekadę debaty – w sferze obyczajowej doprowadziło do paradoksalnej sytuacji. W jednej sprawie wspólny głos zabrały feministyczne organizacje i między innymi, szwedzcy filmowcy, w tym także ci parający się realizacją filmów pornograficznych. Zarówno twórcy kina dla dorosłych, jak i przedstawiciele większości organizacji feministycznych, z których za najważniejszą należy uznać Grupp 8, wywodzą się ze środowisk liberalnych (Larsson, 2010, s. 206). I choć grupy dążące do równouprawnienia kobiet traktowały branżę porno w kategoriach zła, to niezaprzeczalny jest fakt, że mimo różnic cel był ten sam: swoboda ukazywania kobiecego ciała w pełnej krasie, bez społecznego potępienia. W 1973 roku aktywistki z Grupp 8 wydały biuletyn *Kvinnobulletinen (Kobiety biuletyn)* i broszurę *Kvinnor och sex! (Kobiety i seks!)*. Jedną z najważniejszych tez propagowanych przez grupę było stwierdzenie: „Nigdzie opresja wobec kobiet nie stała się bardziej widoczna niż w swojej najbardziej ekstremalnie zdeformowanej postaci – pornografii” (Larsson, 2010, s. 206). W cytowanym przez Marię Larsson biuletynie Maud Hägg i Barbro Werkmäster porównują efekty pracy branży porno do gwałtu:

Skierowane w twarz widza rozwarte waginy. Marchewki i banany wepchnięte w genitalne i analne otwory. Małe dziewczynki, które są wykorzystywane. Kobiety spółkujące ze zwierzętami. Kobiety bite i biczowane. Kobiety poświęcone na ołtarzu patriarchy i kapitalizmu (Larsson, 2010, s. 206).

Aktywistki z Grupp 8 utożsamiano jako zakorzeniony w duchu marksistowskich idei ruch oporu przeciwko – jak można wyczytać z manifestów sporządzonych przez grupę – patriachatowi wykorzystującemu młode kobiety z klasy robotniczej (Larsson, 2010, s. 207). Co zaskakujące, silna pozycja feminizmu w kraju, który stał się jednym z głównych ośrodków kina dla dorosłych, znajduje swoje odzwierciedlenie w niektórych produkcjach. Feministyczne filmy porno nie są niczym nowym na terenie Skandynawii. Już wśród pierwszych *sexploitation* powstających na terenie Szwecji można wskazać filmy reprezentujące tak zwaną kobiecą perspektywę. Przedstawianie kobiet nie ograniczało się do ukazywania ich fizycznego piękna. W *Anita – ur en tonårsflickas dagbok* (1973, reż. Torgny Wickman) podkreślony zostaje nacisk na poszukiwanie prawdziwej miłości ze strony głównej bohaterki (Larsson, 2010, s. 207).

Zanim w porno zagościła fabuła

Choć szwedzkie kino zaczęto łączyć z nagością i liberalizmem w sferze seksualności już w latach pięćdziesiątych, nie można zapomnieć o procederze, który miał miejsce jeszcze w epoce kina niemego. Zanim wielcy artyści zaczęli walczyć o wolność artystycznego przekazu kilka lat po zakończeniu II wojny światowej, nagość była zepchnięta do podziemia porównywalnego (z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy) z czarnym rynkiem, na którym odbywa się handel nielegalną bronią czy też dziecięcą pornografią. Już w latach dwudziestych dosyć dużym zaintereso-

waniem cieszyły się owiane aurą tajemnicy i niedostępne dla wielu osób *stagfilms*. „Określeniem tym nazywano kręcone potajemnie na jednej rolce filmowej krótkometrażowe produkcje ukazujące różne seksualne akty. Przeważnie pokazy takich filmów odbywały się dla zamkniętego – wyłącznie męskiego – grona w domach publicznych lub potajemnie podczas nocnych pokazów w zwykłych kinach” (Larson, 2009, s. 388-389). *Stagfilms* były dosyć ubogie, jeśli chodzi o treść, jednak ich popularność utrzymywała się aż do nastania tak zwanej złotej epoki filmów porno, czyli do czasów zniesienia cenzury obyczajowej, na początku lat siedemdziesiątych. Zmierzch tych dosyć prymitywnych produkcji wynika z dwóch istotnych czynników. Po 1971 roku dostęp do pornografii (w filmowej i papierowej formie) uzyskał każdy Szwed powyżej piętnastego roku życia (Paasonen, 2015, s. 5). Dodatkowo archaiczne produkcje, ograniczające się do pokazywania wyłącznie seksualnego aktu, nagle zostały zastąpione przez znacznie bardziej atrakcyjne i urozmaicone tytuły, w których poza seksem pojawiały się dialogi i fabuła. I choć zazwyczaj takie słowa jak „fabuła” czy „scenariusz” w kontekście kina pornograficznego brzmią co najmniej kuriozalnie, to należy przyznać, że właściwie oddają one skok jakościowy, jaki dokonał się po 1971 roku. Zwłaszcza jeśli przyjrzymy się, w jaki sposób przebiegała droga od organizowanych potajemnie pokazów dla wybranej klienteli do filmów kręconych na 35-milimetrowej taśmie filmowej, dla których najwłaściwszym określeniem, ze względu na różnorodność produkcji, byłby zwrot *sex movies* (Paasonen, 2015, s.4). Co ciekawe, wśród wielu tego typu produkcji możemy natknąć się na nawiązania do filmów Ingmara Bergmana. W dalszej części tekstu opiszę, czy możemy je traktować jako hołdy wobec wybitnego artysty, który miał duży udział w rozluźnieniu obyczajów. A może raczej na te nawiązania powinniśmy spoglądać jak na bezwstydną plagiaty?

Grzech, który powstał z czystości

Zanim nastał okres, który możemy określić mianem złotej epoki szwedzkiego *sexploitation*, należało wyważyć drzwi do przemian kulturowych. Nagość, seksualność czy wręcz szeroko rozumiana pornografia (często w innym niż obecne znaczeniu) potrzebowała silnego sojusznika, dzięki któremu byłaby w stanie „wyjść z podziemia”, do którego została sprowadzona przez przepisy prawne. Wykreślenie z kodeksu zapisów dotyczących kwestii moralności i nagości w 1971 roku było – między innymi – końcowym efektem działań podejmowanych przez największych artystów ówczesnej Szwecji. Można pokusić się o stwierdzenie, że *sexploitation* (czy wręcz cała branża porno) nie rozwinęłyby się w tej części Skandynawii bez takich twórców jak chociażby Ingmar Bergman – reżysera, którego wpływ na kulturę Szwecji był tak duży, że jego nazwisko pojawia się także w kontekście kina erotycznego czy wręcz pornograficznego. Artyści badali granice „tego, co wolno” jeszcze w latach pięćdziesiątych. Pierwszym tytułem, który zamącił w głowach cenzorów, był *Ona tańczyła jedno lato* (1951, reż. Arne Mattson). Zrealizowany sześć lat po zakończeniu II wojny światowej film opowiadał bardzo charakterystyczną dla szwedzkiego kina opowieść. Akcja rozgrywanego się na prowincji melodrama-

tu przedstawiała historię Görana i Kerstin, którzy zakochują się w sobie. Jednak związek młodej pary spotkał się ze społecznym potępieniem – zarówno ze strony krewnych, jak i wpływowego pastora z lokalnej parafii. Obraz Mattsona zdobył wyróżnienia między innymi na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes i w Berlinie, jednak przedstawiona w filmie nagość wywołała szereg kontrowersji. W Stanach Zjednoczonych pierwsze pokazy odbyły się dopiero cztery lata po światowej premierze. Oburzenie ze strony niektórych grup społecznych wywołały niezwykle śmiało jak na tamte czasy obrazy nagości. W scenach nad jeziorem widzimy, jak zakochani rozbierają się do naga i wymieniają czułości. Reżyser, poza pokazywaniem ich ciał, łamie jeszcze jedno tabu – Göran i Kerstin nie są małżeństwem.

Dwa lata później podobną koncepcję miłości – szczęśliwej i niewinnej, ale społecznie potępionej – przedstawił Ingmar Bergman w *Wakacjach z Moniką* (1953). Znajdujący się w tamtym czasie na samym początku swojej wielkiej kariery szwedzki twórca w dużym stopniu powielił schemat zapoczątkowany przez Arnego Mattsona. Film opowiada historię dwójki nastolatków, którzy zakochują się w sobie podczas wakacji w malowniczej okolicy położonej z dala od miasta. Ich związek nie cieszy się aprobatą rodziców, na domiar złego dziewczyna zachodzi w nieplanowaną ciążę. Podobnie jak w *Ona tańczyła jedno lato* istotną rolę pełnią czas i miejsce akcji. Bergman, powielając wzorce ukształtowane przez Mattsona, przedstawia miłosną historię nie pozostających w formalnym związku nastolatków, którzy spędzają wakacje z dala od ludzi – w miejscu pozwalającym im w pełni oddawać się uczuciom. Jak zauważa Jack Stevenson, już na początku lat sześćdziesiątych obrazy kąpiele nagich kochanków w jeziorach i spędzanych wspólnie księżycowych nocy stały się swego rodzaju szablonem kojarzonym ze Szwecją (2010, s. 15). Filmy Mattsona i Bergmana wywołały całą lawinę kontrowersji, które z perspektywy ponad sześćdziesięciu lat zdają się już nie mieć żadnych podstaw.

Przypadek *Wakacji z Moniką* jest niezwykle ciekawy w kontekście odbioru szwedzkiego kina za granicą. Widzowie ze Stanów Zjednoczonych zobaczyli film Bergmana w tym samym roku co *Ona tańczyła jedno lato*, jednak – co wyjątkowo interesujące – obraz z Harriet Andersson w roli głównej był dystrybuowany dwutorowo. Mniej więcej w tym samym czasie *Wakacje z Moniką* można było obejrzeć w kinach arthouse'owych, jak i w tych specjalizujących się w wyświetlaniu pulpowych filmów *exploitation* (Schaeffer, 1999, s. 335-336). I nie byłoby w tym nic szczególnie dziwnego, gdyby nie fakt, że w tych drugich był promowany pod tytułem, który można przetłumaczyć na język polski jako *Monika – historia złej dziewczyny* (Stevenson, 2010, s. 31).

Amerykańska premiera kinowa budzących kontrowersje filmów Mattsona i Bergmana zbiegła się w czasie ze wspomnianym wcześniej wprowadzeniem do szkół edukacji seksualnej. W rządzonych w tym czasie przez republikanina, Dwighta Eisenhowera, Stanach Zjednoczonych szwedzkie obrazy wzbudziły falę kontrowersji, które miały reperkusje w odbiorze dzieł z tej części Europy Północnej. W szybkim tempie do szwedzkich produkcji przyłączyła się łańka filmów

przepelnionych nagością (jednocześnie wulgaryzowano zawartą w nich erotykę, na przykład poprzez organizowanie seansów w podrzędnych kinach *exploitation*). Powielany pogląd stał się jedną z głównych przyczyn późniejszej stereotypizacji szwedzkiej kinematografii. Na podstawie opisywanych filmów Arnego Mattsona i Ingmara Bergmana rysuje się obraz niczym nieskrępowanej, próbującej uciec od społecznych konwenansów, szczęśliwej miłości pary kochanków. W polemikę z Joe Davidem Brownem, określającym „szwedzki grzech” i tamtejszy seksualny liberalizm mianem moralnego szamba (Stevenson, 2010, s. 17-18), wchodzi między innymi Don Kulick. Antropolog zwraca uwagę na fakt, że w szwedzkich filmach erotyzmu i wynikających z niego scen intymnej nagości nigdy nie ukazywano jako czegoś złego. Seks nigdy nie był przedstawiany w dekadenski lub perwersyjny sposób. Przeciwnie, omawiane filmy „pokazywały seks, ukazując smukłe blondynki, które były skore do seksu ze swoimi wysportowanymi partnerami bez oporów i poczucia winy. „Szwedzki grzech przedstawiał zdrowy, naturalny i dobry seks” (Kulick, 2005, s. 210). To połączenie seksu z fizyczną czystością kontrastowało z portretowaniem seksualności w późniejszych – także produkowanych w Szwecji – filmach pornograficznych czy *exploitation*.

Szwedzki film – synonim pornografii

Z perspektywy czasu nagość prezentowana w *Ona tańczyła jedno lato* czy *Wakacjach z Moniką* jest niezwykle subtelna. Szwedzkie filmy już w latach pięćdziesiątych wyprzedziły swoje czasy. Jednak dopiero następną dekadą stała się prawdziwą próbą cierpliwości dla Statens biografbyrå – szwedzkiego urzędu cenzorskiego. Mimo wszystko w dalszym ciągu były to filmy, których dzisiejszy widz nie określiłby mianem pornograficznych. Aczkolwiek za sprawą między innymi takich obrazów jak *Milczenie* (1963, reż. Ingmar Bergman) czy *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* (1967, reż. Vilgot Sjöman) kontrowersje związane z pokazami tego typu filmów sprawiły, że na produkcje powstające na terenie Szwecji zaczęto patrzeć przede wszystkim z perspektywy pojawiającej się w nich nagości, a nie przez pryzmat warstwy estetycznej.

Nagość do szwedzkiego kina wprowadzali uznani artyści. Wspomniane *Milczenie* i *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* to filmy mające arthouse'owe roszczenia. Za ich pomocą autorzy chcieli zabrać głos w dyskusjach dotyczących aktualnych problemów społecznych. Te filmy nie służyły wzbudzeniu w widzu podniecenia. Pierwotnie niedopuszczony do dystrybucji między innymi w Stanach film Vilgota Sjömana spotkał się z oskarżeniami o obsceniczną i został sklasyfikowany jako produkcja pornograficzna. Dopiero pięć lat po planowanej premierze amerykański sąd uznał, że jeśli film może się pochwalić intrygującymi walorami artystycznymi, politycznymi lub naukowymi, to dana produkcja nie powinna być traktowana jako „obsceniczna” (Kuzma, 2008, s. 8). Prezentowane w omawianym tytule sceny erotyczne są niezwykle odważne, jednak zajmują stosunkowo niewielką część poruszającej polityczne kwestie produkcji. W jednym z bardziej kontrowersyjnych

momentów filmu reżyser przedstawia, jak główna bohaterka okazuje partnerowi czułość, gładząc jego zwiotczałego penisa. Vilgot Sjöman dążył do tego, by pokazać nagość bez jednoczesnej próby jej erotyzacji (Kuzma, 2008, s. 10), co stało w opozycji do metod innych twórców, którzy starali się ominąć restrykcje narzucane przez wciąż funkcjonującą cenzurę. Pomimo kontrowersji związanych z opisywaną produkcją w dalszym ciągu „szwedzki grzech” przedstawiał przede wszystkim zdrowy, pozytywny wizerunek seksu kochających się par (Kulick, 2005, s. 210).

Mimo różnorodności szwedzkiego kina rozbieranego w tamtym okresie wskazanie cech wspólnych tych filmów nie jest niemożliwe. We wcześniejszej części tekstu pada pytanie: czy nawiązania do dorobku Ingmara Bergmana należy traktować jako hołdy czy raczej jako bezczelne plagiaty? W kontekście kształtowania się i rozwoju filmów *sexploitation* i pornograficznych wzmianka o uznanym artyście wydaje się równie bezcenna, co nieoczywista. Bergman znajdował się wśród czołowych twórców starających się nieustannie przesuwac granice cenzury w szwedzkim społeczeństwie. W artykule *Breaking the Swedish Sex Barrier* poświęconym *Milczeniu* z 1963 roku zostaje przytoczona wypowiedź Harry’ego Scheina, przewodniczącego Statens biografbyrå:

Granice zostały rozszerzone od [pokazywania – przyp. aut.] kobiecych piersi do kobiecych genitaliów, od penisa do penisa w trakcie erekcji, do seksualnego zbliżenia [...]. Po tym, jak uznany reżyser podbił nowe terytorium, które wkrótce zajęli ci mniej uznani, «czemu nie mogę pokazać tego, co Bergman może?» było odwiecznym pytaniem, na które nie mogło być odpowiedzi (Hedling, 2008, s. 25).

W *Milczeniu* wiele kontrowersji wzbudziły sceny przygodnego seksu i kobiecej masturbacji, a jednak Bergmanowi udało się przekonać cenzurę. Na fali sukcesu – tak artystycznego, jak i komercyjnego – tego filmu jeszcze przed zniesieniem ograniczeń zaczęły powstawać pierwsze tytuły *sexploitation*.

Termin „szwedzki grzech” pojawił się na długo przed zniesieniem cenzury w 1971 roku i określał powstające w Skandynawii filmy, w których sporą (lub istotną fabularnie) rolę pełnią nagość i seksualność (Paasonen, 2015). Przywołany termin miał raczej pejoratywny wydźwięk i był ściśle związany z pornografią (w rozumieniu tego słowa z lat sześćdziesiątych). W Republice Federalnej Niemiec termin *Schweden film* stał się synonimem kina porno (Stevenson, 2010, s. 159) i pod takim znaczeniem zwrot ten przywędrował również do Polski. Kontrowersje, jakimi był owiany między innymi film Sjömana z 1967 roku, sprawiły, że w ramach tej samej kategorii postrzegano tak różne produkcje jak *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* czy przykładowo nieposiadające oficjalnego polskiego tytułu, a przy tym zupełnie inne *Maid in Sweden* (1971, reż. Dan Wolman). Reputacja, jaką obrosła produkcja Vilgota Sjömana, sprawiła, że tytuł ten odbierano przez pryzmat scen rozbieranych. Fakt, że szwedzki twórca proponował nowatorski sposób prowadzenia narracji (na przykład poprzez dodanie do fabuły statycznych zdjęć i plansz z politycznymi hasłami), zdawał się umykać wielu obserwatorom.



Maid in Sweden (reż. Dan Wolman aka Floch Johnson, 1971)

Zastanawiający może być fakt, że filmy erotyczne i pornograficzne były określane akurat tym terminem, skoro w tym samym czasie to Dania uchodziła za światową stolicę branży pornograficznej i to właśnie południowi sąsiedzi Szwedów jako pierwsi znieśli cenzurę. W artykułach poświęconych zagadnieniu jako jeden z powodów pojawia się argument, że przemysł pornograficzny w Szwecji miał dłuższą historię, co opisują we wcześniejszej części tekstu w kontekście *stag-films*, a ponadto Szwecja nie uczestniczyła w obradach Ligi Narodów nad prawem dotyczącym regulacji obscenicznych treści. Nielegalność pornografii w tym kraju wynikała tylko z lokalnego prawa (Stevenson, 2010, s. 131). To na terenie Szwecji powstał „Private” – pierwszy w pełni kolorowy magazyn pornograficzny, wydawany już w 1965 roku. Cytowany na łamach artykułu opublikowanego na stronie *Filthy Media* założyciel pisma – Berth Milton – wspomina, że przedsięwzięcie było niezwykle ryzykowne, gdyż pornografia w tym czasie nie była jeszcze zdekryminalizowana. Na stronie internetowej *Filthy Media* można przeczytać o kulisach powstania pierwszego numeru czasopisma dla dorosłych:

Przed pójściem do prasy [Milton – przyp. aut.] wsunął fotografie do pierwszego numeru w kopertę i wszedł do swojego samochodu: „Poszedłem do Ministerstwa Sprawiedliwości, żeby dowiedzieć się, co mogę opublikować. «Powiedzcie mi», powiedziałem, «Jeśli ukradłbym rower, moglibyście powiedzieć mi, że to jest wbrew prawu. Spójrzcie na te zdjęcia i powiedzcie mi, czy mogę je opublikować». I wtedy powiedziano mi: «Nie wiemy! Opublikuj je i zobaczymy, co się stanie». «Jezu Chryste», powiedziałem, «Proszę was – wy jesteście Ministerstwem Sprawiedliwości i powinniście być w stanie mi powiedzieć»” (Milton, 2016).

W pierwszym numerze czasopisma pojawiły się kobiece akty przedstawiające modelki w codziennych sytuacjach. W szóstym numerze opublikowano natomiast fotografie ukazujące stosunek płciowy – policja skonfiskowała wówczas cały nakład. Problemy związane z wypuszczaniem do druku kolejnych numerów „Private” sprawiły, że problem swobody obyczajowej i artystycznej ponownie stał się przedmiotem debaty publicznej. W tym samym roku, w którym Berth Milton miał problemy z policją, w kinach pojawił się wspomniany już w niniejszym tekście film *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym*.

Obok walki prowadzonej przez uznanych reżyserów czy Bertha Milтона swoją własną ścieżkę wytyczył inny twórca – Lasse Braun. Urodzony jako Alberto Ferro, syn włoskiego dyplomaty, w 1966 roku założył AB Beta Film z siedzibą w Sztokholmie. Braun zaczął od produkcji krótkometrażowych filmów ograniczających się do zaprezentowania kilkuminutowej kopulacji, czyli tak zwanych *pornloops*. Co istotne, Braun zainwestował w 16-milimetrową, kolorową taśmę. Działania biznesmena znajdowały się na pograniczu prawa, lecz niewątpliwie jego innowacyjność przyniosła mu sukces. Przyczyn takiego stanu rzeczy można się dopatrywać w szerokiej gamie „produktów” oferowanych przez AB Beta Film. Wśród tytułów wyprodukowanych przez firmę Brauna można było znaleźć zarówno filmy pokazujące idylliczny, „dobry” szwedzki seks, czyli ten, który prezentowano w arthouse’owych filmach z lat pięćdziesiątych, jak i dużo bardziej kontrowersyjny materiał (przykładowo sceny podwójnej penetracji) (Paasonen, 2015, s. 5). Mimo że AB Beta Film kręciła swoje materiały w wielu różnych państwach, takich jak na przykład Holandia czy Dania, to ze względu na w dalszym ciągu dosyć surowe



Ona tańczyła jedno lato (*Hon dansade en sommar*, reż. Arne Mattsson, 1951)

szwedzkie przepisy pod koniec lat sześćdziesiątych dokonania Brauna były kojarzone przede wszystkim ze Szwecją i szwedzkim filmem (co również przyczyniało się do stereotypizacji kina z tej części Skandynawii).

***Boogie Nights* po szwedzku**

Przykład działalności prowadzonej przez AB Beta Film wskazuje bardzo charakterystyczną cechę szwedzkich robionych produkcji, a mianowicie różnorodność powstającego w tym kraju materiału. Ze względu na niejednorodność produkowanych filmów, zwłaszcza tych powstałych po 1971 roku, najlepszym określeniem wydaje się termin wielokrotnie pojawiający się w literaturze przedmiotu – *sex films* (Paasonen, 2015, s. 5; Larsson, 2009, s. 390-391). Za przedstawicieli tej kategorii uznaje się między innymi filmy pokazujące nagość i seks w kontekście kina inicjacyjnego, jak miało to miejsce już w produkcjach realizowanych parę lat po zakończeniu II wojny światowej, ale także – na przykład – mający charakter filmu edukacyjnego o seksie *Ur kärlekens språk* (1969, reż. Torgny Wickman) czy *Anita – ur en tonårsflickas dagbok* tego samego reżysera, które można uznać za obrazy *sexploitation* starające się opowiedzieć historię z morałem. Jednak ze względu na niespotykany do tej pory sposób pokazywania nagości i seksualności wyżej omawiane tytuły uznawane były za pornografię. Właśnie ze względu na pokazywaną jak nigdy wcześniej nagość i seksualność *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* reklamowano jako pornografię *softcore*. Obecnie część z tych tytułów nie otrzymałaby takiego stygmatyzującego statusu. Dostyc znamienne jest, że w mającym dydaktyczną wymowę filmie Wickmana z 1969 roku między odważnymi scenami seksu oralnego pojawiają się sekwencje opatrzone naukowym komentarzem autorstwa autorytetów z dziedziny psychologii i seksuologii, między innymi uhonorowanej tytułem doktora honoris causa Maj-Briht Bergström-Walan.

Złota epoka kina pornograficznego w Szwecji zbiegła się w czasie z kryzysem szwedzkiej kinematografii głównego nurtu. W 1963 roku dokonano reformy, w ramach której zmieniono zasady finansowania filmów, jednak okres prosperity skończył się na początku następnej dekady. Obok zachodzących przemian społecznych był to jeden z najważniejszych czynników wpływających na to, że Szwecja stała się w tamtym okresie bodaj największym, obok Los Angeles, ośrodkiem światowej pornografii. W latach siedemdziesiątych ilość powstających obrazów zaczęła gwałtownie maleć, jednak w tym samym czasie wzrosła liczba produkcji uznawanych za pornograficzne, a także filmów familijnych (Furhammar, 1991, s. 329). Szacuje się, że jedną piątą pełnometrażowych produkcji stanowiły produkcje postrzegane za „mniej lub bardziej” pornograficzne (Furhammar, 1991, s. 329-330). Depenalizacja pornografii w 1971 roku zbiegła się w czasie ze stagnacją szwedzkiej kinematografii. Od tej pory filmy zawierające elementy postrzegane za „nieprzyzwoite” mogły być wyświetlane w normalnym repertuarze kinowym.

Pojawiająca się w wielu publikacjach dotyczących omawianego zagadnienia nazwa „złota epoka kina pornograficznego” jest określeniem mylącym czytelnici-

ka. Wbrew temu, co sugeruje ten zwrot, Szwedzi nie zwariowali momentalnie na punkcie powstających w ich kraju rozbieranych filmów. Co może być zaskakujące w kontekście omawianego fenomenu rozbieranych produkcji uznawanych za pornografię czy *sexploitation*, nie były one kasowymi przebojami. Określenie „złota epoka”, sugerujące chwalebne czasy kina porno w Szwecji, w pierwszej kolejności odnosi się do wywalzonego prawa do pokazywania seksualności w mniej lub bardziej wyrafinowany sposób i do omawianego we wcześniejszej części tekstu postępu technologicznego. W 1971 roku skończyła się gra pozorów z pracownikami urzędu cenzorskiego. Jednak większość filmów docierała do stosunkowo wąskiego grona odbiorców (Paasonen, 2015, s. 5), a głównym źródłem dochodów – ze względu na reputację szwedzkiego kina w tamtym czasie – były rynki zewnętrzne.

Sexploitation stało się w tej części Skandynawii nurtem o ponadnarodowym wymiarze, co potwierdza status Szwecji jako jednego z najważniejszych ośrodków produkcyjnych na pornograficznej mapie świata tamtego okresu. Reputacja Szwecji jako kraju liberalnego w szybkim tempie dotarła do Stanów Zjednoczonych. Znajduje to swoje odzwierciedlenie nie tylko w dystrybucji skandynawskich produkcji w amerykańskich kinach, ale także w zainteresowaniu filmowców zza Oceanu tworzeniem filmów w Szwecji. Joseph Sarno – legenda amerykańskiego *sexploitation* – przyjechał do Europy, żeby nakręcić kilka rozbieranych filmów, w tym *Ingę* (1968) opowiadającą historię nastoletniej dziewczyny, którą ciotka stara się wychować na kochankę swojego bogatego sąsiada. Młoda dziewczyna zakochuje się jednak w zwyczajnym chłopaku. Mariah Larsson wskazuje na szereg analogii i ukłonów w kierunku Bergmana. Sarno był jednym z wielu twórców kina *sexploitation*, którzy starali się naśladować styl Bergmana, ale – jak przyznaje Larsson – Amerykanin sam powielił stereotypy dotyczące Szwedów (Larsson, 2015, s. 54). W scenie otwierającej film główna bohaterka znajduje się w pomieszczeniu przypominającym dziecięcy pokój. Przygląda się półce, na której są różnego rodzaju mechaniczne zabawki, figurki i małe lalki, nakręca mechanizmy znajdujące się w nich i obserwuje, jak się ruszają. Tego samego rodzaju zabawki pojawiają się w niektórych filmach Ingmara Bergmana. Doskonałym przykładem inspiracji jest też *Lekcja miłości* (1954), w której ekspozycja wygląda zaskakująco podobnie. Analogii jest więcej. Scena kobiecej masturbacji została nakręcona w niemal identyczny sposób jak w *Milczeniu* – twarz zadowolającej się dziewczyny też jest pokazana „do góry nogami”. Sarno wielokrotnie ustawia aktorów w różnych scenach tak, jak robił to Ingmar Bergman. Bohaterowie w trakcie rozmów często zwracają się bardziej w kierunku kamery, co przypomina zabieg stosowany przez szwedzkiego mistrza – przykładowo w *Gościach Wieczery Pańskiej* (1963). Przytoczone podobieństwa pojawiające się zaledwie w tym jednym tytule wskazują, że odniesienia do filmu Bergmana zostały dokładnie zaplanowane.

Urodzony w Nowym Jorku Joseph Sarno w ciągu całej kariery wyreżyserował ponad sto filmów, przy czym – poza omawianą już *Ingę* – Amerykanin wracał do Szwecji kilkakrotnie. W tym samym roku reżyser nakręcił jeszcze jeden tytuł z mającą w Szwecji status aktorki kultowej Marie Liljedahl – *Någon att älska*

(1971), do którego muzykę współtworzyli Björn Ulvaeus i Benny Andersson, założyciele Abby. Ostatnim filmem Sarno z jego „okresu szwedzkiego” było *Fäbodjäsentan* (1978). Sam film często opisywany jest jako niezamierzona komedia z kiepskim aktorstwem i pozbawionymi zmysłu estetycznego scenami hardcore’owego seksu. W tekście zatytułowanym *Ingmar Bergman, Swedish Sexploitation and Early Swedish Porn, Fäbodjäsentan* zostaje zestawione z *Gośćmi Wieczery Pańskiej* i *Wakacjami z Moniką*. Fabuła filmu w pewnym stopniu przypomina mocno zwulgaryzowaną wersję przygód głównej bohaterki z wczesnej Bergmanowskiej produkcji. Ulokowanie akcji w znajdującej się z dala od większych ośrodków miejskich Dalarnie na północy kraju wprowadziło do produkcji element rodem z pierwszych reprezentantów „szwedzkiego grzechu”. Podobnie jak w *Wakacjach z Moniką* tłem do scen miłosnych w *Fäbodjäsentan* jest sceneria nieskalanej działalnością człowieka przyrody. Nie przez przypadek główna bohaterka filmu Sarno nazywa się tak samo jak tytułowa postać *Wakacji z Moniką*. Jednak seks w produkcji pochodzącej ze schyłkowego okresu zainteresowania kinem *sexploitation* nie jest już dobry, czysty i niewinny, czego najbardziej dosadnym przykładem jest scena, w której kobieta onanizuje się za pomocą kielbasy *falukorv*. Główna bohaterka znajduje pochodzący z czasów wikingów róg, którego użycie sprawia, że wszystkie okoliczne kobiety stają się podniecone seksualnie. Pomimo absurdalności całej fabuły reżyser nie ukrywa swojego podziwu dla Bergmana, co – poza zapożyczeniem imienia głównej bohaterki – znajduje swoje odzwierciedlenie w scenie, w której pojawia się ten sam gościół, co w *Gościach Wieczery Pańskiej*. Decyzja o ulokowaniu planu zdjęciowego w Orsie – miejscowości, w której 15 lat wcześniej swój film nakręcił Ingmar Bergman – wskazuje, że wszelkie podobieństwa należy traktować jako nieprzypadkowe (Larsson, 2015, s. 55).

Fakt, że aluzje do filmów tworzonych przez Ingmara Bergmana przewijały się na różnych etapach rozwoju szwedzkiego kina porno i *sexploitation*, wskazuje na kilka znamienych cech charakterystycznych przedstawianego zjawiska. Pierwsze filmy *sexploitation* zaczęły pojawiać się jeszcze przed oficjalnym zniesieniem cenzury w 1971 roku. W kontekście przytaczanych we wcześniejszej części tekstu słów Harry’ego Scheina – szefa szwedzkiej cenzury w tamtym czasie – te nawiązania w postaci zapożyczenia sposobu kadrowania bohaterów podczas obrazowania intymnych momentów (ale także podczas scen dialogowych) sprawiają, że należy je traktować jako sposób walki lub gry z organem cenzorskim. Dzięki naśladowaniu technik kojarzonych z arthouse’owym kinem Ingmara Bergmana możliwe było nie tylko tłumaczenie, że film ma artystyczne inklinacje, ale – w razie zatrzymania danego tytułu przed premierą – także powoływanie się na przypadek reżysera *Milczenia*. Na szczęście dla twórców kina rozbieganego pracownicy Statens biografbyrå byli konsekwentni w podejmowanych decyzjach. Jednak jak traktować podążanie śladami Bergmana (czasami dosłowne), kiedy już wolno było bez obaw pokazywać niemalże wszystko? Analogie, które możemy wskazać w filmach *sexploitation* czy porno mających premierę po 1971 roku, wskazują, że należy je traktować jako wyraz szacunku lub uznania dla wybitnego

twórcy, który w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych walczył o wolność przekazu artystycznego i, chcąc nie chcąc, jest ważną figurą w ukazywaniu szwedzkiej seksualności na dużym ekranie.

O kultowości i masowości opisywanego zjawiska może świadczyć fakt, że szwedzka branża *sexploitation* doczekała się swojej ikony. Christina Lindberg osiągnęła w Szwecji, a także poza granicami kraju, popularność, którą możemy porównywać do statusu Lindy Lovelace w Stanach Zjednoczonych na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Jednak należy otwarcie przyznać, że – w przeciwieństwie do aktorki z kultowego *Głębokiego gardła* – sława Lindberg nie została okupiona ciemną stroną sukcesu. Niekwestionowana królowa skandynawskiego kina *exploitation* nigdy nie była zmuszana do występowania w projektach wbrew swojej woli i, w przeciwieństwie do Lovelace, nie brała udziału w scenach pornograficznych z udziałem zwierząt. Na dorobek jednej z najbardziej znanych w tamtym czasie szwedzkich aktorek składały się przede wszystkim filmy *soft porno*. W kontekście całej filmografii Lindberg najmocniejszą pozycją wydaje się *Thriller – ponury film* (1973, reż. Bo Arne Wibenius), który, pomimo czerpania z estetyki kina *exploitation*, filmem pornograficznym nie jest.

Słowo podsumowania

Szwecja jeszcze przed okresem rewolucji seksualnej na Zachodzie była uznawana za kraj liberalny (czy wręcz libertyński), ale należy zauważyć, że zmiany kulturowe zachodzące w tej części Skandynawii miały dużo bardziej dynamiczny przebieg niż w innych rejonach świata. Jak wspomniałem we wcześniejszej części tekstu, w 1955 roku w szkołach wprowadzono obowiązkowe zajęcia z edukacji seksualnej (Lottes, 2002, s. 79). Obowiązek dotyczył każdego ucznia od siódmego roku życia i został wprowadzony przez socjaldemokratów, żeby zwiększyć przyrost naturalny, który od lat trzydziestych XX wieku był jednym z najniższych na całym świecie (Kulick, 2005, s. 210). Przykład przywoływanej publikacji z „Time” pokazuje, jak kontrowersyjne było to posunięcie. Można odnieść wrażenie, że pomysł partii rządzącej odniósł sukces. Szwedzi zaczęli dyskutować na temat seksualności i jako pierwsi w takim stopniu odważyli się pokazywać sceny intymne w kinie artystycznym.

Początkowo nagość i intymność była związana z kinem artystycznym, „szwedzki grzech” doprowadził natomiast do stereotypizacji kinematografii z tej części Skandynawii. Szwecja stała się w latach siedemdziesiątych synonimem wulgarności. Przytoczone przeze mnie przykłady z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wskazują, że szeroko dyskutowana nagość była pokazywana przede wszystkim w filmach „ambitnych”. Seks i nagość w filmach cenionych reżyserów zazwyczaj wiązały się z pozytywnymi wartościami, co często znajduje swoje potwierdzenie w literaturze przedmiotu. Uznani artyści znaleźli swoich naśladowców nie tylko w samej Szwecji, ale także poza jej granicami, czego przykładem są filmy Josepha Sarno. Amerykanin, starając się hołdować swoim

inspiracjom, powielał stereotypowy wizerunek Szwecji jako kraju, w którym kobiety są niezwykle chętne do uprawiania seksu w iście hippisowskim duchu.

Złoty wiek szwedzkiego kina *sexploitation* znalazł swoje odwzorowanie w kulturze popularnej. Grany przez Roberta De Niro Travis Bickle w jednej ze scen kultowego *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsesego idzie na nocny seans na szwedzką produkcję dla dorosłych. A zatem, próbując odpowiedzieć na zadane we wstępie pytanie „czy Travis Bickle zabrał dziewczynę na randkę do kina na film porno?”, należałoby odpowiedzieć – mimo wszystko – negatywnie. Grana przez Cybill Shepherd Betsy ma opory, wchodząc do kina na niesławnej 42. ulicy w Nowym Jorku, gdyż jest przekonana, że przytaczany we wcześniejszej części tekstu *Ur kärlekens språk* jest filmem pornograficznym. „A dirty movie” – stwierdza, po czym wychodzi. Ta krótka scena z arcydzieła Martina Scorsesego doskonale przedstawia, jak postrzegano szwedzkie kino. Pomimo pokazania seksu w otwarty sposób, film Wickmana to produkcja mająca w pierwszej kolejności charakter dydaktyczny, niesłużąca wywołaniu seksualnego podniecenia u widza. Należy mieć na uwadze, że *Taksówkarz* powstał w 1976 roku, gdy złota epoka *sexploitation* i porno w Szwecji powoli zanikała, jednak rozkwit i upadek tego zjawiska, wraz z jego unikatowymi cechami, to temat wymagający – ze względu na swój rozmiar i dynamikę – osobnego tekstu.

Bibliografia

- Altman, R. (2012). *Gatunki filmowe* (tłum. M. Zawadzka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Andersson, J. (2013). *Hans favorit var falukorv*. „Aftonbladet”. <http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/article17277370.ab> (dostęp: 21.12.2016).
- Åberg, A. (2010). *The Reception of Vilgot Sjöman's Curious films* [w:] M. Larsson, A. Marklund (red.), *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academy Press.
- Björklund, E. (2011). *'This is a dirty movie' – Taxi Driver and 'Swedish sin'*. „Journal of Scandinavian Cinema”, vol. 1, no. 2.
- Brown, J. (1955). *Sin & Sweden*. „Time”, 25 kwietnia.
- Filthy Media (2016). *History of Berth Milton's Private Magazine*. <https://filthy.media/history-of-berth-miltons-private-magazine> (dostęp: 19.12.2016).
- Film Reference. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Sweden-THE-FILM-REFORM.html> (dostęp: 19.12.2016).
- Furhammar, L. (1991). *Filmerna i Sverige: En historia i tio kapitel*. Höganäs: Wiken.
- Hale, F. (2003). „Time” for Sex in Sweden: Enhancing the Myth of the „Swedish Sin” during the 1950s. „Scandinavian Studies”, vol. 75, no. 3.
- Hedling, E. (2008). *Breaking the Swedish Sex Barrier: Painful Lustfulness in Ingmar Bergman's The Silence*. „Film International”, vol. 6.
- Holmberg, J. (2010). *Censorship in Sweden*, [w:] M. Larsson, A. Marklund (red.), *Swedish Film: An Introduction and the Reader*. Lund: Nordic Academy Press.

- Kulick, D. (2005). *Four Hundred Thousand Swedish Perverts*. „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies”, vol. 11, no. 2.
- Kuzma, M. (2008). *Whatever Happened to Sex in Scandinavia? I Am Curious (Yellow)*. „Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry”, vol. 17.
- Larsson, M. (2009). *Drawing the Line: Generic Boundaries of the Pornographic Film in Early 1970s Sweden*, [w:] K. Bergman, P. Bäckström, C. Clåsson, L. Dahlberg, T. Forslid, C. Franzén, A. Cullhed, S. Helgesson, P. Henrikson, J. Ingvarsson, A. Johansson, C. Johansson, C. Lindhé, R. Lysell, H. Möller, B. Novén, J. Orlov, C. Sjöholm, J. Sundén, M. Ullén (red.), *NORLIT 2009: Codex and Code; Aesthetics; Language and Politics in an Age of Digital Media*. Stockholm: Linköping University Electronic Press.
- Larsson, M. (2010). *Contested Pleasures* [w:] M. Larsson, A. Marklund (red.), *Swedish Film: An Introduction and the Reader*. Lund: Nordic Academy Press.
- Larsson, M. (2015). *Ingmar Bergman, Swedish sexploitation and early Swedish porn*. „Journal of Scandinavian Cinema”, vol. 5, no. 1.
- Lehman, P. (2006). *Revelations about Pornography* [w:] P. Lehman (red.), *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Lottes, L. (2002). *Sexual Health Policies in Other Industrialized Countries: Are There Lessons for the United States?*. „Journal of Sex Research”, vol. 39, no. 1.
- Lunde, A. (2016). *The Story of a Bad Girl! Summer with Monica, Sexploitation and the Selling of Erotic Bergman in America* [w:] E. Björklund, M. Larsson (red.), *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Merriam-Webster: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pornography> (dostęp: 22.13.2016).
- Paasonen, S. (2015). *Smutty Swedes: Sex films, pornography and good sex*, [w:] D. Kerr, D. Peberdy (red.), *Tainted Love: Screening Sexual Perversities*. Londyn: I.B. Tauris.
- Schaefer, E. (1999). *“Bold! Daring! Shocking! True!”: A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham: Duke University Press.
- Stevenson, J. (2010). *Scandinavian Blue: The Erotic Cinema of Sweden and Denmark in the 1960s and 1970s*. Jefferson: McFarland.
- UU.se. <http://www.uu.se/en/about-uu/traditions/prizes/honorary-doctorates/> (dostęp: 19.12.2016).
- Williams, L. (2004). *Porn Studies*. Durham i Londyn: Duke University Press.
- Weitzer, R. (2000). *Sex For Sale: Prostitution, Pornography, and the Sex Industry*. Routledge: Psychology Press.

From First Kisses to Double Penetration. Transformation of “Swedish Sin”

The article focuses on the development of “Swedish sin” in the twentieth century. The author deliberates on how the way of exposing nudity and sexuality in the Swedish cinema has changed over the years. He observes that it was Arne Mattson who broke down a cultural taboo by depicting the images of young and naked females, just a few years after World War II. Pictures of intercourses between the lovers shocked audiences in Western Europe, as well as in the United States. Although at that time the biggest authorities (with Ingmar Bergman ahead) started their fight for freedom of speech, the Swedish cinema soon began to be stigmatised and seen as obscene. It was related to the emerging of so-called “golden era of the Swedish porn” which had started in 1971, right after the abolition of porn prohibition. The author examines the chosen works of several important Scandinavian researchers to emphasise that what most people recognise as “Swedish sin” at the beginning used to mean idyllic love.

Tele-Skandynawia

Tele-Scandinavia



Maja Chacińska

Uniwersytet Gdański

Gender Equality in Swedish Public Service Television

There is no getting away from the fact that traditionally and world-wide the television industries have been dominated by men. (...) While the men were predominant in most occupations in the first half of the twentieth century, it is probably of some additional significance that the early period of television coincided with a time when (at least in the developed western world) prevailing ideologies of womanhood that kept women at home (Casey, Calvert, Casey, French, Lewis, 2005, p. 299).

According to Jostein Gripsrud, media representations of various social groups can provoke many emotional reactions, especially in situations when there is a strong identification with the group or even “one’s identity is created by belonging to this group” (1999, p. 27). Gripsrud states that gender and ethnicity are group categories that are especially affected by this issue.

Analysis of gender equality in television or other media can be divided into three areas: employment policies, sources in the news programmes and the programme content. In this article, I will discuss these three questions referring to the Swedish public service television Sveriges Television (SVT) and also give some examples of the content of contemporary fictional programmes produced by SVT.

I will use the term ‘gender equality’ both as defined by the European Parliament as equality of men and women in regard to law (Schonard, 2017) but also in a broader meaning as defined by the Polish Ministry of Infrastructure in 2015 as having “the same social value, as well as equal rights and obligations and access

to resources” (Minister Infrastruktury i Rozwoju, 2015). This latter principle is supposed to guarantee a possibility to choose one’s life path without limitations resulting from gender stereotypes¹.

Equal Rights Movements and the Media

Just as in the USA and the rest of Europe, the Scandinavian first-wave feminism focused mostly on suffrage as well as giving women independence from husbands or male relatives. In Sweden, for example, since 1845 women could inherit in the same way as men and since 1864 men could not discipline their wives with corporal punishment. Starting in the 1930s the work on creating the Swedish welfare state, *folkhemmet* (the people’s home), intensified aiming at raising healthy and good people that would comprise a civic society. The reforms included improvement of the living conditions for Swedish citizens and due to this process women received more rights and were encouraged to work.

A movement to change media was included in the activities of the second-wave feminism that started in the sixties and in the beginning concerned symbolic issues, for example employing first female presenters.

Listening to the Radio and Watching Television in Sweden

Relatively few Swedish women listened to the radio in its early stage because they simply did not have time. The first radio receivers demanded that listeners sit with headphones on, which was impossible for women who had to spend time in the kitchen after coming home from work. Women who listened to the radio in the twenties and thirties in Sweden were usually single and listened mostly to music while knitting or mending clothes (Höijer, 1998, p. 68).

Still, women were encouraged to use the early public service media to listen to the lectures that were an important part of the Swedish public broadcasting. In a debate in the late twenties and early thirties about radio lectures versus live lectures, the supporters of the new medium claimed that it could help to educate housewives. One of the listeners stated that in the countryside or small towns

housewives and peasants will not come to a lecture because they have to be at home looking after their children and the farm. The audience who really needs the lectures does not attend them. (...) And we should understand how much increasing the mother’s intelligence would mean to the country. Like mother like children (Nordberg, 1998, p. 74).

The television changed media’s habits. According to an American researcher Lynn Spigel, television in the United States, unlike the radio, from the very beginning was a female domain. Spigel analysed the phenomenon of the American fifties television from a gender perspective. According to her, television was female because it took the central place at home, which at that time belonged to women

and was connected with commercialism and consumption. However, television did not divide the family the way radio did, it was rather perceived as the medium that bonded the family which gathered to watch it together.

In the USA, the programming broadcast during the day was adapted to housewives' schedules and "the major networks were also intent upon designing programs to suit the content and organization of the housewife's day" (Spigel, 1992, p. 78). The development of television in the fifties in the USA was also connected with the development of the suburbia where housewives could feel lonely. Television gave them an opportunity to participate in the public sphere while they actually were in the private one (Spigel, 1992, p. 74-76).

The way American women watched television in the fifties did not correspond with the Swedish pattern. Firstly, television was introduced in Sweden much later than in the United States (officially in 1958) and secondly, as a part of engineering the abovementioned Swedish *folkhemmet*, women were encouraged to work outside home since the 1930s. The encouragement was supported by introduction of various types of childcare in the forties and the fifties. It should also be stressed that the Scandinavian television was at that time, and to some extent still is today, mostly educational, while the American TV was considered commercial, entertaining and representing mass culture.

Nowadays, with the exception of book reading, there are very small gender differences in media use in Sweden as presented in Table 1 (Wadbring, 2016, p. 9).

Table 1: Daily media reach in Sweden among 9-79-year olds (%)

	Men	Women
Internet	83	78
Television	80	80
Radio	69	68
Newspapers	66	64
Books	30	42

Employment of Women in Swedish Public-service Media from the Historical and Legal Perspective

The editorial leadership at the news programme *Aktuellt* consists of men. Programme directors and other editorial chiefs are men, foreign and domestic reporters are men. Are there then no female reporters on *Aktuellt*? Of course - secretaries, script girls, producers and five female reporters. And what do they do? They deal with medicine, environment, housing, family, social and children's issues. Just like at home, one might say (Carlsson, 1976, cited in Löfgren-Nilsson, 2013, p. 179).

The above quote seems unreal today, in the second decade of the twenty-first century when international research positions Scandinavia at the top of gender equality ratings. According to the Global Gender Gap Index from 2016 that was based on several criteria like economic participation and opportunity, educational attainment, health and survival and political empowerment (that were further divided in subtopics), four Nordic countries are at the top of the ranking. Iceland is the country that has the smallest gender gap among analysed 144 countries, Norway came second, Finland third and Sweden fourth (*The Global Gender Gap Report 2016*, 2016).

Employment of women in Swedish public service media progressed according to the women's changing situation in the public sphere. Research, not only Scandinavian, often concerns employment of women in different positions in news services because, as Swedish researcher Monica Löfgren-Nilsson states: "Within feminist media studies the dominating news room culture has often been considered to accord better with masculinity and the values and beliefs of female journalists have been described as an opposing culture" (2013, p. 173). Therefore, progress in this category would indicate the general improvement of equality.

As Swedish public service media were very educational from the moment they were established, the first medium – radio – broadcast many lectures. It is surprising to discover that in 1936 as many as 101 women were radio lecturers, but two years later the number decreased to only 34. The reason was not the sudden change in the employment policy but the general state politics concerning demographics. The high number of female lecturers is explained by a Swedish campaign to increase birth rates that was conducted at the time by the government. Women most often held lectures for housewives (Lindgren, 1996, p. 10), but in general, Carl Anders Dymling, then the director of the radio information department, was conservative and did not employ women on more prominent positions. Women worked as "secretaries, typists, and cleaners" (Sverige Radio, 2010).

When Swedish public service television started to broadcast its first news service in 1958, "women were practically invisible both as sources and as journalists" (Löfgren-Nilsson, 2013, p. 171). Still in 1968 the staff of the main news service *Aktuellt* consisted of 34 men and 4 women. In the seventies women in public service television still were employed mainly in the office positions, for example as secretaries, and producer's or director's assistants (Engblom, 1998, p. 224).

Swedish media researcher Olle Sjögren writes that in the early stage the lack of gender balance in public service television was striking (2000, p. 261). However, Scandinavia was not an exception in this area, at BBC, the first news service female presenter was employed in 1960 (Pederson, 1998, p. 63). When in 1975 a research on equal opportunities in media was conducted in the United Kingdom, it was established that the position of women was worse than in the

1950s and the percentage of women employed in media had decreased from 18% to 15% (Engblom, 1998, p. 224).

An American sociologist Rosabeth Moss Kanter whose analysis of roles in organizations was described in *Men and Women of the Corporation* in 1977 also confirms the employment policies in media in the seventies. Conducting some empirical research in an American private company, Kanter observed that men and women had different positions and different tasks. Kanter's research proved that in this period of time women worked at lower levels not only in private corporations but also in public institutions:

Women populate organizations, but they practically never run them, especially large businesses and public establishments. (...) At the same time women are to clerical labor what men are to management – in almost the same proportions (Kanter, 1993, p. 16-17).

In her book, Kanter argued that in the late sixties and early seventies large organizations' employment policy was characterised by "sex polarization and sex segregation" (1993, p. 16. In 2005, Bernadette Casey, Neil Casey et al. who were analysing television stated that in the last 30 years there had been a change and the television industry had introduced more career opportunities for women, but it is still too early to talk about full gender equality (p. 299).

Describing women's place in news service in 1965-1985, Monica Löfgren-Nilsson states that it was a period of "war and conflict" in which various feministic activities were undertaken and in the result the number of female reporters increased gradually (2015, p. 208).

But it was first in the 1980s that women received administrative higher positions within the public service media structures. As a result of the previous fight, the recruitment in media in the late eighties and nineties was more gender balanced. For example, in SVT in 1997, among producers and journalists the male-female ratio was 60-40 (Engblom, 1998, p. 224).

Nowadays, public service media are obliged to observe Antidiscrimination Law (*Diskrimineringslag*) from 2008 that forbids discrimination based on gender, sexual identity, ethnicity, religion, disability, sexual orientation and age. All Swedish employers are obliged to investigate complaints considering, for example, bullying, as well as put in place actions that counter discrimination. If the work place is not gender-balanced, the employer should try to make it more equal. According to the law, Swedish employers are also obliged to prepare a gender equality plan every three years. The law also introduces the Antidiscrimination Ombudsman (*Diskrimineringslag*, 2008).

In 2016, the Swedish government called itself “the first feminist government in the world”, which is explained by the fact that gender equality was the key factor when the government’s priorities were determined (*Jämställdhet*, n.d.). At the moment, Sweden has 22 ministers (some ministries have more than one minister) and 12 of them are women (*Sveriges regering*, n.d.).

As far as television is concerned, SVT adopted a new strategy in 2016 that is very similar to the law. According to this document, public service television should strive for employment policy that would consider equality of “gender, gender identity, ethnicity, religions, opinions, sexual orientation, disability” (Edström, Jacobsson, 2015, p. 52).

Women as Presenters, Reporters and Sources

Danish researcher Vibeke Pedersen writes about sudden growth in the number of female television presenters in the mid-nineties after the audio-visual media deregulation. She states that in 1994 women “comprised half of all television presenters, not only on the new commercial stations, but on the old public service station as well” (1999, p. 94). The problem, according to Pedersen, was that it was not done in the name of gender equality: women were employed mostly as figurehead or ‘pretty faces’ for premieres of new formats and it often meant a return to traditionally perceived femininity: “It can be stated that women were invited [to host programmes] as a guarantee of goodness and beauty according to the classical bourgeoisie perception of women” (1998, p. 61), as a decoration of the male world. This approach excluded involvement of the female presenters in women’s real problems or talking about the intimate private sphere.

Pedersen also noted that employing young, attractive, ambitious but often inexperienced women for public service media was an indicator of populism because they were a symbol of commercial television. The main purpose of public service television at the time of deregulation was to disassociate from mass culture, it could mean avoiding employment of women as presenters and hosts (Pedersen, 1998, p. 57, 61). Andreas Huyssen argued in the same spirit that mass culture in the twentieth century was associated with women and the “real, authentic” culture, the kind that public service broadcasters advocated was the male domain (1986, p. 45-47). The conclusion, according to Pedersen, is that “women [were] marginalized in public service television, they were trivialized in commercial television” (1999, p. 94).

The Swedish research on representation of women in public service news programmes in 1958-2003 shows that the number of programmes prepared by women as well as use of female sources increased with time (Löfgren-Nilsson, 2004, p. 41). The percentage of women on screen was still lower than men.

Table 2: The number of features prepared by women in news programmes *Aktuellt* (SVT2) and *Rapport* (SVT1) in 1958-2003 (%)

Period	Aktuellt	Rapport	Total
1958-1965	9	-	9
1968-1980	11	15	12
1980-1995	33	30	32
2000-2003	36	28	32
2000	38	30	33

(Löfgren-Nilsson, 2004, p. 41).

In the same report, a summary of topics prepared by male and female journalists was presented. In 1958-1965, women dealt mainly with culture, entertainment and human interest. The difference was especially visible in the latter topic, it was 18% of men and 58% of women who covered it. On the other hand, more men (46%) than women (14%) worked on subjects connected with war, politics, and economy. The number in this area increased in the period of 1968-1980: it was 53% of women and 72% of men (Löfgren-Nilsson, 2004, p. 45).

In 2003, the research showed that in SVT only 25% of news sources e.g. interviewees or experts were women. In case of politicians invited to television programmes the number was higher – 39%. As a result, the Swedish public service media established a work group that monitored and measured this type of data in order to impact gender equality. In Table 3 the data from 2007-2010 is presented.

Table 3: Women in SVT news service

	2007	2008	2009	2010
Experts, interviewees	38,3%	39%	36%	38%
Reporters, producers	42,5%	46,3%	46%	41%

Source: Sveriges Television¹

In Women Count report from 2013, it was stated that the number of men and women in the Swedish government and parliament was almost equal, but as many as 81% of politicians on television were men. The same year, European Institute for Gender Equality published a report in which it was stated that in Sweden the journalist profession is still dominated by men but public service media

¹ E-mail exchange with Morgan Olofsson, then the director of news programme *Rapport* SVT1, 23.03.2011.

and tabloids are the most equal in this respect (*Review of the Implementation of the Beijing Platform for Action in the EU Member States: Advancing gender equality in decision-making in media organisations*, 2013, p. 16, 34). A different report from the same year showed that in Sweden women outnumbered men as members of boards of media organizations (54%) (Kammars Larsson, Roos, Haraldsson, Bjerner, 2013, p. 20).

In the Global Media Monitoring Swedish national report, there is a separate chapter on public service media. According to the report, SVT adopted a strategy called “Reflecting Sweden and equal treatment” that concerned both the organisational culture and the television content.

Content of SVT's Programmes

Comparing the television world with the ‘real’ world, it became apparent that the former is populated by many more men than women; men are more likely to be seen in jobs or careers, to inhabit the wider range of roles, (...), age range and be seen in more body shapes. Many programmes and advertisements surveyed showed women as either overwhelmingly domestic creatures (housewives, mothers) or as sexual prizes and accessories to men (bodies to sell products, assistants to male authority figures) (Casey, et al., 2005, p. 76).

The increase of employment of women in media does not automatically impact programme content. The content is the result of many factors, such as producing and writing programmes by representatives of specific gender or generally accepted conventions and norms referring to gender determined by the culture of the country.

In 1976, George Gerbner and Larry Gross in *Living with Television: The Violence Profile* used the term “symbolic annihilation” concerning social groups and phenomena. The researchers claimed that “representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation” (Gerbner, Gross, 1979, p. 375). Gaye Tuchman developed this thought and referred it to the deprecation and ignoring women in media (1978, p. 12-17). Three years after Gerbner’s first publication on symbolic annihilation, the author described media strategies, aiming at ignoring and ‘annihilating’ women.

The first one is discrediting, a tactic in which the television shows “the most bizarre or provocative manifestations of the threatening movement in order to try to discredit it and to mobilize conventional sentiment against it” (Gerbner, 1978, *The Dynamics of Cultural Resistance* p. 48). The second strategy called “isolating” is choosing an important element of the movement in question, giving it a specific place “such as reservation, a ghetto or a kitchen” (Gerbner, 1978, p. 48), and then telling the group that is limited to this place that nobody should try to remove them from this “sacred area”. The last strategy, “undercutting”, was also called

by Gerbner “the tactic of terror”. It means discouraging the group from escaping the isolated place. As an example of the last tactic, Gerbner describes using rape by television as any other normal crime and accepting pornography. Gerbner wrote about those tactics referring to women in television, but he also pointed out that they could be used to undermine social classes, ethnic groups or minorities (Gerbner, 1978, p. 48).

The research on the contents of the programmes is difficult because programmes that directly concern gender equality are only a small sample of what media content tells us about gender or women’s positions and roles in society. The representation of women would have to be examined in every single genre and every single programme concerning stereotypes, quantitative analysis of roles, overrepresentation of men and many others.

The Scandinavian research on representation often focuses on press and if audiovisual media are examined, public service television is not always separated from the commercial ones. Another genre that is also often analysed is television advertisement, but this topic does not concern the Swedish public service television where commercials are not allowed.

Another area that is regularly examined is programmes for children and young people. Swedish researcher Ingegerd Rydin describes SVT children’s programmes from the early eighties, the time when public service television was still the only existing one in Scandinavia. At that time, editorial team of children’s television expressed the will to change traditional perception of male and female social roles. However, analysis of the programmes indicated that they promoted very traditional, idyllic but also patriarchal world. Rydin explains the causes of this situation:

Apparently the cultural heritage and tradition are strong and barely flexible structures, not prone to a quick change. Adults, even if they want to be seen as very progressive, look at childhood with nostalgia and therefore create the childhood world based on older values. Many writers consider their own childhood to be exemplary, which means that the traditional male and female roles can be changed very slowly (2000, p. 333-334).

The main activities for women in the programmes that Rydin analysed were caring for children and home while men were associated with production, politics, and other activities in the public sphere. The division was connected with gender value and status assessment: men were valued higher and therefore had higher status. In 1983, Swedish researcher and media gender equality activist Ulla B. Abrahamsson also described the content of SVT children’s programmes from one year. According to the analysis, men appeared on screen more often than women and women’s work outside home was portrayed as unimportant or nonexistent. Abra-

hamsson concluded that the image of women in those programmes was traditional and outdated and that they did not show any attempt at presenting gender equality on Swedish television (Abrahamsson cited by Rydin, 2000, 278-280).

Comparing representation of gender on television with Swedish society, in 1988 Abrahamsson wrote that there was an equal number of men and women in Sweden in all age groups. Two most numerous groups were at the age of 31-64 and over 65 (slightly more women). However, in television programmes for adults, men were characters or real people aged 13-30 half time as often as women, while in a group aged 31-64 four times as often. Abrahamsson conducted a similar research in 1980 and in 1985, and she noticed that during the five years when the Swedish law had changed to women's favour, the situation in television programmes remained the same (1988, 34-35).

In the twenty-first century, the situation did not improve to a larger extent world-wide. A research that was concluded in 180 countries in 2009 showed that women were more visible in media than 15 years earlier but they were still shown in traditional roles. In 2015, a media monitoring concerning female presence and roles was conducted in 108 countries. The representation of women in television programmes had not changed in relation to the previous research, and women in media were still mainly mothers, wives and, more often than men, victims (Siebke, Rosslund, 2010).

Reflecting on the situation, Abrahamsson stated that to improve gender equality in media content, the media needed to portray more women and show women and men as equal (1988, p. 35).

Gerbner stated that television shows the current cultural norms, its role is stabilising and introducing change is against the nature of this medium (1978, *The Dynamics of Cultural Resistance*, p. 364-365). Ten years later, Abrahamsson wondered if public service media that "serve the public" should at all question the existent norms and values (1988, p. 36). The problem is that Abrahamsson wrote it in the eighties, but even then the Swedish culture was egalitarian and equality was one of the key values.

In 1997, SVT joined an EU co-financed project – Gender Portrayal Network, which is promoting good practice in gender depiction in television. Together with the Danish, Norwegian, and Finnish public service broadcasters, SVT was going to survey how women and men were portrayed on television. During the first year of the project, SVT carried out a survey called "Who speaks in television?". The results of the analysis of the various SVT content showed that women comprised 36% of people who spoke on television (*Public service uppföljning för Sverige Television 1997*, n.d.). In 1999, the project continued in the form of meetings of producers and management aiming at creating better quality programmes with women. As a result, the training material called Screening Gender was developed in a form of text and video.

In the frame of the project, in 2000, SVT decided to carry out an analysis of the content of its television series. Ulla B. Abrahamsson analysed 10 TV-series produced by SVT and concluded that “majority of the 25 characters was relatively equal in comparison with the stereotypes for men and women” (*Public service uppföljning för Sverige Television 2001*, n.d.). What the researcher found problematic was that the depictions of women lacked depth which could be caused by the fact that the creators were mainly men.

The next step was the preparation of a scheme of evaluation of male and female roles in the programmes in 2003, which was supposed to help to set measurable goals. One of those goals was to increase the number of women participating in the creative processes. In 2006, SVT measured the number of women in various genres and programme categories: presenters, hosts, directors, experts, etc. Another goal was set – the society in programmes for children and young people should be presented as equal. During 2006, several different assessments of various programmes were conducted. A number of them were programmes containing news and information of various kinds. At the same time, SVT started searching for female comedians and writers (*SVT's reports for 2002-2005*, n.d.).

One of the results of this search is e.g. two programmes that represent the Swedish female comic scene. In 2012, SVT broadcast an adaptation of a French comedic format *Vous les femmes (WOMEN!)* that featured six Swedish actresses of whom three are also stand-up comedians. The series called in Swedish *Högklackat* (In High Heels) was described by SVT as “Successful series with elite comedians” (*SVT*, n.d.). Every episode was a series of sketches making fun of stereotypes of women, men and the society in general. In 2016, a similar programme is broadcast, but this time it is a genuine female comedic group that writes it and plays all the main roles. The group *Stallet* (The Stable) comes from Malmö and shows in their sketches a real female perspective, among other things, on: work, motherhood, menstruation, couple life, and blind dates. Showing good female comedians is still rare on television so Swedish public service television deserves applause.

In 2012, a Swedish media and communication magazine *Resumé* criticised SVT for a low number of female directors in the broadcaster's own productions. *Resumé* pointed out that one of the most popular programmes during the whole year *Julkalender* (Christmas Calendar) had not been directed by a woman in 11 years. The criticism did change SVT's approach and in 2014 and 2015 the programme was directed by women (*Resumé*, 2012).

SVT's public service report from 1997 shows progress towards gender-balanced employment policy within the institution. The closer analysis of the reports from 1997-2016 indicates that in the beginning the strive for gender equality on screen was seen more as a series of actions or a project, as exemplified by the *Prix Egalia* described further in the article. Between 1997 and 2006, gender equality was also a separate issue in the reports although already in 2001 in the proposition for broadcasting licence conditions for 2002-2005 the Ministry of

Culture suggested that the whole broadcast content should be characterised by “gender equality perspective” (*Radio och TV i allmänhetens tjänst 2002-2005*, 2000, Proposition 2000/01:94). However this phrase was first added to SVT’s licence conditions for 2014-2019 (Kulturdepartementet, 2013, *Tillstånd för Sveriges Television AB att sända tv och sökbar text-tv*).

Before this approach was adopted, gender equality was also defined as an issue that had “great significance for the Swedish public opinion.” (*Public service uppföljning för Sverige Television 1997*, n.d.). In SVT’s 1997 annual report and account, it is stated that television programmes that support gender equality in the best way are rewarded an annual prize Prix Egalia. In the 1998 report, the same phrase is repeated but this time the title of the rewarded programme is mentioned – it was the series *Glappet* (The Gap or The Hiatus, Peter Schildt 1997)².

The series tells a story of two best friends Ella and Josefin who graduated from primary school and feel like a new exciting period in their life is about to start. Ella decides to continue her education and moves to a secondary school while Josefin starts to work as a shop assistant. At night, before the first day of their new lives, the girls promise each other a continuous support and write their manifesto: “We are going to be heard, we are going to be seen, we are going to be present, we are the new woman, nothing can stop us, girl power, freedom, independence” (Episode 1).

Although the series received very good reviews in 1997, today it seems intrusively educational. The girls and their peers seem too naive and romantic at times while the teachers and students of the Swedish secondary school of the late 1990s resemble often those of 1890s – for example when students or teachers recite long and poetic monologues. The difference is the Swedish liberal attitude to sex. When the girls start relationships with married lawyers 25 years their senior, the sexual relations are not frowned upon. The inappropriate part of the relationships is the fact that girls betray their manifesto becoming quickly emotionally and to a certain extent financially dependent on the men. However, the overall content is excessively pedagogic with scenes like the teacher giving a speech on women’s right in episode 6 or Ella looking with fear and indignation at women in a plastic surgery clinic.

The strength of the series is its humour – there are many intentionally funny scenes. There is also one seemingly funny scene that shows how much the world’s attitude towards gender related violence has changed since the late nineties. Ella decides to lose her virginity with a boy, Odin, whom all girls at school admire. She does it at a party when the boy is drunk and half asleep. In the morning the boy knows that something happened and is embarrassed because he does not remember how and with whom. He goes to the school nurse who in the beginning thinks

² Available on YouTube https://www.youtube.com/watch?v=IQ_NQOXGFPg&list=PL75DBFB3831044274 (Accessed December 12, 2016).

that it was a homosexual rape but when she finds out ‘the offender’ was a girl she laughs at Odin. She says things that many girls and women can still hear today in such situations: “I don’t believe a girl would be able to seduce you if you didn’t lead her on” (Episode 3). Odin is really upset because he was just “flirting and having fun” but hears that one has to take responsibility for the signals one sends.

In 2016, the creator of the series Christina Herrström wrote on her blog that she had not thought about helping the victims of male rapes when she had come up with the idea of the episode: “I was not aware then that men can be raped”. Her purpose with changing the gender of the victim was to show how women were treated.

In 1998, the Prix Egalia was awarded to an Emmy-awarded (best foreign TV film) *Den tatuerade änkan* (The Tattooed Widow, Lars Molin, 1998). The film is a story of a 60-year old Ester, a good wife, mother and grandmother who realises that she has not lived the life she once wanted. As it happens, she inherits some money and can start an independent life moving out from her family. The younger family members who have been taking advantage of her as well as taking her for granted, see what she has done for them all those years and their lives change for good as well. It is a good comedy and often subtle but it is also clear that again the film was awarded as a special ‘gender project’ and it lacks a ‘female gaze’.

In 1975, Laura Mulvey in her famous essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* criticised the male gaze in the cinema films that she called “a world ordered by sexual imbalance” (p. 837). Giving examples from several films Mulvey argues that the female image and representation in cinema is controlled by the “ideology of the patriarchal order. (p. 483). There is one scene in *Glappet* when it is a girl (Ella) who admires a boy’s body while he is asleep but in the rest of the series the male gaze is dominant. The audience can only see Ella and Josefin putting make up on, doing each other’s hair, taking off their clothes and putting on nice dresses. When the girls meet their older male friends the viewer sees the girls through their eyes when the men talk about their beauty and freshness.

There are two scenes in *Glappet* that seem, intentionally or not, to expose the male gaze: one when Ella is talking to a school janitor asking him for a key with a number that ends with six – “sex” that in Swedish means both six and sex. He repeats the number too many times looking at the girl and smiling lustfully. The other situation is when the girls get sexy lingerie from the lawyers and the viewer sees that the looks on theirs and the men’s faces could not differ more. Still, the intrusive use of symbols turns the television series into a parable for teenagers.

Nowadays, the female gaze should be understood not just as reversing the situation and showing attractive male bodies as they are seen by women but something that actually changed in the SVT’s approach between 2005 and 2006. The female gaze should be an effort to put the female perspective into all aspects of the programmes of all genres and portraying women in them accordingly.

In December 2016, several SVT productions involving women are broadcast. As far as quantity is concerned: the number of guests and presenters in programmes focused on various types of news, SVT makes sure that there is a good balance between the sexes. An example can be a culture programme *Sverige!* (Sweden!) where the host is a woman and in 14 episodes each including three features, 15 of the features concern female representatives of different arts.

I would argue that today the challenge for the SVT is a television series especially because many of them are crime stories based on famous books traditionally inhabited by male detectives and policemen like Wallander, Beck or Van Veeteren. In 2016, SVT produced and broadcast two crime stories in which women were main characters. In both cases male characters that were equally important accompanied women but analysing those series I tried to look for the quality of female perspective and not limit myself to numbers.

Springfloden (The Spring Tide, Niklas Ohlson, Mattias Ohlson, Pontus Klänge, 2016) is a story of Olivia, a young Police Academy student who tries to solve a case that her policeman father was obsessed with before he died. For Olivia it is a school project for the summer but she soon is also engaged in it as her father was. She gets help from a former policeman Tom Stilton who did not stand the pressure and is homeless when we meet him in the series. In contrast to Stilton and Olivia's father, who paid a high personal price for the police work, there are two strong and ambitious women: Olivia and an older police investigator Mette who seems to be a perfect woman. She is stable, sensible, and successful both professionally and in her private life. There are other strong women in the series but they are of doubtful ethics – a former luxury prostitute Jackie, a businesswoman Linn and a psychologist Eva. Linn and Eva can also be perceived as victims. The same concerns Ovette, a homeless Vera and the main victim, the brutally murdered, pregnant Adelita.

The series was based on a book by Cilla and Rolf Börj lind who also wrote the screenplay but despite the female creative contribution I do not find too many influences of a female perspective. The reason is not because the murderer turns out to be woman but because despite the fact that this SVT series is crowded with women, and the men seem either weak or evil, the female characters lack depth and complexity (maybe with the exception of Linn). The good aspect is that *Springfloden* is a well-made and well-played crime series and what should be applauded, many middle-aged and older women have good roles in it and they are not objectified but it is hardly a 'female gaze'.

Bibliography

Abrahamsson, U.B. (1988). På vägen mellan ideologi och verklighet – om TV och jämställdheten. *Tidskrift för genusvetenskap*, 3, p. 34-36.

Casey, B. et al., (2005). *Television Studies: the Key Concepts*, New York, London: Routledge, p. 76, 299.

Den *Den tatuerade änkan* (1998), dir. Lars Molin, <https://www.oppetarkiv.se/video/1953104/den-tatuerade-ankan> [Accessed December 18, 2016]

Diskrimineringslag. (2008). Available at: http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Diskrimineringslag-2008567_sfs-2008-567/ [Accessed May 12, 2014].

Edström, M. & Jacobsson, J. (2015). *Räkna med kvinnor. Global media Monitoring Project 2015. Nationella rapport Sverige*, Göteborg: IMG Göteborgs universitet, p. 52.

Engblom, L.-Å. (1998). *Radio och TV-folket. Rekrytering av programmedarbetare till radion och televisionen i Sverige 1925-1995*. Värnamo: Stiftelsen Etermedia i Sverige, p. 224.

Gerbner, G. & Gross, L., (1979). Living with Television: The Violence Profile. In H. Newcomb, ed. *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press, p. 364-365, 366, 367, 375.

Gerbner, G., (1978). The Dynamics of Cultural Resistance. In G. Tuchman, A. K. Daniels, & Benét J., eds. *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press, p. 48,

Glappet (1997), dir. Peter Schildt, https://www.youtube.com/watch?v=IQ_NQOXGFPg&list=PL75DBFB3831044274 [Accessed December 12, 2016].

Gripsrud, J. (1999). *Mediekultur, mediasamfunn*, Oslo: Universitetsforlaget, p. 27.

Herrström, C., (2016). *Våldtagna killars tack*. Available at: <http://christinaherrstrom.com/blog/valdtagna-killars-tack/> [Accessed December 17, 2016].

Höijer, B. (1998). *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet*, Värnamo: Stiftelsen Etermedia i Sverige, p. 68.

Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide.: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, p. 45-47.

Jämställdhet. (n.d.). Available at: <http://www.regeringen.se/regeringens-politik/jamstallldhet/> [Accessed April 20, 2016].

Jojken. (n.d.). Available at: <http://www.samer.se/1201> [Accessed December 17, 2016].

Kammars Larsson, D. et al., (2013). *Women Count – Civil Society Monitoring Report 2013, Sweden's Implementation of UNSCR 1325*. Stockholm, p. 20.

Kanter, R.M. (1993). *Men and Women of the Corporation*. New York: Basic Books, p. 16-17.

Kulturdepartementet (2013) *Tillstånd för Sveriges Television AB att sända tv och sökbar text-tv*.

Kulturdepartementet (2013), *Tillstånd för Sveriges Radio AB att sända ljudradio*.

Lindgren, A. (1996). „Att ha barn med är en god sak . Skoldion och kampen om barn i svensk rundradio under trettioalet, Working papers on childhood and the study of children. Linköping: Department of Child Studies, p. 10.

Löfgren-Nilsson, M. (2004). Könsmärkning i SVT-s nyheter 1958, *Nordicom Review*, p. 41, 45.

Löfgren-Nilsson, M. (2013). A Long and Winding Road. Gendering Process in SVT News. In

M. Djerf-Pierre & M. Ekström, eds., *A History of Swedish Broadcasting*, Göteborg: Nordicom University of Gothenburg, p. 171, 173, 179.

Löfgren-Nilsson, M. (2015). En lång och slingrande väg. Könsordningar på SVTs nyhetsredaktioner. In Y. Hirdman & M. Kleberg, eds., *Mediers känsla för kön. Feministisk medieforskning*, Göteborg: Nordicom, p. 208.

Midnattssol DVD (2016), dir. Måns Mårilind, Björn Stein, Stockholm: SF Video.

Minister Infrastruktury i Rozwoju, (2015). *Wytyczne w zakresie realizacji zasady równości szans i niedyskryminacji, w tym dostępności dla osób z niepełnosprawnościami oraz zasady równości szans kobiet i mężczyzn w ramach funduszy unijnych na lata 2014-2020*, Warsaw, p. 9-10.

Mulvey, L., (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In L. Braudy & M. Cohen, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, p. 483, 837.

Nordberg, K. (1998). *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925-1950*, Symposium Stockholm-Stehag, p. 74.

Pedersen, V. (1998). TV-værter og køn i Norden, en komparativ kvantitativ undersøgelse med fokus på forholdet mellem public service og reklamekanaler, *Nordicom Information*, 4, p. 61, 63.

Pedersen, V. (1999). Invasion of the Body-stockings, The Threat of Femininity in the Old Public Service Television, *Nordicom Review*, 2, p. 94.

Public service uppföljning för Sverige Television 1997. (n.d.). Available at: <http://www.svtstatic.se/image-cms/svtse/1459867759/omsvt/fakta/public-service/article7606976.svt/BINARY/Public%20service-redovisning%201998> [Accessed December 14, 2016].

Public service uppföljning för Sverige Television 1997. (n.d.). Available at: <http://www.svtstatic.se/image-cms/svtse/1459867842/omsvt/fakta/public-service/article7607066.svt/BINARY/Public%20service-redovisning%201997> [Accessed December 2, 2016].

Public service uppföljning för Sverige Television 2001. (n.d.). Available at: <http://www.svtstatic.se/image-cms/svtse/1459867484/omsvt/fakta/public-service/article7606772.svt/BINARY/Public%20service-redovisning%202001> [Accessed December 14, 2016].

Radio och TV i allmänhetens tjänst 2002-2005 (2000), Proposition 2000/01:94, p. 32.

Resumé. (2012). SVT:s dåliga jämställdhetsfacit. Available at: <http://www.resume.se/nyheter/artiklar/2012/11/29/svts-daliga-jamstalldhetsfacit/> [Accessed December 19, 2016].

Review of the Implementation of the Beijing Platform for Action in the EU Member States: Advancing gender equality in decision-making in media organisations. (2013). Louxemburg: European Institute of Gender Equality, p. 16, 34.

Rydin, I. (2000). *Barnens röster. Program för barn i Sveriges Radio och television 1925-1999*. Värnamo: Stiftelsen Etermidierna i Sverige, p. 278-280, 333-334.

Schonard, M., (2017). Noty faktograficzne o Unii Europejskiej. *Równouprawienie kobiet i mężczyzn | Dokumenty informacyjne o UE | Parlament Europejski*. Available at: http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/pl/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.10.8.html [Accessed April 20, 2017].

Siebke, M. & Rosslund, I.E., (2010). Mediene viser kvinner i tradisjonelle roller. *NRK*. Available at: http://www.nrk.no/kultur/kvinner-er-_grasrot_-i-mediene-1.7312906 [Accessed April 15, 2014].

Sjögren, O. (2000). *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sverige Radio och TV 1945-1995*, Värnamo: Stiftelsen Etermidierna i Sverige, Fälth & Hässler., p. 261.

Spigel, L. (1992). *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago: University of Chicago Press, p. 74-80, 87.

Sverige Radio, (2010). SRMinnen: Gubbavdelningen - ur ett radioliv - 1966 - Avgörande ögonblick. 25 februari 2010 kl 06:00 - Avgörande ögonblick | Sveriges Radio. Available at: <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/74189?programid=1602> [Accessed April 2, 2016].

Sveriges regering. (n.d.). Available at: <http://www.regeringen.se/sveriges-regering/> [Accessed April 20, 2016].

SVT. (n.d.). Available at: <http://www.svtplay.se/hogklackat> [Accessed December 18, 2016].

SVT's reports for 2002-2005. (n.d.). Available at: <http://www.svt.se/omsvt/fakta/public-service/> [Accessed December 14, 2016].

The Global Gender Gap Report 2016. (2016). Geneva: World Economic Forum, p. 4, 10-13.

Tuchman, G., Daniels, A.K. & Benét J. eds., (1978). *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press, p. 12-17.

Wadbring, I. (2016). *Nordicom-Sverige Mediebarometer 2015*, Göteborg: Nordicom Sverige, p. 9

Gender Equality in Swedish Public Service Television

The purpose of the article is to present and analyse how gender equality principles are implemented in the Swedish public service television Sveriges Television (SVT). The analysis takes into consideration three aspects of the equal rights approach: employment policies, sources in the news programmes and the programme content. The employment of women in public service media is discussed from the historical and legal perspective while the news sources are analysed based on contemporary research and statistics. The last part of the article focuses on examples of portrayal of women in three television series produced by SVT. One of the television series aired in 1997 was aimed at younger audience and received a Swedish prize for successful implementation of gender equality in television content while the other two are contemporary crime dramas.

Katarzyna Kaczor

Uniwersytet Gdański

Telewizyjni *Wikingowie* – legenda na szklanym ekranie

Dnia 3 marca 2013 roku na kanadyjskim kanale telewizyjnym History miał premierę pierwszy docinek serialu *Wikingowie* (2013-). O przedstawieniu na małym ekranie opowieści o trwającej blisko dwieście lat ekspansji łupieżców z Północy zdecydowały dwie przesłanki. Pierwszą z nich była popularność adresowanych do różnych grup odbiorców filmowych opowieści o brutalnych wojownikach, których celem była śmierć z toporem w dłoni, będąca warunkiem znalezienia się po śmierci w Walhalli i uctowania z Asami. Pośród nich są zarówno obrazy uznawane za ikoniczne reprezentacje filmu o wikingach, przedstawiające ich jako łupieżców – *Wikingowie* (1958, reż. Richard Fleisher) i *Długie łodzie wikingów* (1963, reż. Jack Cardiff) – jak i reinterpretujące znany schemat fabularny i ukazujące te postaci z innych perspektyw: *Eryk Wiking* (1989, reż. Terry Jones), *Trzynasty wojownik* (1999, reż. Michael Crichton i John McTiernan), *Beowulf* (2007, reż. Robert Zemeckis), dylogia *Jak wytresować smoka* (2010, reż. Dean DeBlois i Chris Sanders; 2014, reż. Dean DeBlois) czy *Valhalla. Mroczny wojownik* (2009, reż. Nicolas Winding Refn). Drugą z nich była możliwość uczynienia ich bohaterami wielowątkowej telewizyjnej sagi, która – określana mianem serialu historycznego – ze względu na przedstawienie na ekranie wizji, religii i rytuałów wikingów będzie bliska operującym fantastyką opowieściom spod znaku magii i miecza.

Umieszczenie *Wikingów* w ofercie programowej kanału, który emitował programy dokumentalne związane z tematyką historyczną, przedstawiające treści zgodne z funkcjonującym stanem wiedzy, a więc zachowujące korespondencję i izomorfizm z dziejami i ich naukową rekonstrukcją, implikowało, że serial bę-

dzie prezentował zrekonstruowany zgodnie z funkcjonującym stanem wiedzy obraz kultury wczesnośredniowiecznych Skandynawów oraz zachowującą wierność faktograficzną sfabularyzowaną historię ich podbojów. Jednakże jego twórcy, jak wykażę w dalszej części tekstu, czyniąc braćmi i bohaterami kreowanej fabuły legendarnego króla Danii Ragnara Lothbroka i wywodzącego się ze Skandynawii pierwszego hrabiego Normandii Rolla, zrezygnowali z faktograficznej rzetelności na rzecz opowiedzenia i zwizualizowania legendy zapisanej w kronice Saxo Gramatyka *Gesta Danorum* (2014) i staroskandynawskiej *Sadze Ragnara Lodbroka*. Jednocześnie w funkcji przesłał swojej opowieści (Hendrykowski, 2009) wykorzystali poświadczane w dokumentach historycznych zdarzenia mające miejsce podczas trwających w IX wieku najazdów Wikingów na Brytanię i państwo Franków.

Wielowątkowa fabuła *Wikingów* opowiada o rodzinnym życiu Ragnara, jego drodze do tronu i łupieżczych wyprawach; podejmowanych przez Wikingów próbach osadnictwa na terenach Anglii i zdobycia Paryża; machiawelicznych działaniach władającego w pierwszej połowie IX wieku Wesseksem i dążącego stworzenia królestwa Anglii Egberta oraz następującej po śmierci Ludwika I Pobożnego utracie dominacji przez Franków, w konsekwencji czego obrońcą Paryża i pierwszym diukiem Normandii został berserk Rollo. Takie ujęcie dokonane przez twórców telewizyjnego serialu inspiruje do zadania następujących pytań o:

- kategorię prawdy w odniesieniu do filmów i seriali fabularnych klasyfikowanych jako „historyczne”;
- dobór i sposób wykorzystania przez nich źródeł;
- sposoby kreowania obrazu przeszłości w serialach telewizyjnych w drugiej dekadzie XXI wieku.

Na gruncie teorii odpowiedzi na dwa pierwsze pytania dostarczają prace badaczy filmu historycznego jako gatunku filmowego – *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* Roberta A. Rosenstona (1998), *Przekształcanie historii w filmie* Wiliama Guynna (2010), *Filmowa pop-historia* Rafała Marszałka (1984) i *Kultura. Film. Historia* Piotra Witka (2005) – a odpowiedź na ostatek zostanie sformułowana na podstawie analizy struktury fabularnej i sposobu przedstawiania w serialu *Wikingowie*.

Jak stwierdził Robert A. Rosenstone (1998, s. 70): „[n]a ekranie historia musi być fikcyjna po to, by była prawdziwa”, w konsekwencji czego „film nie może być dokładną repliką tego, co się zdarzyło”. Wskazywana kategoria prawdy w odniesieniu do filmu historycznego dotyczy trzech kwestii:

- rzetelności faktograficznej;
- zrekonstruowanego przebiegu procesu dziejowego;
- wskazywanego przez Rafała Marszałka (1984, s. 9-10) odtworzenia i „potwierdzenia wyobrażeń historycznych lub odkrycia naszej perspektywy widzenia dziejów”.

W tym celu twórcy fabuł historycznych posługują się fikcjonalizacją i kompresją materiału historycznego, a wskazywana przez historyków rzetelność faktograficzna nie jest warunkiem *sine qua non* filmu historycznego jako gatunku filmowego, który jest definiowany jako „film o przeszłości podejmujący temat historyczny” (Witek, 2011, s. 98). Jednakże zakres powstałych rozbieżności stanowi o tym, czy na ekranie zostanie przedstawiona relacja historyczna czy podszywająca się pod nią relacja popularna, która – mimo przywołania potwierdzonych faktów – ze względu na swoją ahistoryczność niewątpliwie jest nieprawdziwa (Witek, 2005, s. 155-156). Wskazaną kwestię postulowanej w odniesieniu do filmu fabularnego rzetelności rozstrzygnął Piotr Witek (2005, s. 103), ujmując ją w kategorii „historyczności”, która:

jest wyższa, kiedy jest on zgodny w płaszczyźnie faktograficznej z oficjalną wiedzą historyczną oraz niższa, gdy odbiega on od oficjalnej wiedzy historycznej. Innymi słowy, na gruncie koncepcji genologicznej istnieją i funkcjonują filmy bardziej historyczne, tzw. poważne obrazy o przeszłości, oraz filmy mniej (lub pseudo) historyczne, tzw. rozrywkowe (kostiumowe) dzieła spod znaku płaszcza i szpady, dla których jakaś epoka z przeszłości stanowi jedynie historyczny anturaż dla rozwoju intrygi.

W konsekwencji dokonanej przez scenarzystów *Wikingów* kompilacji faktów, która umożliwiła przedstawienie spotkań postaci żyjących w różnych czasach (władającego Wessexem Egberta [około 770-839], panującego w Northumbrii Aelli [zmarłego w 867 roku] i, będącego pierwowzorem Rolla, pierwszego diuka Normandii Rollona [od około 846 do około 930 roku]), oraz zastosowania alternacji w sekwencjach przedstawiających oba najazdy Ragnara na Paryż (*Wikingowie*, s. 3, e. 6-10; s. 4, e. 6-10) serial cechuje brak rzetelności faktograficznej i anachroniczność. Tym samym jego poziom wskazywanej przez Piotra Witka „historyczności” jest niski. Na skutek odwołania się do powszechnie dostępnej wiedzy historycznej zaangażowany w poszukiwanie prawdy widz odkrywa, że główni bohaterowie serialu – Ragnar, Rollo, Lagherta, Egbert, Ethewulf, Aella – byli nie tylko niemal stulatkami, ale również świadkami wydarzeń, które zainicjowały i zakończyły ekspansję wikingów na Wyspy Brytyjskie – napadu Ragnara na klasztor Lindisfarne w 793 roku (*Wikingowie*, s. 1, e. 2) i wyprawy jego synów na Anglię w 865 roku (*Wikingowie*, s. 4, e. 18). Żyli także w czasach późniejszych najazdów na terytorium Franków, które zakończyły się powstaniem księstwa Normandii, a to mogło zdarzyć się tylko na szklanym ekranie. Rollo nie mógł być starszym bratem Ragnara ani obrońcą Paryża (*Wikingowie*, s. 4, e. 10), bo jego wyprawy na stolicę Franków odbywały się niemal pół wieku po najeździe w 865 roku na Anglię wielkiej ramii wikingów dowodzonej przez jego serialowych bratanków: Bjorna Żelanobokiego, Ubbę, Hvitserka i Ivara bez Kości (*Wikingowie*, s. 4, e. 18-20). Powstanie księstwa Normandii nie nastąpiło natomiast – jak wynika z fabuły serialu – przed tym na-

jazdem, ale niemal pół wieku później. Z tego względu serial *Wikingowie* nie dokumentuje faktów, lecz – analogicznie do opracowań historyków zdradzających ich światopogląd – prezentuje współczesne wyobrażenia o ówczesnych wydarzeniach. Dlatego też równie istotna jak faktograficzna rzetelność jest kwestia kreowanego w serialu wizerunku wikingów – ich kultury, obyczajowości, społeczności, motywacji ich ekspansji. Czy żeglujący na smoczych łodziach nadal symbolizują zagrożających cywilizacji Zachodu barbarzyńców, czy też dokonanej przez twórców serialu demitologizacji reprezentujących świat chrześcijański średniowiecznych Anglosasów i Franków towarzyszy przewaloryzowanie i remitologizacja utożsamianych z gwałtem, przemocą i zniszczeniem skandynawskich wojowników? Cemu służy dokonana przez scenarzystów serialu zmiana rodowodu legendarnego władcy Duńczyków i nadanie mu cech herosa i bohatera tradycyjnego? I jaka opowieść o konflikcie dwóch kultur została przedstawiona na małym ekranie?



Serial *Wikingowie* – materiały promocyjne telewizji History

Tytuł serialu *Wikingowie* jednoznacznie definiuje swoich bohaterów – żeglujących na smoczych łodziach, przeprowadzających łupieżcze wyprawy, siejących gwałt i zniszczenie wojowników Północy, których celem było uzyskanie sławy, śmierć podczas walki i pośmiertne uctowanie z Asami w Walhalli. Jego formuła umożliwiła natomiast scenarzystom nie tylko zachowanie elementów klasycznego schematu fabularnego „filmu o wikingach” i prymarnego charakteru motywu wyprawy, ale zorganizowanie wokół niego wielowątkowej opowieści o całej społeczności: jej strukturze, obyczajowości, życiu rodzinnym, wyznawanej religii, konfliktach i toczących się walkach o władzę. Prolog serialu (*Wikingowie*, s. 1, e. 1) prezentuje jego protagonistę – Ragnara Lothbroka – zbrzydanego krwią,

spoglądającego na rozciągające się wokół bezlistnego jesionu pobojowisko, z którego przywiedzione przez przemierzającego je Jednookiego widmowe walkirie zabierają do Walhalli dusze poległych wojowników, a kruki żerują na trupach wrogów. Pierwsze ujęcia, w których poddano hiperbolizacji biegłość w walce Ragnara i Rolla, antycypują ich heroizację, która podczas rozwoju fabuły będzie się manifestowała ich swoistą nieśmiertelnością. Kreują także mityczny świat, który – tak jak w skandynawskich sagach – przemierzają bogowie, a bohaterowie są ich potomkami, co zasygnalizowano wprowadzeniem elementów fantastycznych. Ponadto uczynienie braćmi Ragnara i Rolla określiło temat pierwszych czterech sezonów serialu, jakim jest średniowieczna ekspansja Skandynawów na terytorium Anglii i państwa Franków. Ragnar był wszak legendarnym królem Duńczyków i ojcem dowodzących wspomnianym najazdem wikingów na Anglię w 865 roku Ivara Bez Kości i Bjorna Żelaznobokiego (Foote, Wilson, 1975), a pierwowzór Rolla, otrzymując w 911 w lennie Normandię, sprawił, że wikingowie osiedlili się na terytorium Franków i stał się protoplastą dynastii normandzkiej (Riche, 1997; McKitterick, 2011).

Ramy fabularne prezentowanej na małym ekranie opowieści wyznaczają dwa zdarzenia z biografii Ragnara. Pierwszym z nich jest udział w thingu (zgrupowaniu wolnych mężczyzn) w Kattegat, podczas którego jego syn Bjorn otrzymuje od jarla Haraldsona bransoletę wojownika (*Wikingowie*, s. 1, e. 1) symbolizującą wierność i lojalność wobec władcy, a on sam podważa autorytet jarla, co jest pierwszą z serii trzech konfrontacji, które doprowadzą do zabicia Haraldsona przez Ragnara, który potem zostanie jarlem Kattegat (*Wikingowie*, s. 1, e. 6). Drugim jest śmierć Ragnara z rozkazu władającego Northumbrią Aelli (*Wikingowie*, s. 4, e. 15), od ziem którego rozpoczął on najazdy na Brytanię (*Wikingowie*, s. 1, e. 2-3), a trzecią kaźń tego ostatniego, której dopuścili się synowie Ragnara (*Wikingowie*, s. 4, e. 18) i zdobycie przez nich Winchesteru (*Wikingowie*, s. 4, e. 20). Pomiędzy tymi wydarzeniami została rozpięta wielopoziomowa narracja o:

- Ragnarze i jego rodzinie (partnerskim związku z Lagertą, królewskim małżeństwie z Aslaug, braterskim konflikcie z Rollo, ojcowskiej relacji z Bjornem i porzuceniu rodziny stworzonej z Aslaug);
- zainspirowanej przez Ragnara ekspansji wikingów na Wyspy Brytyjskie i terytorium Franków, zainicjowanej splądrowaniem opactwa w Lindisfarne w Nortumbrii i zakończonej utworzeniem Księstwa Normandii, pomiędzy którymi wikingowie próbują osadzić się we władanym przez Egberta Wessex i zdobyć Paryż;
- znanej z sag i chrześcijańskich kronik pogańskiej Skandynawii, codziennym życiu jej mieszkańców, strukturze społecznej, obyczajach, rytuałach, mitologii oraz sposobach zdobywania i legitymizowania władzy;
- chrześcijańskich królestwach Anglosasów i Franków, ukazujących przez pryzmat funkcjonowania królewskich dworów i pozycję duchowieństwa;

- zaistniałym pomiędzy nimi konflikcie mentalnym, religijnym i kulturowym;
- naturze i mechanizmach sprawowania królewskiej władzy, które po obu stronach konfliktu są tożsame, mimo dzielących władców Skandynawów oraz Anglosasów i Franków różnic kulturowych.

Fabuła pierwszego sezonu serialu osnuta jest na motywach zaczerpniętych z *Sagi o Ragnarze Lodbroku* i księgi *Gesta Danorum* i skoncentrowana jest wokół pięciu wątków:

- małżeństwa Ragnara z Lagertą;
- spełnienia przez niego marzenia o pożegłowaniu na Zachód, zrabowania w czerwcu 793 roku opactwa Lindisfarne w Northumbrii i przywiezienia Althestana do Skandynawii;
- zostania przez Ragnara jarlem Kattegat;
- poznania i poczęcia syna z Aslaug – w czasie, gdy Lagherta opiekowała się ich umierającą z powodu zarazy córką;
- pierwszej braterskiej zdrady powodowanego zazdrością Rolla.

Każdy z nich stanowi rozwinięcie generujących rozwój fabuły trzech głównych konfliktów pomiędzy Ragnarem a:

- Laghertą i Aslaug, jako jego dwiema partnerkami, z którymi będzie związany do końca życia;
- Altheastanem i Flokim, który w przyjaźni jarla z chrześcijańskim mnichem będzie upatrywał zagrożenia dla świata Wikingów;
- Rollo i kolejnymi przeciwnikami Ragnara, którzy za cenę zdrady będą proponowali jego bratu udział we władzy.

W przeciwieństwie do swojego legendarnego pierwowzoru serialowy Ragnar nie jest synem władcy, lecz rolnikiem, ale jego żoną – zgodnie z *Gesta Danorum* – jest wojowniczką Lagherta. Nie są oni rodzicami „dw[ó]ch córek, których imiona nie zachowały się w pamięci, i jednego syna Fridlejfa” (Saxo Gramatyk, *Księga IX*), lecz Gity i Bjorna Żelaznobokiego, którego matką nie jest, jak zostało to utrwalone w skandynawskiej tradycji, Thora (Saxo Gramatyk, *Księga IX*) czy Aslaug (*Saga Ragnara Lodbroka*). Lagertha, która dzieli z Ragnarem pochodzenie i marzenie o pożegłowaniu na Zachód oraz – jak pisał Saxo Gramatyk – dorównuje mu sprawnością w walce, kreowana jest na równą mu partnerkę. Ich „partnerstwo”, zbudowane na wskazywanej przez średniowiecznego kronikarza równości w walce, w serialu podkreślane jest za pomocą jak najbardziej współczesnego kodu kulturowego, jakim jest uczynienie Ragnara współuczestnikiem prac domowych. Jednocześnie scenarzyści podtrzymują wyobrażenie o patriarchalnym modelu rodziny manifestujące się tym, że to ojciec podejmuje decyzje

dotyczące dzieci (*Wikingowie*, s. 1, e. 1) i uczestnictwa swojej partnerki w wyprawach (*Wikingowie*, s. 1, e. 2). I o ile kobiety w kreowanej społeczności wikingów – mimo że nie miały praw politycznych oznaczających prawo głosu w decydującym o sprawach społeczności thingu – posiadały wolność osobistą, manifestującą się swobodą obyczajową, i (jak Brunhilda, Gunnhilda oraz Lagherta) mogły być sławionymi w sagach wojowniczkami (Foote, Wilson, 1975), to wyłączne prawo decydowania o losach dziecka należało do ojca lub pełniącego jego funkcję ojczyrna (*Wikingowie*, s. 2, e. 3).



Serial *Wikingowie* – materiały promocyjne telewizji History

Współczesnym ekwiwalentem królewskiego pochodzenia Ragnar jest charyzma, która czyni z niego przywódcę zarażającego swoją wizją i gromadzącego drużynę wojowników gotowych wyruszyć z nim w nieznaną. Drugim rysem odróżniającym jego postać od filmowych poprzedników jest ewoluowanie jego motywacji. Pierwotnie tym, co powoduje, że Ragnar poszukuje informacji, poznaje nowe metody nawigacji i zleca – wbrew woli swojego jarla – budowę okrętu (*Wikingowie*, s. 1, e. 1), jest chęć poznania nowych miejsc i ludów w celu zdobycia ich bogactw, później znalezienie bardziej przyjaznego niż skalista Skandynawia miejsca do osiedlenia dla swojego ludu (*Wikingowie*, s. 2, e. 3), następnie, kiedy wyruszy na Paryż, potwierdzenie swojego przywództwa i supremacji (*Wikingowie*, s. 3, e. 6-10; s. 4., e. 6-10). Trzecim z nowych elementów przełamujących funkcjonujący wizerunek wikinga jest pragnienie wiedzy, dla której przywoływany przez Ragnar Odyn poświęcił oko, a sam Ragnar – jak

mówi prowadzonemu na thing Bjornowi – oddałby znacznie więcej. Bohater uczy jednocześnie swojego syna, że manifestacją męskości jest walka i opiekowanie się rodziną (*Wikingowie*, s. 1, e. 1), co – tak samo, jak pranie własnej bielizny po powrocie z polowania (*Wikingowie*, s. 1 e. 2) – czyni go bohaterem na wskroś współczesnym i odmiennym od znanego stereotypu.

Dążenie do pożegłowania na Zachód jest manifestacją konfliktu Ragnara z jarlem Haraldsonem, którego postać stoi w opozycji do Ragnara i reprezentuje obawiającego się utraty władzy tyrana (*Wikingowie*, s. 1, e. 3) stręczącego swoją żonę potencjalnym zdrajcom (*Wikingowie*, s. 1, e. 4-5) i skazującego ze względów politycznych jedyną córkę na małżeństwo z odpychającym starcem (*Wikingowie*, s. 1, e. 5). Przebieg konfliktu pomiędzy panującym jarlem a podważającym jego autorytet Ragnarem zostaje przedstawiony za pomocą sekwencji trzech konfrontacji. W pierwszej jarl odrzuca postulat Ragnara, by – zamiast łupić znane, wschodnie wybrzeża Bałtyku – popłynąć w nieznaną, czyli na Zachód. W konsekwencji tego Ragnar zleca Flokiemu zbudowanie swojego pierwszego okrętu o nowej, zmodyfikowanej konstrukcji. Podczas drugiej konfrontacji, która następuje po powrocie z Northumbrii, Ragnar zostaje pozbawiony przywiezionych bogactw i okrętu, a jego rodzina zaatakowana przez zbrojnych Haraldsona i pozbawiona domu (*Wikingowie*, s. 1, e. 3-4), co zmusza go do pojęcia walki z jarlem. Podczas trzeciej Ragnar w pojedynku zabija tyrana i przejmuje jego domostwo oraz bogactwa, a także władzę w Kattegat (*Wikingowie*, s. 1, e. 6). Mimo sposobu przejścia władzy przez Ragnara jej ciągłość zostaje potwierdzona ceremonią pogrzebową Haraldsona oraz przyjęciem do domu Ragnara żony i córki zdetronizowanego władcy (*Wikingowie*, s. 1, e. 6).

Stos pogrzebowy jarla Haraldsona jest kolejnym – po charakterystycznym wyglądzie, wierze w nordyckich bogów i moc run, bitewnym szale berserków, walce toporem, żeglowaniu na smoczycy łodziach, rytuałach poprzedzających wyruszenie na wyprawę, rabowaniu, gwałceniu, zabijaniu i podkładaniu ognia w napadniętych osadach – motywem konstytuującym funkcjonujący w kulturze wizerunek wikingów. Ostatnim z nich jest składanie krwawych ofiar, co przez autorów serialu zostaje przedstawione zgodnie z opisem zawartym w kronice Adama z Bremy (Adamus, *Capitulum* 26-27). Prezentacja odbywanej przez Wikingów co 9 lat w okresie równonocy pielgrzymki do zbudowanej przez Frejra legendarnej świątyni w Starej Uppsali (*Wikingowie*, s. 1, e. 8) służy ukazaniu ośmiodniowych obrzędów. Podczas nich w świętym gaju odbywała się biesiada zakończona orgią i rytualne złożenie krwawej ofiary z 72 męskich osobników z każdego gatunku, których krew wylewano u stóp posągu Odyna, a wykrwawione ciała rozwieszano na drzewach w otaczającym chram gaju. Składanymi w ofierze ludźmi nie byli niewolnicy i niewierni, lecz pragnący dostać się do Walhalli wojownicy. Obrzędy w Uppsali otwierają ukazaną w serialu paradę okrucieństwa, którą tworzą charakteryzujące obie strony konfliktu sceny tortur i kaźni: skandynawskiego krwawego orła (*Wikingowie*, s. 2, e. 7) i chrześcijańskiego okaleczania oraz palenia na stosie (*Wikingowie*, s. 3, e. 6).

Uczynienie Ragnara przywódcą rajdu na Lindisfarne i później jarlem wiodącego swój lud z pielgrzymką do świątyni w Starej Uppsali umożliwiło twórcom serialu nie tylko przedstawienie i skonfrontowanie obrazów średniowiecznego opactwa, w którym mnisi iluminują manuskrypty, oraz pogańskiej świątyni, będącej miejscem orgii i składania krwawych ofiar, ale – przez przedstawienie miejsc kultów, społecznej pozycji, funkcji i autorytetu kapłanów i wieszczów – ukazanie jeszcze jednej płaszczyzny opozycji generujących konflikt fabularny pomiędzy wikingami a Anglosasami i Frankami. Rozwijana w następnych sezonach (przez wprowadzenie negatywnie nacechowanych postaci biskupów Winchesteru i Paryża) będzie kreowała negatywny obraz kościoła katolickiego jako instytucji i ukazywała instrumentalizację religii jako narzędzia służącego sprawowaniu władzy.

Zostanie przez Ragnara jarlem i przyjęcie za swój znak czarnego kruka symbolizującego Odyna inicjuje przeistaczanie się jego postaci w bohatera legendy – króla Duńczyków, męża Aslaug, ojca Ubbego, Sigurda Wężowego Oka, Hwisterka i Ivara bez Kości. Mimo że wprowadzenie do fabuły serialu postaci Aslaugh w scenie przedstawiającej jej kąpiel w leśnym strumieniu (*Wikingowie*, s. 1, e. 9) wywołuje skojarzenia ze znanymi z mitologii antycznej przedstawieniami nimf i wyłonieniem się Afrodyty z morskiej piany, to motyw jej poznania z Ragnarem został zaczerpnięty z *Sagi Ragnara Lodbroka*:

I posłał swoich ludzi aby spotkali się z tą piękną niewiastą, lecz wiał tak silny wiatr z przeciwka, że tego dnia nie byli w stanie wyruszyć. Wówczas powiedział Ragnar swoim wysłannikom: „Jeśli uznacie, że ta młoda niewiasta jest równie piękna, jak się powiada, poproście ją o spotkanie ze mną, bo chcę się z nią spotkać; chcę, aby była moja. I chcę aby przyszła ani ubrana ani rozebrana, ani najedzona ani nie najedzona, i żeby nie przyszła sama, ale też i by żaden człek jej nie towarzyszył”.

Wyruszyli w drogę i przyszli do zagrody, uważnie przyjrzeni się Krace, a tak ich olśniła jej uroda, iż uznali że nie ma sobie równych. Przekazali jej słowa swojego pana i powiedzieli jak winna się przygotować, lecz Grimie zdało się to zupełnie niemożliwe i uznała, że ten król musi być całkiem pozbawiony rozumu.

A Kraka powiedziała: „Powiedział tak dlatego, że uważa iż to możliwe, chyba że uda nam się odgadnąć, co miał na myśli. Ale z pewnością nie mogę iść tam dzisiaj z wami, przeto jutro wcześniej rano przyjdę w miejsce, gdzie stoją wasze statki”.

Poszli i opowiedzieli Ragnarowi, że dziewczyna przyjdzie na spotkanie. A ona tę noc spędziła w domu.

Wczesnym rankiem oznajmiła Kraka staremu, że idzie spotkać się z Ragnarem. „Ale muszę nieco zmienić swój przyodziewek; masz sieć na pstrągi,

więc się nią owinę, a do tego rozpuszczę włosy, tak że ani trochę naga nie będę. Zjem jedną cebulkę, a to nie jest wielki posiłek, ale poczuję że jadłam. A towarzyszył mi będzie twój pies, nie pójdę tedy sama jedna, ani towarzyszył mi będzie człowiek” (s. 10).

Zmianie uległo tylko miejsce ich spotkania, a odbyta później wspólna wędrówka na polanę u stóp wielkiego jesionu uchodzącego w serialu za Yggdrasil podkreśla legendarny charakter opowieści o małżeństwie Ragnara i pięknej księżniczki Aslaug, córki Sigurda (zabójcy smoka Fafnira) i wojowniczkii Brynhildy (*Saga Ragnara Lodbroka*). Jednakże sprzeczne z legendą jest ujawnienie przez Aslaug Ragnarowi swojej tożsamości i przedstawienie mu się w całym majestacie przyszłej królowej (będącej jednocześnie wolwą), która wie, że zostanie matką przypowiadanych mu przez wieszczka synów (*Wikingowie*, s. 1, e. 9). Te cztery elementy kreują jej wizerunek jako królowej – olśniewającej i pozostającej obcą, budzącej pożądanie mężczyzn i zazdrość kobiet (*Wikingowie*, s. 2, e. 1), świadomą, że jest bohaterką legendy Ragnara, z którym łączy ją tylko erotyczna fascynacja.

Wprowadzenie do fabuły postaci Aslaug i małżeńska zdrada Ragnara, w czasie gdy Lagherta przeżywała śmierć ich córki (*Wikingowie*, s. 1, e. 9), skutkuje zainicjowaniem fabułowtórych konfliktów: rodzicielskiego pomiędzy Ragnarem a Bjornem i małżeńskiego pomiędzy Ragnarem, Laghercią i Aslaug. Pierwszy z tych konfliktów na dalszym etapie rozwoju fabuły umożliwi wprowadzenie do niej motywu wyprawy inicjacyjnej najstarszego syna Ragnara, podczas której – zabijając niedźwiedzia – potwierdzi on swoją męskość (*Wikingowie*, s. 4, e. 1), a jej przebieg będzie odzwierciedlał zdefiniowaną przez Josepha Campbella strukturę monomitu (Campbell, 1997). Drugi z nich umożliwi wyodrębnienie w strukturze fabularnej powiązanego z postacią Lagherty osobnego wątku opowiadającego o kobiecej zemście, czyli o:

- zabiciu przez nią znęcającego się nad nią jarla i przejęciu jego tytułu oraz ziemi (*Wikingowie*, s. 2, e. 6);
- zrealizowaniu marzenia o popłynięciu na Zachód i zwołaniu własnej drużyny, z którą z Ragnarem wyruszy do Anglii (*Wikingowie*, s. 2, e. 7) i do Paryża;
- stworzeniu drużyny tarczowniczek (*Wikingowie*, s. 4, e. 5), zabiciu niedoszłego małżonka i ponownym odzyskaniu władzy we własnym księstwie oraz związku z Astrid (*Wikingowie*, s. 4, e. 11), co stanowi kontaminację utrwalonego w sagach wizerunku wojowniczkii i znanego z mitologii greckiej wizerunku Amazonek;
- przejęciu opuszczonego przez Ragnara Kattegat i zabiciu pozornie bezbronnej, bo nadal posiadającej swój urok, Aslaug (*Wikingowie*, s. 4, e. 11), która w międzyczasie okazała się królową zdradzającą Ragnara i zaniedbującą swoich synów (*Wikingowie*, s. 4, e. 2-4), co uczyni zemstę lojalnej wobec Ragnara i oddanej matki Bjorna sprawiedliwą.

Zostanie przez Ragnara jarlem Kattegat skutkuje zmianą charakteru jego postaci i przedmiotu opowieści. Charyzmatyczny outsider zostaje rządzącym, któremu władza służy do realizacji marzenia poznania nieznanych miejsc, a tematem fabuły staje się właśnie władza; a także zdrada – jako najczęściej stosowany sposób jej sprawowania, umacniania i przejmowania. Przeniesienie akcji na terytorium Wesseksu, Nothumbrii, Mercji i Franków ukazuje wikingów nie tylko jako dokonujących łupieżczych wypraw najeźdźców, ale też podejmujących próbę osadnictwa przybyszy, którzy w zamian za ziemię oddają lokalnemu władcy do dyspozycji swoich wojowników (*Wikingowie*, s. 2, e. 9; s. 3, e. 1-3).



Serial Wikingowie – materiały promocyjne telewizji History

Mimo że w rzeczywistości nie mogłoby dojść do spotkania Ragnara z władającym Wesseksem Egbertem, to właśnie on, bretwalda Heptarchii uznawany za pierwszego króla Anglii, jest przeciwnikiem głównego bohatera. Tym, co ich łączy, jest dążenie do wiedzy – tak jak Ragnar chce dowiedzieć się jak najwięcej o Anglosasach i Frankach, by skutecznie przeprowadzić inwazję, tak Egbert zafascynowany jest kulturą Rzymian, której pozostałości próbuje ocalić (*Wikingowie*, s. 2, e. 2-6, e. 8). Dla obu władców źródłem poznania jest język – Ragnar jako jedyny chce poznać język Anglosasów, a Egbert samodzielnie studiuje zachowane łacińskie zwoje. Mimo że Egbert oddaje wikingom ziemię pod ich osadę (*Wikingowie*, s. 3, e. 1), to po wykorzystaniu ich do podporządkowania sobie Mercji i romansie z Laghertą (*Wikingowie*, s. 3, e. 2-4), kiedy Ragnar opuszcza Wessex, by wyprawić się na Paryż, król Anglosasów – analogicznie jak uczynił to jego historyczny pierwowzór – usuwa wikingów ze swojego królestwa, wydając

rozkaz ich wymordowania (*Wikingowie*, s. 3, e. 5). Przypisana Egbertowi swoboda obyczajowa manifestująca się zapraszaniem do swojej sypialni kolejnych kochanek – Kwenrith w celu zdobycia wpływów w Mercji (*Wikingowie*, s. 2, e. 8), Lagherty i swojej synowej, Judyty (*Wikingowie*, s. 3, e. 7), którą uprzednio za wiarołomstwo wobec swojego syna skazał na obcięcie nosa i uszu oraz spalenie na stosie (*Wikingowie*, s. 3 e. 6), a następnie poprosił, by została jego partnerką (*Wikingowie*, s. 3 e. 9) – podkreśla wpisana w wizerunek chrześcijan hipokryzję. Odróżnia ich to od wikingów, w portrecie których swoboda jest wyrazem naturalności i otwartości.

Mimo że żadne ze źródeł nie odnotowuje wypraw Ragnara na Paryż, telewizyjni scenarzyści utkali opowieść o nich, czerpiąc z przekazów o oblężeniu stolicy Franków w latach 885-886 przez wikingów pod wodzą Zygfyda i Rolfa, kiedy obroną miasta dowodził hrabia Odo, a Karol III Otyły zgodził się na zapłacenie trybutu wikingom (McKitterick, 2011; Riche, 1997). Przy czym, dla zwiększenia potencjału widowiskowego, scenarzyści uczynili Ragnara autorem fortelu (*Wikingowie*, s. 3, e. 10), choć w rzeczywistości został on wykorzystany przez Bjorna Żelaznobokiego do zdobycia włoskiej Lukki – udający martwego syn Ragnara został wówczas wniesiony do kościoła i w trakcie ceremonii pogrzebowej „odżył się”, przedarł się do bramy i wpuścił do miasta oblegających je wikingów. Atrakcją drugiego z przedstawionych w serialu najazdów łupieżców z Północy na stolicę Franków było ukazanie transportu łądem w górę Sekwany pełnomorskich smoczyczych łodzi (*Wikingowie*, s. 4, e. 8) i finałowe starcie na wodach rzeki dwóch flotyll (*Wikingowie*, s. 4, e. 10). Było to dopełnienie całego katalogu prezentowanych w serialu starć zbrojnych – zarówno pomiędzy samymi Skandynawami, jak i z Anglosasami – w których zostały zademonstrowane przypisywane wikingom: umiłowanie walki, odwaga, odporność na ból, berserkowanie, techniki posługiwania się toporem, tarczą, nożem, mieczem i łukiem.

Wykorzystanie do obrony Paryża flotylli łodzi zostało przedstawione jako pomysł Rolla, który – pozostawiony w celu przezimowania w obozie pod Paryżem – przyjął ofertę króla Franków, został mężem księżniczki Gizeli i zdradził swojego brata (*Wikingowie*, s. 3, e. 10, s. 4 e. 1). Wprowadzenie Rolla na dwór cesarza Karola, którego postać jest syntezą odpierających na przestrzeni wieku najazdy wikingów trzech władców Franków (Karola II Łysego [823-877, król zachodniofrankijski od 843 roku], Karola Otyłego [839-888, król zachodniofrankijski od 884 roku] i Karola III Prostaka [879-929, król zachodniofrankijski w latach 898-922]), fabularnie motywuje ukazanie funkcjonowania cesarskiego dworu Franków jako miejsca intryg i walk o wpływ, zaspokajania perwersyjnych potrzeb seksualnych (*Wikingowie*, s. 3, e. 10; s. 4, e. 8) i zabójstw przy cesarskim stole (*Wikingowie*, s. 4, e. 10). Taki wizerunek jest zaprzeczeniem dworu, którego członkowie kierują się etyką chrześcijańską i etosem rycerskim. Zawarty w celach politycznych związek Rolla z Gizelą umożliwił scenarzystom serialu ukazanie przemiany berserka ze „zwierzęcia”, jak określiła go jego przyszła żona (*Wikingowie*, s. 3, e. 10), w chrześcijańskiego rycerza władającego na-

danym mu księstwem, co zostało pokreślone w scenie przyjęcia Bjorna i Flokiego w niezidentyfikowanej nadmorskiej twierdzy w Normandii (*Wikingowie*, s. 4, e. 13). Imię „Rollo”, małżeństwo z frankijską arystokratką i objęcie księstwa Normandii sugerują, że pierwowzorem jego postaci był Rollon, który – mimo przyjęcia chrztu – miał pozostać wikingiem. Mimo że małżeństwo Rollona i Gizeli funkcjonuje tylko w legendzie, przebieg wątku prezentującego losy ich związku powtarza schemat fabularny baśni o Pięknej i Bestii, co podkreśla jego nieprawdopodobieństwo. Choć pierwowzór Rolla nie odrzucił bycia wikingiem na rzecz stania się chrześcijańskim rycerzem, to prawdziwym jest ukazany proces asymilacji kulturowej skandynawskich wojowników, którzy w XI i X wieku – osiedlając się poza swoim terytorium – nie narzucili własnej kultury, lecz przyjęli obce sobie wzorce wyznających chrześcijaństwo Anglosasów i Franków (McKitterick, 2011; Riche, 1997).

Celem twórców serialu *Wikingowie* nie było przedstawienie kroniki zdarzeń i demitologizacja łupiących wybrzeża średniowiecznej Europy brutalnych wojowników, lecz ich remitologizacja, czyniąca ich bardziej szlachetnymi w swoich dążeniach niż porażonych hipokryzją średniowiecznych chrześcijan. Przedstawienie historii przez pryzmat życia prywatnego bohaterów jest nie tylko zgodne z duchem seriali historycznych z XXI wieku – *Rzymu* (2005-2007), *Dynastii Tudorów* (2007-2010), *Rodziny Borgiów* (2011-2013) i *Wersalu. Prawa krwi* (2015-) – ale przede wszystkim z oczekiwaniami współczesnych odbiorców. Odwołująca się do mitu *self-made men* opowieść o rolniku Ragnarze, który, by móc zrealizować swoje pragnienie poznania świata, musiał zostać królem, jest bliższa widzom niż historia królewskiego syna łupiącego świat i płodzącego potomków. Selektywne odwzorowanie w schemacie fabularnym telewizyjnej opowieści o Ragnarze zdefiniowanego przez Lorda Raglana schematu opowieści o bohaterze tradycyjnym (nieznane pochodzenie, poślubienie księżniczki, zostanie królem, rządzenie w pokoju a następnie utrata autorytetu u poddanych, opuszczenie królestwa, śmierć w niezwykłych okolicznościach, jego ciało nie zostaje pogrzebane [Lord Raglan, 1973]) i powiązanie jego postaci z przemierzającym świat Odysem czyni go herosem (*Wikingowie*, s. 1, e. 1; s. 4, e. 16). Jednakże przypisanie jego postaci zdolności do autorefleksji i uznania przez niego, że spośród ról, które pełnił (męża, ojca i króla), najważniejszymi były role ojca i męża, deheroizuje go i przywraca mu ludzki wymiar, szczególnie w kontekście jego zaangażowania w życie patchworkowej rodziny, którą stworzył z Laghertą i Aslaug.

Jak zauważył w 1868 roku badający epokę hellenicką Johann Gustav Droysen (1967, s. 275): „To, co było, interesuje nas nie dlatego, że było, ale dlatego, że w pewnym sensie nadal trwa, ponieważ w dalszym ciągu oddziaływa”. Tak też jest z wikingami, czego dowodzi nie tylko ich stała obecność w popkulturze czy też działalność rekonstrukcyjna stowarzyszeń zajmujących się wczesnośredniowieczną kulturą skandynawską. Mimo tożsamości przedmiotu odniesienia, jakim są wojownicy ze Skandynawii, każde z kreowanych przedstawień ukazuje

odmienny świat, w kształcie którego manifestuje się nie tylko sposób postrzegania przeszłości, ale również wyznawane przez jej interpretatorów idee i wartości. Twórcy telewizyjnych *Wikingów* wnoszą do rekonstruowanej w przestrzeni popkultury historii tych wojowników przede wszystkim wizję ich świata – przemierzanego przez bogów i stojącego na progu wielkiej zmiany związanej z przyjęciem chrześcijaństwa, która w końcu spowoduje jego unicestwienie. Towarzyzy temu uszlachetnienie motywacji ich średniowiecznej ekspansji wykraczającą poza potrzebę gwałtu i rabunku chęcią poznania. Twórcy wzbogacają również znany obraz portretem życia rodzinnego i opartych na partnerstwie otwartych związków i – na wzór sag – wprowadzają do współczesnej opowieści o skandynawskich wojownikach postacie ich partnerek: tak samo biegłych w walce i sławionych w pieśniach na równi ze swoimi mężami wojowniczek. A że kształtujące przebieg fabuły konflikty – wynikające z rywalizacji między braćmi, dokonanej zdrady, walki o władzę i zachowanie starego porządku – mają charakter archetypowy, nadają one historii bohaterów kanadyjskiego serialu wymiar uniwersalny.

Bibliografia

- Adamus. *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, Descriptio Insularum Aquilonis*. <http://hbar.phys.msu.ru/gorm/chrons/bremen.htm> (dostęp: 20.01.2017).
- Campbell, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. A. Jankowski). Poznań: Zysk i S-ka.
- Droysen, J. G. (1977). *Historik. Vorlesungen uber Enzyklopadie und Methodologie der Geschichte*. Monachium: R. Oldenbourg.
- Foote, P. G., Wilson, D. M. (1975). *Wikingowie* (przeł. W. Niepokólczycki). Warszawa: PIW.
- Grammaticus, S. (2014). *Gesta Danorum. Kronika Danii* (wg oprac. Fr. Winkela Horna z duń. przeł. J. Wołucki). Sandomierz: Armoryka. <https://sites.google.com/site/margreteerykiunia/44-saxo/ksiega-09> (dostęp: 20.01.2017).
- Gunn, W. (2010). *Przekształcanie historii w filmie* (przeł. T. Rutkowska i K. Rosińska). „Kwartalnik Filmowy”, nr 69.
- Hendrykowski, M. (2000). *Film jako źródło historyczne*. Poznań: Ars Nova.
- Lord Raglan (1973). *Bohater tradycyjny* (przeł. I. Sieradzki). „Pamiętnik Literacki”, t. 64, z. 1.
- Marszałek, R. (1984). *Filmowa pop-historia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- McKitterick, R. (2011). *Królestwa Karolingów 751-987. Władza, konflikty, kultura* (przeł. B. Hlebowicz i M. Wilk), Warszawa: PWN.
- Riche, P. (1997). *Karolingowie* (przeł. A. Kuryś). Warszawa: Volumen.
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Saga Ragnara Lodbroka* (przeł. i oprac. J. Godek). <http://www.e-sagi.pl/sagi/saga-ragnara-lodbroka/> (dostęp: 20.01.2017).
- Topolski, J. (1998). *Świat bez historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Witek, P. (2005). *Kultura. Film. Historia*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Witek, P. (2011). *Film historyczny jako „gatunek dwójakiemu rodzaju”*. *Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 66, z. 2.

Michael Hirst’s *Vikings* TV Series: a Legend on a Small Screen

The article is an analysis of the mechanisms and the scope of reinterpretation of ideas of “Viking” made by the creators of the television series *Vikings*, in the context of alleged historical film, a genre popular cinema, the issue of transformation of the content of the source materials.

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

***Cold-noir*. Czarny kryminał i Skandynawia**

Określenie skandynawski (bądź nordycki) *noir*¹ wydaje się we współczesnej kulturze popularnej oczywistością². Już najprostsze wyszukiwanie w Internecie przyniesie znaczną liczbę wyników, od publicystyki aż po literaturę fachową, sugerujących, że fraza ta jest czymś omalże naturalnym, a tworzące ją słowa – nierozzerwalne. Z niewielką tylko przesadą można twierdzić, że skandynawski kryminał – literacki, filmowy i telewizyjny – został wręcz utożsamiony z *neo-noir*, doskonale aktualizując słowa Krzysztofa Mętraka, który pisał o Dashiellu Hammetcie i Raymondzie Chandlerze, twórcach *hard-boiled fiction*³, że „powołali [...] do życia gatunek, [...] który odmienił nie tylko losy powieści sensacyjnej; ich dokonania weszły na stałe do podświadomości amerykańskiej kultury, a mówiąc to nie należy myśleć wyłącznie o pop-kulturze” (Mętrak, s. 7). Opinia ta nie jest odosobniona: „czarny kryminał, w literaturze i filmie, naprawdę jest dominującym stylem w Ameryce XX wieku. Zbiera razem wszystkie wielkie tematy władzy, pieniędzy, korupcji, obsesji seksualnych. Przeniknął do kultury, tak bardzo, że stał się wręcz rodzajem kodu używanego przez ludzi” (Foster, 1999, s. 6).

¹ Pisownia zwrotów „noir” i „film noir” pozostawiona w wersji nieodmiennej ze względu na prośbę autorki.

² Oczywiście mam świadomość istnienia specyfiki poszczególnych państw składających się na Skandynawię, a także odmienności stylu, wizji, strategii twórczej pochodzących z nich autorów. Jednak „kryminał skandynawski” stał się globalnie rozpoznawalną marką kojarzoną z pewnym zestawem wspólnych cech. Do tej marki będę się odnosić, używając zbiorczych określeń: „skandynawski” i „nordycki”.

³ *Hard-boiled fiction* to odmiana prozy kryminalnej, która narodziła się w latach dwudziestych w Stanach Zjednoczonych; charakteryzuje się miejskim realizmem, mroczną wizją świata, w którym sprawiedliwość niekoniecznie tryumfuje; częstym zabiegiem jest pierwszoosobowa narracja prowadzona przez głównego bohatera, moralnie ambiwalentnego, balansującego na granicy prawa i bezprawia. Literatura tego nurtu stała się fundamentem *film noir*.

Jak wskazuje przypadek nordyckiego czarnego kryminału, w tym będących przedmiotem analizy seriali *Forbrydelsen* (2007-2012) oraz *Most nad Sundem* (*Bron/Broen*, 2011-), tę, jakże trafną, opinię można rozciągnąć także na „podświadomość” kultur innych niż tylko amerykańska. Pamiętać oczywiście należy, że kategoria *neo-noir* (podobnie jak *film noir* – i częściowo z tych samych powodów) jest wielokrotnie złożona i daleka od oczywistości, zwłaszcza gdy lokowana na przecięciu kultur i tradycji. Niezaprzeczalną prawdą jest jednak, że to właśnie współczesne kryminały nordyckie (traktowane zbiorczo) są doskonałym polem do analizy jej kulturowej dynamiki. Pochylenie się nad tą kwestią wymaga oczywiście powrotu do korzeni, czyli właśnie do *film noir*, a także przyjrzenia się jego współczesnym odmianom, jedną z których jest *neo-noir*.



Serial *Most nad Sundem* (*Bron/Broen*, 2011) – materiał promocyjny

Wieczna czerni

Choć w piśmiennictwie filmoznawczym (i nie tylko) *film noir* jest jednym z najintensywniej i najdłużej opisywanych nurtów, okazuje się tematem nie tylko niewyczerpanym, ale i stale niezdefiniowanym. Znakomita większość poświęconych mu artykułów i książek zaczyna się od rozważań, czy był to (i jest nadal) gatunek, nurt, styl czy może cykl. Za każdą z tych opcji – ale także przeciw niej – przemawiają rozmaite argumenty, a dylemat pozostaje nierozstrzygnięty. Nie

o to zresztą chodzi, by zjawisko precyzyjnie etykietować, decydując, czy ważniejsze są na przykład niski klucz oświetleniowy i deformacje w obrazie, czy to, że kolejne filmy są „inne takie same”, czy może raczej zamknięcie w określonym przedziale czasowym (odpowiednio: styl, gatunek, cykl). Znacznie ważniejsze – także dla trwania nurtu – okazuje się bowiem wskazanie właśnie jego swoistego rozmycia, choć paradoksalnie, każdy, kto widział jeden *film noir*, niechybnie i bez problemu zidentyfikuje kolejne. Sądzę, że obserwacja ta rozciąga się także na szeroko rozumiane *neo-noir*.

Gwoli ścisłości przypomnijmy jednak, że *film noir*, zwany też czarnym kryminałem, to zjawisko, które narodziło się w Stanach Zjednoczonych w latach czterdziestych XX wieku. Daty graniczne nurtu są wyznaczone umownie premierami *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, reż. John Huston) w 1941 roku i *Dotyku zła* (*Touch of Evil*, reż. Orson Welles) w 1958, a jego tematyka i poetyka faktycznie były ściśle związane z określonym momentem historycznym oraz nastrojami społecznymi panującymi w powojennej Ameryce. W tym okresie powstało kilkaset filmów przesiąkniętych ponurą i pesymistyczną wizją świata, nastrojem samotności i rozpaczą oraz atmosferą moralnej ambiwalencji, co ukazywano za pomocą ekspresyjnego stylu obrazowania (na przykład niski klucz oświetleniowy, nietypowe kadrowanie) oraz subiektywizującej narracji kładącej nacisk na retrospekcje i stany mentalne bohaterów. Charakterystyczne były typy postaci (ikoniczne: detektyw i *femme fatale*, ale też plejada drugoplanowych) oraz relacje między nimi, wskazujące zarówno na problematyczną wówczas emancypację kobiet, jak i powojenny kryzys męskości. Ponieważ jednak łatwo przytoczyć filmy – niezaprzeczalnie należące do nurtu – w których cechy te nie występują na raz (na przykład klasyczny pod względem wizualnym *Wielki sen* [*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks]), okazuje się, że istotę rzeczy najlepiej oddają stwierdzenia nieco mniej precyzyjne. Do najtrafniejszych należy to, że *film noir* jest w istocie „sposobem patrzenia na świat, czarnym zwierciadłem odbijającym mroczną stronę amerykańskiego, miejskiego życia” (Christopher, 2006, s. VIII).

Choć przedmiotem rozważań jest kryminał skandynawski, nie bez znaczenia okazuje się szczególnie podkreślana amerykańskość nurtu. *Film noir* rzeczywiście był fenomenem bardzo amerykańskim, podobnie jak *hard-boiled fiction* – jego literacka podstawa. Oczywiście wśród jego innych inspiracji wymienić można niemiecki ekspresjonizm filmowy (przede wszystkim kwestie wizualne), a także freudyzm (rola introspekcji) oraz francuski czarny realizm poetycki i egzystencjalizm (pesymizm, samotność w świecie). Podobnie jednak jak western i film gangsterski (którym zresztą wiele zawdzięczał), *film noir* narodził się z amerykańskiego doświadczenia i przestrzeni, z zagubienia w labiryncie wielkiej, nieprzyjaznej metropolii metaforyzującej niepewność wojennej i powojennej egzystencji. Jednocześnie, owo „czarne zwierciadło” potrafiło przecież odbić znacznie więcej niż tylko amerykańskie miasto, co się szybko okazało na przykładach brytyjskich (*british noir*, na przykład *Niepotrzebni mogą odejść* [*Odd Man Out*, 1947, reż. Carol Reed]) i francuskich (między innymi twórczość Henri-Georges Clouzota i Jean-

-Pierre'a Melville'a). Fascynującym paradoksem jest, że od samego początku *film noir* był także fenomenem transnarodowym – zarówno dlatego, że większość jego hollywoodzkich współtwórców była emigrantami z Europy (najczęściej uciekinierami z nazistowskich Niemiec), jak i ze względu na uniwersalne, ponadczasowe i ponadnarodowe: strukturę, poetykę oraz metaforyzowane przezeń lęki. Dodatkowym elementem jest to, że *noir*, jako konstelacja charakterystycznych zabiegów fabularnych i formalnych, dosyć szybko stało się rozpoznawalną konwencją dostarczającą niezliczonych inspiracji bądź po prostu stosunkowo łatwą do skopiowania.

Zapewne dlatego operator Michael Chapman⁴ stwierdził w 1997 roku, że chociaż „nadal istnieją i są stosowane środki używane w *film noir*, to dziełem tym brakuje duszy” (Foster, 1999, s. 1), ponieważ *noir* był odpowiedzią na konkretny moment historyczny, który przeminął. Trafniejsze wydaje się jednak spostrzeżenie, że owe środki pasują do więcej niż jednego *Zeitgeist*, a *noir* jako wizja świata rzeczywiście weszło do „podświadomości” popkultury i stało się jednym z jej podstawowych kodów. Właśnie dlatego – ponieważ czarny kryminał, zarówno literacki, jak i filmowy, okazał się fenomenem ponadczasowym, trwającym i odradzającym się w kolejnych dekadach – najbardziej zasadne jest jego definiowanie jako wzoru multiperyodycznego, czyli powracającego w całości lub części w kolejnych epokach i kręgach kulturowych. Jego najbardziej aktualnym rozdziałem jest właśnie kryminał nordycki – podobnie jak Stany Zjednoczone w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, Francja w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tak Skandynawia dziś uczyniła z *noir* swego rodzaju znak firmowy.

By odnieść się do tego fenomenu, konieczne jest zatrzymanie się jeszcze na chwilę przy samym terminie *neo-noir*, podobnie jak *film noir* definicyjnie problematycznym. Stała obecność *noir* w kulturze – wszystkich związanych z nim elementów, aczkolwiek niekoniecznie występujących naraz – przybierała rozmaite formy. Mogła to być inspiracja wizualna, do której przyznawali się niektórzy twórcy polskiej szkoły filmowej, fascynacja światem przedstawionym i typem męskości, jak u Jean-Pierre'a Melville'a, samoświadoma gra z nurtem, jak istniejący niejako poza czasem realnym i filmowym *Żar ciała* (*Body Heat*, 1981, reż. Lawrence Kasdan). *Noir* wracał jako możliwie wierne odtworzenie, wręcz rekonstrukcja, na przykład w „kolorowej czarnej serii” (Hendrykowski, 1973, s. 123) lat siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych (*retro-noir* pasujące też do definicji filmu nostalgicznego według Fredrica Jamesona⁵); pastisz i zabawa konwencjami charakterystyczna dla postmodernizmu lat dziewięćdziesiątych (ale nie tylko); a zwłaszcza osadzanie pojedynczych elementów (bądź jakiejś ich konfiguracji), takich jak typy postaci, metody tworzenia nastroju, zabiegi stylistyczne, w innym kontekście, naj-

⁴ Pracował między innymi przy *Taksówkarzu* (*Taxi Driver*, 1976, reż. Martin Scorsese) i *Umarli nie potrzebują pledu* (*Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982, reż. Carl Reiner), parodii filmu noir, w której wykorzystano wiele scen z klasycznych czarnych kryminałów.

⁵ Film nostalgiczny jest rozumiany jako „przekazujący «przeszłość» dzięki lśniącej formie obrazu” oraz „atrybutom mody”, posługujący się «intertekstualnością» będącą zamierzoną, wbudowaną cechą estetycznego efektu, operatorem nowej konotacji «przeszłości» i pseudo-historycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zastępuje «prawdziwą» historię” (Jameson, s. 75).

częściej współczesnym czasowi realizacji⁶. Tę ostatnią strategię określiłabym właśnie mianem *neo-noir*, a powszechność tego zjawiska sprawia, że nie sposób nawet przypisać go do konkretnego czasu i miejsca – motywy z czarnego kryminału na stałe weszły do słownika środków wyrazu światowego kina. Tu w dużej mierze lokuje się *Nordic noir*, utożsamiany wręcz ze skandynawskim kryminałem *en bloc*. Czy słusznie i co o tym zdecydowało?

Współczesny *noir*

Jak wspominałam, rozpoznanie dzieła należącego do *film noir* nie przedstawia żadnych problemów (przynajmniej tym z widzów, którzy mają podstawowe rozeznanie w nurcie). Niezależnie od enigmatyczności definicji, najczęściej z niebywałą – niezrównaną w kinematografii amerykańskiej – sugestywnością przemawia tu bowiem ekran. W wypadku *neo-noir* element wizualny często jednak nie może zafunkcjonować w analogicznie konsekwentny sposób – nie każdy film jest tak starannie wystylizowany, jak na przykład *Żegnaj, laleczko* (*Farewell, My Lovely*, 1975, reż. Dick Richards), modelowy przykłady *retro-noir*, bądź arcydzieło Romana Polańskiego, *Chinatown* (1974); nie zawsze ponury bądź chłodny monochromatyzm staje się następcą – o ile nie ekwiwalentem – światłocienia (jak w barwnych filmach Melville'a, *Samuraju* [*Le Samourai*, 1967] i *W kręgu zła* [*Le Cercle rouge*, 1970]); nie wszędzie inspiracje są podkreślane tak ostentacyjnie, jak u Christophera Nolana.

W skandynawskich *neo-noir*, których przykładami są *Forbrydelsen* i *Most nad Sundem*, dodatkową trudność stanowi obserwacja, którą w odniesieniu do Islandii przywoływał Baltasar Kormákur. Zdaniem twórcy jednego z najdoskonalszych współczesnych *neo-noir*, czyli *Bagna* (*Myrin*, 2006)⁷, Islandia, także pod względem geograficznym, jest wprost stworzona na scenię *film noir*, posiada bowiem wszystkie konieczne elementy, w tym odpowiedni nastrój przynębnienia i egzystencjalnego bólu (Scott). To samo można powiedzieć o reszcie Skandynawii, przynajmniej tej znanej z powieści, filmów i seriali kryminalnych. Dlaczego jednak jest to trudność? Po raz kolejny należy tu wrócić do kwestii pewnego rozmycia *neo-noir* – jeśli bowiem coś, jakaś kategoria dotyczy wszystkiego, to równie dobrze może nic nie znaczyć, tracić swoją moc wyjaśniającą i nadającą sensy. Paradoksalnie, właśnie ta – wspomniana kilkakrotnie – „podświadomość”, rozumiana przecież jako wejście do powszechnego obiegu, staje się kwestią problematyczną. Czy owe kryminały nadal są więc „czarne”, czy może po prostu już skandynawskie? Zwłaszcza, że ta druga kategoria także stała się formułą sama w sobie.

⁶ Do tej odmiany *neo-noir* należy zaliczyć także filmy osadzone w bliskiej przyszłości (zjawisko zwane czasem *cyber-noir*), takie jak trylogia o Batmanie Christophera Nolana bądź *Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982, reż. Ridley Scott).

⁷ Film jest adaptacją powieści Arnaldura Indriðasona *W bagnie*, (2000), znakomitego przykładu współczesnego literackiego czarnego kryminału.

Piszząc o *neo-noir*, Foster Hirsch zauważa jednak, że „choć pojawiają się lokalne zmiany, podstawowe wzory [*noir* – przyp. aut.] pozostały niezmiennie” (1999, s. 14) – detektyw, zbrodnia, miejski labirynt, a także elementy mniej uchwytnie, jak atmosfera. Nie ma wątpliwości, że konwencja *noir* została w Skandynawii przyswojona zupełnie inaczej niż w Stanach Zjednoczonych – w tych dwóch obszarach tradycja ta jest obecnie najsilniejsza – w sposób omalże odejmujący jej tożsamość. Sądzę jednak, że warto się przyglądać właśnie tej specyfice, także dlatego, że odkrywa i koncentruje się na innych elementach *noir* niż te, które współcześnie dominują w Ameryce. Zarazem są to aspekty doskonale splatające się ze Skandynawią ujmowaną *en bloc* – jako projekt społeczny wynikający z modelu ekonomiczno-politycznego. System społeczny i *noir* łączą się więc, stając się zarazem najbardziej rozpoznawalnymi znakami firmowymi północnej Europy.

Przyczynkiem do rozważań są wspomniane już *Most nad Sundem* i *Forbrydelsen* – produkcje na wielu płaszczyznach reprezentatywne dla *Nordic noir*, każda na swój sposób, aczkolwiek zdradzające też szereg interesujących cech wspólnych. Zanim jednak skupię się na tym, co w nich specyficznie skandynawskie, chcę zacząć od tego, co „czarne” – zwłaszcza że oba serie doczekały się remake’ów w Ameryce (*Dochodzenie* [*The Killing*, 2011-2014] i *The Bridge: na granicy* [*The Bridge*, 2013-2014]), wskazując, że współczesny *noir* chadza nieoczekiwane zawiłymi ścieżkami.

Specyfika czarna

James Naremore słusznie pisał, że *film noir* jest „egzystencjalną alegorią kondycji białego mężczyzny” (2008, s. 26), czego dowodem są właściwie wszystkie filmy z klasycznego okresu i większość kolejnych odsłon *noir*. Choć także w nordyckim *noir* łatwo będzie wskazać prawdziwość tego stwierdzenia, na przykład w *Bezsenności* (*Insomnia*, 1997, reż. Erik Skjoldbjærg), *Bagnie* Kormákura bądź serii o komisarzu Wallanderze, to jednak znakiem nowych czasów i skandynawskiej rzeczywistości jest postawienie w centrum świata przedstawionego kobiet. I nie chodzi mi o znane z klasycznego filmu *noir* typy *femme fatale*, dobrej-złej dziewczyny bądź heroiny gotyckiej, postaci istotne, ale jednak najczęściej służebne wobec męskiego bohatera. Zarówno w *Moście nad Sundem*, jak i w *Forbrydelsen* to kobieta detektyw jest *axis mundi* (nawet jeśli ma męskiego partnera), choć trudno jednoznacznie powiedzieć, czy sprawia to, że produkcje te stają się przez to „egzystencjalną alegorią kondycji kobiety” w takim stopniu, w jakim klasyczne *film noir* odnosiły się do mężczyzn. Z pewnością bohaterki, Saga Norén (Sofia Helin, *Most nad Sundem*) i Sarah Lund (Sofie Gråbøl, *Forbrydelsen*), nie są prostymi kontynuacjami bądź analogiami protagonistów *noir*. To, co niewątpliwie je z nimi łączy, to status autsajderów. Każda jest na swój sposób osobna. Saga z powodu zespołu Aspergera (nienazwanego w wersji skandynawskiej, dookreślonego przez showrunnerów amerykańskich), Sarah – aspołecznego usposobienia, które pogłębia się w kolejnych seriach, nieco upodabniając bohaterkę do Sagi Norén. Podobnie jak wielu protagonistów *film noir* (zwłaszcza koncentrujących się na sprawcach przestępstw, jak na przykład

w *Podwójnym ubezpieczeniu* [*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder], *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* [*The Postman Always Rings Twice*, 1946, reż. Tay Garnett], *Zabójcach* [*The Killers*, 1946, reż. Robert Siodmak], *Człowieku z przeszłością* [*Out of the Past*, 1947, reż. Jacques Tourneur]), są więc antybohaterkami. Nie dlatego, że łamią prawo (wręcz przeciwnie – każda przez większą część akcji wręcz kurczowo trzyma się jego litery), ale ponieważ – inaczej niż postaci z narracji klasycznych – nie mają przynieść łatwej identyfikacji. Nie zabiegają o sympatię bądź poklask ani innych postaci, ani widzów. Innymi słowy, powinny budzić ambiwalentne uczucia, podobnie jak w *film noir*.

W klasycznych czarnych kryminałach sposób konstrukcji postaci męskich decydował o obrazie męskości problematyzowanym w konkretnym filmie – mogła być ona silna (tam, gdzie bohater triumfował w finale) bądź w kryzysie (gdym poddawał się urokowi *femme fatale* i sprzeniewierzał wartościom patriarchalnym). O ile amerykańskie *neo-noir* często są zachowawcze w tym zakresie, o tyle skandynawskie albo odwracają tradycyjne role genderowe (jak w szwedzkiej adaptacji trylogii *Millennium* Stiega Larssona⁸), albo w ogóle wykorzystują męskie i kobiece typy postaci w inny sposób. Choć więc Saga i Sarah są protagonistkami, skandynawskie *neo-noir* mówią o współczesnej kobiecości i męskości w inny sposób, niekoniecznie problematyzując te kwestie jednoznacznie przez bohaterki. Znamienne jest jednak, że w obu serialach uczuciowy chłód, nieobecny bądź ograniczony instynkt rodzicielski i kierowanie się logiką charakteryzują raczej kobiety (nie tylko główne bohaterki), choć ich atrakcyjność jako partnerek w związkach nie jest kwestionowana⁹. To mężczyźni, przede wszystkim partnerzy policyjni obu kobiet, Martin Rohde (Kim Bodnia, *Most nad Sundem*) i Jan Meyer (Søren Malling, *Forbrydelsen*), są opiekuńczy, wykazują się intuicją, a także inteligencją emocjonalną i społeczną, innymi słowy – cechami zwyczajowo uważanymi za kobiece. Co interesujące, nie jest to w żaden szczególnie sposób podkreślane (byłby to zresztą wówczas oczywisty i dość toporny zabieg). Wynika stąd raczej obraz społeczeństw skandynawskich jako postgenderowych, w których tradycyjne podziały są niwelowane, co znajduje przewrotne odbicie fabułach, często przeczących oficjalnemu wizerunkowi, poruszających kwestie przemocy wobec kobiet i tęsknoty za tradycyjnym modelem społeczeństwa (na przykład pierwszy sezon *Forbrydelsen* i trzeci *Mostu nad Sundem*). Zaznaczyć też należy, że taki obraz bohaterek nie wskazuje jednak na kryzys kobiecości, raczej – wzorem większości *neo-noir* – w kryzysie egzystencjalnym są wszyscy, tak samo samotni, wyizolowani i nieumiejący nawiązać kontaktu z innymi, bez względu na płeć.

⁸ *Millennium: Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* (*Män som hatar kvinnor*, 2009, reż. Niels Arden Oplev), *Millennium: Dziewczyna, która igrata z ogniem* (*Flickan som lekte med elden*, 2009, reż. Daniel Alfredson), *Millennium: Zamek z piasku, który runął* (*Luftslettet som sprängdes*, 2009, reż. Daniel Alfredson).

⁹ Oczywiście oba seriele pokazują nieudane związki głównych bohaterek. Chodzi mi jednak o to, że ich zdecydowany charakter i nietradycyjna kobiecość nie są przeszkodą w zawarciu związku. Co więcej, także nie te cechy są przeszkodą w jego kontynuowaniu, a raczej Asperger i skrajna aspołeczność Sarah – czyli cechy gendrowo nienacechowane.



Serial Most nad Sundem (Bron/Broen, 2011) – materiał promocyjny

Czemu więc Saga i Sarah są konstruowane w taki sposób¹⁰? Na pewno jeszcze dobitniej podkreśla to ich odizolowanie od świata, co jest ważne, ponieważ to właśnie świat przedstawiony jest głównym protagonistą *Nordic noir*. Po drugie, dzięki temu zostaje zrealizowany jeden z kluczowych wyznaczników współczesnego *neo-noir*. „Zamiast poszukiwać przestępcy w otaczającym go labiryncie metropolii, detektyw szuka samego siebie – swojej tożsamości i sposobu, w który ją stracił” (Abrams, 2007, s. 7). To stwierdzenie ma wieloraki sens. Przede wszystkim część bohaterów *neo-noir*¹¹ faktycznie prowadzi śledztwa w swojej sprawie, jak próbujące odnaleźć własne tożsamości postaci z nurtu *puzzle films* (na przykład *Memento*, 2000, reż. Christopher Nolan, *Wyspa tajemnic* [*Shutter Island*], 2010, reż. Martin Scorsese). Inną możliwością jest powtórzenie drogi Edypa, gdy bohater w finale odkrywa, że poszukiwał sam siebie w sposób dosłowny, jako sprawcy (ponownie, rozliczne *puzzle films*, także wymienione, ale też na przykład *Harry Angel* [*Angel Heart*, 1987, reż. Alan Parker] i trylogia Bourne’a¹²). W *Moście nad Sundem* i *Forbrydelsen* motyw ten przyjmuje jeszcze inny kształt, mniej oczywisty. Przede wszystkim podkreślane są podobieństwa między bohaterkami a ściganymi przez nie przestępcami. W pierwszym sezonie

¹⁰ Przywodzi on na myśl niekiedy bardziej socjopatycznych bohaterów kryminału klasycznego (jak Sherlock Holmes) niż intuicyjnych detektywów z kryminału czarnego.

¹¹ Motyw ten pojawiał się także w klasycznym *film noir*, na przykład *Zmarły w chwili przybycia* (*D.O.A.*, 1950, reż. Rudolph Maté) bądź *Błękitna Gardenia* (*The Blue Gardenia*, 1953, reż. Fritz Lang).

¹² *Tożsamość Bourne’a* (*The Bourne Identity*, 2002, reż. Doug Liman), *Krucjata Bourne’a* (*The Bourne Supremacy*, 2004, reż. Paul Greengrass), *Ultimatum Bourne’a* (*The Bourne Ultimatum*, 2007, reż. Paul Greengrass).

Mostu nad Sundem zostaje to wyeksplikowane wprost w dialogu, gdy Saga, wymieniając cechy mordercy – aspołeczny, skupiony na zadaniu, odnoszący sukcesy zawodowe, dotknięty traumą – słyszy: „taka właśnie jesteś”. Z kolei w *Forbrydelsen*, w drugim sezonie, Sarah Lund ściga seryjnego mordercę, który okazuje się kimś, kogo kocha. Także zestawienie ich zachowań wskazuje, że – podobnie jak Saga – również Sarah przejawia liczne podobieństwa do sprawcy. Sugeruje to, że każda z nich mogłaby się znaleźć po drugiej stronie prawa i „prowadzić śledztwo we własnej sprawie”¹³. Ten aspekt zostaje udostępniony właśnie w *Forbrydelsen* (także w amerykańskim remake’u), gdy Lund w finale bierze sprawy we własne ręce i wymierza sprawiedliwość, stając się tym samym morderczynią; znajduje też realizację w wątkach mężczyzn, policjantów, którzy przechodzą na stronę zła bądź bezprawia (w obu serialach jest ich w sumie trzech).



Bagno (Mýrin / Jar City, reż. Baltasar Kormákur 2006)

Owo poszukiwanie samego siebie zostaje wzmocnione faktem, że za każdym razem sprawca jest blisko. W *Forbrydelsen* (sezon drugi), jak wspomniałam, okazuje się nim ukochany Sarah (Mikael Birkkjær). W *Moście nad Sundem* (pierwszy) katalizatorem wszystkich nieszczęść i potwornego *danse macabre*, w jakie zostają wciągnięci bohaterowie, jest Martin, współpracujący z Sagą podczas śledztwa. W trakcie odkrywa, że to jego grzechy z przeszłości uruchomiły serię

¹³ Ich wersją *a rebour* jest Lisbeth Salander z *Millennium* – wykluczona przez prawo, ale dochodząca go na własną rękę; przejawia też cechy charakteru identyczne z bohaterkami seriali i również musi odkryć własną przeszłość.

zdarzeń i pchnęły szalonego mordercę do działania¹⁴. W konsekwencji Martin – tak jak Sarah Lund – zabija, przechodząc na przeciwną stronę prawa. W finale drugiego sezonu aresztuje go Saga. Warto pamiętać, że dawne winy ściągające nieszczęście na współczesnych, także na potomków, są częstym motywem *noir*, także w jego skandynawskiej odsłonie. W archeologii zbrodni lubował się jeden z klasyków i ojców założycieli czarnego kryminału, czyli Ross Macdonald. Sekrety rodzinne sięgające wielu pokoleń i determinujące ludzkie życie fundamentem swych powieści (siłą rzeczy także ich adaptacji) uczynili też Indriðason (między innymi *W bagnie*) i Larsson (trylogia *Millennium*).

W trzecim, najnowszym sezonie *Mostu nad Sundem*, Saga zostaje z kolei zmuszona do skonfrontowania się z traumą własnej przeszłości – jako detektyw prowadzi prywatne dochodzenie, zapoznaje się z dowodami, oddaje je do analizy; zostaje też podejrzana o zbrodnię. Motyw śledztwa we własnej sprawie znajduje tu realizację najpełniejszą w ramach serialu.

Ponieważ sprawcy są tak blisko śledczych – także emocjonalnie – czyni to z nich wariację na temat figury *homme fatale*. Makabryczne i wyszukane *modus operandi* zbliża ich wprawdzie bardziej do arcy mistrzów zła znanych z kryminałów klasycznych (jak chociażby profesor Moriarty z przygód Sherlocka Holmesa), w związku z czym wydaje się, że z definicji nie pasują do pozbawionego takich akcentów uniwersum czarnego kryminału¹⁵. Jeśli jednak i w *film noir* poszukać analogicznej postaci, to był nią właśnie *homme fatale* znany z gotyckiej odmiany nurtu. W tak zwanym kobiecym cyklu *noir* (zwanym też *paranoid women's movies*, *persecuted wife cycle* oraz *gaslight genre* (Hanson, 2007, s. 41), na przykład *Gasnący płomień* [*Gaslight*, 1944, reż. George Cukor], *Kręte schody* [*The Spiral Staircase*, 1946, reż. Robert Siodmak], *U progu tajemnicy* [*Secret Beyond the Door*, 1947, reż. Fritz Lang], *Wir* [*Whirlpool*, 1949, reż. Otto Preminger]), szalony mężczyzna układa misterne plany, aby dopaść swe kolejne ofiary, najczęściej kobiety. Jedną z nich, finałową, ma być główna bohaterka – gotycka heroina – która, co interesujące w kontekście omawianych seriali, musi mu się samotnie i zwycięsko przeciwstawić. Także w *Moście nad Sundem* i *Forbrydelsen* ostatnie słowo w konfrontacji mają Saga i Sarah, a nie ich policyjni partnerzy bądź sprawcy¹⁶.

Ten element łączy się z kolejnym. Jedną z rewolucji, jakie w obrębie gatunku wprowadziło pojawienie się amerykańskiego *hard-boiled fiction* była demokratyzacja zbrodni. W skandynawskim *noir* z jednej strony planują ją wprawdzie „geniusze zła” (jak Jens [Lars Simonsen] w pierwszym sezonie *Mostu nad Sundem*), z drugiej jednak – obejmuje ona wszystkie poziomy społecznej stratyfikacji, może się narodzić w domach milionerów, biznesmenów, wśród ekoaktywistów, a także dotknąć policjantów, weteranów i bezdomnych. Podobnie jak w czarnym kryminale, tak

¹⁴ Ów morderca jest właśnie byłym policjantem.

¹⁵ Nieprawdopodobieństwo zdarzeń w omawianych sezonach seriali tylko to zresztą potwierdza, kontrastując z realistycznym sposobem realizacji.

¹⁶ Ten motyw zostaje szczególnie pogłębiony w trzecim sezonie *Dochodzenia*, gdzie ofiary seryjnego mordercy zostają zmienione na kobiety; w duńskiej wersji byli to mężczyźni.

i tu świat przedstawiony obejmuje całe społeczne spektrum, a wszyscy są przedstawieni w raczej niekorzystnym świetle. Charakterystyczne, jak mało w obu seriach postaci zwyczajnie sympatycznych, jakby mizantropia Philipa Marlowe'a (bohater powieści, opowiadań i adaptacji prozy Raymonda Chandlera) także stała się uniwersalnym kodem kulturowym.

Innym kluczowym elementem nordyckiego *noir* jest krajobraz. Inaczej niż w historii kina Skandynawii, poczynając już od szwedzkiej szkoły filmowej, a także w wybranych *neo-noir* z tego obszaru (*Bagno*), w żadnym z seriali dziki i surowy pejzaż nie odgrywa szczególnie istotnej roli – choć nie można już tego samego powiedzieć o przyrodzie (na przykład o zjawiskach pogodowych). Pod tym względem wydają się one więc bardziej tradycyjne niż współczesne czarne kryminały amerykańskie, by wymienić tylko *southern noir*, czyli filmy, których akcja rozgrywa się na prowincjonalnym Południu (na przykład pierwszy sezon *Detektywa* [*True Detective*, 2014-]¹⁷). Oba serie są bowiem na wskroś miejskie – ponure, postindustrialne metropolie skąpane w deszczu i zasnuwane mgłą (bądź dymem) są, jak dawniej, labiryntem, w którego zakamarkach skrywa się sprawca. Jest to bardzo podkreślane w *Forbrydelsen*, gdzie ciągle pada deszcz, budując wyjątkowo nieprzyjazną atmosferę (jeszcze dobitniej zaakcentowaną w amerykańskiej wersji osadzonej w Seattle). Z kolei w *Moście nad Sundem*, oprócz tego, że zarówno w Danii, jak i Szwecji¹⁸ jest zimno i nie ma słońca, to jeszcze kamera wielokrotnie koncentruje się na tym, co miejskie. Tak zbudowana jest czołówka, metropolitarny pejzaż dominuje też w rozlicznych ujęciach ustanawiających – nie pełnią one żadnej innej funkcji poza wprowadzaniem obrazu kolejnego wieżowca, fabryki, oświetlonego nocą osiedla etc. Złośliwie można stwierdzić, że Kopenhaga i Malmö stają się w ten sposób dużo bardziej spektakularne niż w rzeczywistości i, zamiast przypominać miasta skandynawskie, udają anonimowość metropolii amerykańskich. Co interesujące, rozgrywający się na granicy amerykańsko-meksykańskiej *The Bridge: na granicy* jest zrobiony raczej w duchu prowincjonalnym, nieco przywodzącym na myśl pierwszy sezon *Detektywa* (choć niedorównujący mu jakością). Inaczej jest z kolei w *Dochodzeniu* (remake *Forbrydelsen*), gdzie cecha ta została utrzymana, a wręcz wzmocniona. Warto też wspomnieć, że twórcy *Dochodzenia* lokują się w tradycji *neo-noir* w sposób całkowicie jawny, otwarcie nawiązując chociażby do jednego z klasyków jego postmodernistycznej odmiany, czyli serialu *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990) Davida Lyncha, a także do filmów nowszych, na przykład *Rzeki tajemnic* (*Mystic River*, 2003, reż. Clint Eastwood).

Na marginesie można zauważyć, że kobieta (Ellen Hillingsø), z którą Martin zdradza żonę w pierwszym sezonie, nosi platynową perukę – kojarzoną z klasycznym okresem kina Hollywood i figurą wampa (poprzedniczki *femme fatale*), ale

¹⁷ Wśród klasyków tego nurtu można wymienić chociażby *Noc myśliwego* (*The Night of a Hunter*, 1955, reż. Charles Laughton) bądź nowszą produkcję *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007, reż. Joel Coen, Ethan Coen).

¹⁸ Akcja toczy się w obu tych krajach, Saga reprezentuje policję szwedzką, a Martin (w trzecim sezonie Henrik Saboe [Thure Lindhardt]) duńską.

też z Phyllis (Barbara Stanwyck) z *Podwójnego ubezpieczenia* oraz Ritą/Camillą (Laura Harring) z *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001), kolejnym *neo-noir*, który wyszedł spod ręki Davida Lyncha. Być może jest to nadinterpretacja, ale innej *femme fatale* w *Moście nad Sundem* nie ma, bohaterka spełnia właściwie tylko jedną, seksualną rolę¹⁹ (jej amerykański odpowiednik jest dużo bardziej rozbudowany), a i peruka nie ma żadnego fabularnego uzasadnienia, poza zmienieniem brunetki w blondynkę, co w historii kina jest obarczone bogatymi znaczeniami.

Specyfika skandynawska

Pewne elementy *noir* są więc uniwersalne – stanowią wspomniany już wzór multiperiodyczny, nieustannie powracając w rozmaitych konstelacjach. Można do nich zaliczyć motyw samotności, pesymizmu, wielkowiejskości, ambiwalentnych bohaterów, zamazania kategorii dobra i zła (z nieodłącznymi dywagacjami na ich temat). Podobnie jak do literatury kryminalnej, tak i do filmów oraz telewizji wkroczyły jednak nowe akcenty, wynikające – między innymi – ze współczesnej „wielokulturowości” kryminału, przez całe dekady zdominowanego przez pisarzy anglosaskich (Anglia i Stany Zjednoczone). Kategoria ta jest związana zarówno z wkroczeniem do gry twórców spoza tego kręgu, jak i z tematyką książek i filmów. „Autorzy kryminałów świetnie wczytują się w nastroje społeczne i potrafią identyfikować podstawowe lęki ludzi, którym przyszło żyć w świecie [...] dalekim od stabilności” (Burszta, Czubaj, 2007, s. 22).

Współcześni twórcy czyniący z nowego – ponowoczesnego – *Zeitgeist* fundament swojej prozy najczęściej swobodnie łączą elementy dominujące na wcześniejszych etapach rozwoju kryminału z nowymi zakresami tematycznymi, odnoszącymi się przede wszystkim do kwestii dominujących we współczesnych debatach społecznych. Wśród nich można wymienić poszukiwanie tożsamości w zglobalizowanym świecie, etniczność, dyskryminację ze względu na płeć, wykluczenie na tle rasowym bądź orientacji seksualnej, ekologię, genetykę, cyberterrorizm. Wszystkie te tematy pojawiają się oczywiście także (jeśli nie przede wszystkim) we współczesnym nordyckim *noir*, zdominowanym nie przez egzystencjalne rozważania, ale problemy społeczne. O ile bowiem w klasycznym czarnym kryminale (a także współczesnych amerykańskich *neo-noir*) świat był funkcją bohatera i jego postrzegania (tu istotną rolę pełniła narracja interpretatywna, przenoszona też do kina²⁰), o tyle w odstonie skandynawskiej ważniejszy jest jednak ów świat. Cechą dominującą kryminałów z tego kręgu kulturowego – choć zaczerpniętą z tradycji gatunku, jeszcze z czasów powstania amerykańskiego *hard-boiled fiction* – jest bowiem tematyzowanie lęków społecznych, czerpanie z rzeczywistości i przekładanie zachodzących na co dzień zjawisk, oczywiście tych negatywnych, na język zbrodni.

¹⁹ Funkcja tej bohaterki w wątku kryminalnym nie jest kluczowa, wręcz przeciwnie.

²⁰ Jest to narracja pierwszoosobowa, której rolą jest ujawnienie wyobrażeń i opinii bohatera, a zarazem autora, o świecie przedstawionym; por. Marling William, *The American Roman Noir. Hammet, Cain and Chandler*, The University of Georgia Prss, Athens-London 1995, ss. XIV-XV.

W latach dwudziestych XX wieku, gdy narodził się nurt *hard-boiled fiction*, oraz w czterdziestych, które przyniosły jego kinowa odsłonę, czyli *film noir*, tematyzo-
wano obawy (po)wojenne, potem również obsesje zimnowojenne, przemiany ekono-
miczne i społeczne, lęki panujące w kraju ponoszącym konsekwencje Wielkiego
Kryzysu, rozwoju zorganizowanej przestępczości, kompromitacji „amerykańskie-
go snu” i innych mitów definiujących Stany Zjednoczone. Filmowe i literackie *noir*
były czarnymi zwierciadłami obnoszonymi po równie ponurych, wielkomijskich
gościńcach (Stendhal, 1973, s. 115).

Także twórczość pisarzy skandynawskich, takich jak Yrsa Sigurdardóttir, Ste-
fan Mani, Steinar Bragi, Stieg Larsson, Henning Menkell, Arnaldur Indriðason,
podobnie jak adaptacje prozy niektórych z nich oraz produkcje oryginalne (*Most
nad Sundem* i *Forbrydelsen*), po raz kolejny potwierdza, że powieści kryminalne
mogą pełnić rolę narzędzia antropologicznego (Czubaj), podobnie zresztą jak więk-
szość gatunków i formuł postrzeganych jako popularne. Odzwierciedlają one i po-
zwalają badać procesy zachodzące w społeczeństwach – i także pod tym względem
dzieła skandynawskie przypominają czarne kryminały amerykańskie. Zarówno
pojedyncze utwory, jak i większe całości (cykle książkowe i seriale telewizyjne) są
zatem „wielkimi narracjami o społeczeństwach” (Czubaj, 2010, s. 15), mającymi
funkcje diagnostyczne, przede wszystkim w kwestiach obyczajowości, stosunków
panujących wewnątrz zbiorowości i pomiędzy nimi.

O ile bowiem w Ameryce bądź Francji powroty do *noir* oznaczają najczęściej
stylizację, nostalgiczne zapatrzenie w przeszłość kinematografii bądź postmo-
dernistyczny remiks ikon i klisz, o tyle w Skandynawii *neo-noir* jest angażowane
w obrazowanie kwestii i wyzwań społecznych. Jest to swoisty paradoks, ponie-
waż *neo-noir* jako metafora i zwierciadło społeczeństwa stanowi powrót do *film
noir* pełniącego taką sama funkcję w Ameryce lat czterdziestych i pięćdziesiątych.
Wśród powracających w skandynawskim *noir* motywów wymienić należy przede
wszystkim: brutalność wobec kobiet, w tym seksualną, przemoc dotykającą dzieci,
feminizm i dziedzictwo patriarchy, neo- i postkolonializm, związane z kwestią
współczesnych migracji konflikty kulturowe, dziedzictwo historii, kompromitację
tradycyjnego modelu rodziny i instytucji państwowych.

Wszystkie te tematy, w mniejszym bądź większym stopniu, pojawiają się
w *Moście nad Sundem* i w *Forbrydelsen*. Pomiędzy serialami rysuje się jednak
w tej kwestii pewna różnica. O ile w całym *Moście nad Sundem* wprowadzone zo-
stają postaci/grupy wymierzające społeczeństwu kary za jego rozliczne grzechy,
o tyle *Forbrydelsen*, przynajmniej pierwszy sezon, jest nieco bardziej prywatne²¹,
a charakter zbrodni najbardziej wywieziony z klasycznego czarnego kryminału.
Sarah Lund musi tu wytropić zabójcę nastoletniej Nanny Birk Larsen, czemu
zostaje poświęcony cały sezon. Koncentracja na jednej sprawie o zasięgu dalece
mniejszym niż te z sezonów kolejnych i z *Mostu nad Sundem* pozwala nie tylko

²¹ Nie zmienia tego fakt, że w pierwszym sezonie *Mostu nad Sundem* okazuje się, że przestępca dokonuje
tak naprawdę prywatnej zemsty.

rozbudować postać głównej bohaterki, ale też skupić się na rozmaitych wektorach relacji międzyludzkich, zarówno tych związanych z społecznością Sarah Lund, jak i skupionych w rodzinie dotkniętej tragedią. Istotny jest też charakter zbrodni, jak wspomniałam, najbliższy temu, co było charakterystyczne dla klasycznego czarnego kryminału. Demokracja przestępstwa, która dokonała się w tym nurcie, oznaczała nie tylko, że może nim zostać skuszony przedstawiciel każdej grupy społecznej. W kryminale analitycznym, spod znaku złotego wieku i Agathy Christie, było ono zarezerwowane dla wybranych – wprawdzie naruszających społeczny porządek wyższych sfer, ale jednak do nich należących. Ten typ kryminału był bardzo elitarny. Egalitarność *hard-boiled fiction* oznaczała natomiast także zwykłość. Jak podsumował to klasyk gatunku, Raymond Chandler: „Hammett wyciągnął zbrodnię z wazy weneckiej i wrzucił ją do swojego ciemnego zaułka, [...] przywrócił zabójstwo ludziom, którzy popełniają je nie po to, aby dostarczyć powieści trupa, lecz z jakichś konkretnych powodów i nie za pomocą ręcznie kutych pistoletów do pojedynku, kurary czy ryby tropikalnej,



Kadr z serialu *Forbrydelsen* (*The Killing*, 2007-2012)

ale środkami, które mają pod ręką” (1983, s. 323-324). Tę zasadę realizuje pierwszy sezon, w którym zbrodnia jest wręcz pospolita – brzydka i przypadkowa²². W pewnym sensie też kameralna, czego nie da się już powiedzieć o innych sprawach rozwiązywanych przez Sarah i Sagę. Pierwszy sezon *Forbrydelsen* jest przez to dużo bardziej zakorzeniony w rzeczywistości niż późniejsze i niż *Most nad Sundem*. Być może jest to także przyczyną, dla której właśnie pierwsza odsłona

²² W *Bagnie* pada kwestia: „Typowo islandzka zbrodnia. Niechlujna i bezsensowna”.

amerykańskiego *Dochodzenia* była tak udana – przewyższając nieco w spójności, klarowności scenariusza i motywacjach postaci duński oryginał, a także wyraźnie górując nad *The Bridge: Na granicy*.

W kolejnych sezonach *Forbrydelsen*, podobnie jak w *Moście nad Sundem*, twórcy łączą natomiast społeczne realia i bardzo abstrakcyjną zbrodnię – wyrafinowaną, by nie powiedzieć wymyślną, wręcz spektakularną, wziętą nie z przestępczej rzeczywistości, lecz ostentacyjnie dyskursywną. W *Forbrydelsen* tłem wydarzeń staje się interwencja wojsk w Afganistanie, a w sezonie finałowym – działalność ponadnarodowych instytucji finansowych. Jeszcze większą uwagę



Kadr z serialu *Forbrydelsen* (*The Killing*, 2007-2012)

strategia ta zwraca w *Moście nad Sundem* – w kolejnych sezonach *Forbrydelsen* morderstwa są bowiem bardziej jednolite, podczas gdy twórcy drugiego serialu zapewniają pełne spektrum śmiertelnych możliwości. Co istotne, sprawca z pierwszego sezonu, choć dokonuje prywatnej zemsty – jak się okazuje w finale, przede wszystkim na Martinie – przedstawia swoje czyny jako wymierzone w hipokryzję współczesnych sytych, opiekuńczych demokracji. W kolejnych sezonach schemat ten zostaje do pewnego stopnia powtórzony – trup ściele się gęsto, a każda z ofiar ma (przynajmniej zdaniem sprawcy) egzemplifikować jakiś współczesny grzech główny²³. Obojętność wobec cierpień Trzeciego Świata, nierówność wobec prawa objawiająca się dyskryminacją ze względu na płeć i rasę, nadużywanie władzy przez policję, nadmierna rola wielkich korporacji i nie-ludzka twarz współczesnego kapitalizmu, społeczne wykluczenia – każda z tych kwestii zostaje sprobrematyzowana; podobnie jak drastyczne metody budzenia społecznego sumienia stosowane przez sprawcę, oddziałujące sensoryjnie, ale przede wszystkim populistycznie i tabloidowo.

Jak wspomniałam, w efekcie okazuje się wprawdzie, że w ramach fabuły owe problemy stanowią pretekst dla szaleńca przeprowadzającego zemstę; w rzeczywistości jednak owa prywatna krucjata była wynikiem grzechu kolejnego – nieefektywności prawa w najdoskonalszych demokracjach świata. W sezonie drugim, pozbawionym już tak jednoznacznego łączenia zbrodni z wymiarem prywatnym, pojawia się (ukazany analogicznie) problem zaniedbania ochrony środowiska oraz zdrowia (koncerny farmaceutyczne, niebezpieczeństwo płynące z niekontrolowanych badań genetycznych i eksperymentów medycznych) skontrastowany z – nie mniej szkodliwym – ekoterroryzmem i radykalnym aktywizmem. Trzeci wykorzystuje z kolei pryzmat zbrodni powiązanych z tradycyjnym modelem rodziny do uważniejszego przyjrzenia się Sadze i pogłębienia jej postaci, co znowu ściślej łączy prywatne z politycznym.

Problemy te są na wskroś współczesne, związane z płynną nowoczesnością i globalnymi wyzwaniem. Co cenne – i bardzo w duchu czarnego kryminału – twórcy omawianych seriali (a także niektórzy pisarze i reżyserzy filmów kinowych, na przykład Mankell i Kormákur) nie tyle rozdają racje, ile zadają pytania, burząc samozadowolenie mieszkańców Skandynawii, a także jej wizerunek jako raju na ziemi, zwłaszcza socjalnego. Oczywiście Dania i Szwecja zapewne nie są piekłem absolutnym, jakie wyłania się z seriali (bądź powieści Stiega Larssona). Wydaje mi się jednak, że bardzo wiele o Skandynawii mówi już sam fakt poruszania takich właśnie problemów, związanych z szeroko rozumianą społeczną odpowiedzialnością. Podobnych tematów próżno szukać – w bardzo niezachowawczych i postępowych – neoseriałach amerykańskich, ujmujących kontrowersyjną tematykę z zupełnie innego punktu widzenia²⁴. Pró-

²³ Nieprzypadkowe będą skojarzenia z *Siedem* (*Seven*, 1995) Davida Finchera, także ze względu na finał pierwszego sezonu.

²⁴ Wystarczy porównać wizje polityki w amerykańskiej wersji *House of Cards* (2013-) i w duńskim *Rządzie* (*Borgen*, 2010-2013).

bę podejmują twórcy *The Bridge: Na granicy*. Fabularny punkt wyjścia – ciało podrzucone na granicy amerykańsko-meksykańskiej²⁵ – wydaje się wręcz doskonale pasować do tych realiów, zwłaszcza że przepaść pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem jest niezwykle wyrazista, czego nie da się powiedzieć o Danii i Szwecji. Pozwala też uruchomić wiele lokalnych wątków, przede wszystkim związanych z różnicami ekonomicznymi i nierównościami wynikającymi z polityki obu państw. W drugim (i ostatnim) sezonie głównym tematem staje się przemoc wobec kobiet, w Meksyku nieodłącznie kojarząca się z serią morderstw i zaginięć w Juarez. Niestety – serial po prostu się nie udał, nie powiodła się też próba powielenia skandynawskiej wizji społecznego sumienia, pomimo realiów wręcz stworzonych dla takich rozważań. Skandynawowie faktycznie wyróżniają się swoim społecznym zaangażowaniem, także na polu kryminału²⁶.

* * *

Chłodny realizm środków formalnych, połączenie codziennej zwykłości, wielkich wyzwań globalnej rzeczywistości, społecznej wrażliwości i – mniej lub bardziej wyrafinowanej – zbrodni stało się znakiem firmowym skandynawskiego kryminału. Jednocześnie, choć tak ściśle nordycki – także poprzez pryzmat, jakim jest system społeczny i model demokracji – ów kryminał jest osadzony w znanej, choć nadal jeszcze unikającej oswojenia tradycji amerykańskiego czarnego kryminału, stając się jedną z wariacji na temat *neo-noir*. Słynna z doskonałego ujmowania ducha czasu – w swej pierwotnej wersji pochodzącej z powojennej Ameryki – konwencja ta stała się doskonałym narzędziem mierzenia się z problemami społeczeństw czasu pokoju, ale zarazem wielkich niepokojów, potrzebujących coraz to nowych ukonkretnień w zaangażowanej kulturze popularnej.

Bibliografia

Abrams, J. J. (2007). *Space, Time and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, M. T. Conrad (red.). Lexington: The University Press of Kentucky.

Burszta, W. J., Czubaj M. (2007). *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa: Muza.

Chandler, R. (1983). *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych* [w:] *Mówi Chandler*, D. Gardiner i K. S. Walker (red), (tłum. E. Budrewicz). Warszawa: Czytelnik.

Czubaj, M. (2010). *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.

²⁵ W wersji skandynawskiej ciało zostaje pozostawione na tytułowym moście łączącym Danię i Szwecję.

²⁶ Dla porównania można też sięgnąć po polskie odsłony *neo-noir*. Najdoskonalszą i jakościowo najlepszą stanowią niewątpliwie dwa sezony *Gliny* (2003-2008) Waldemara Pasikowskiego. Wprawdzie pojawił się tam pełen napięcia wątek nienawiści etnicznej do Romów, jednak całość jest raczej emanacją typowych dla klasycznego *noir* lęków związanych z kryzysem męskości (szczególnie mizoginistyczny i schematyczny pod tym względem jest drugi sezon).

- Christopher, N. (2006). *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Emeryville: Shoemaker & Hoard.
- Hanson, H. (2007). *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London-New York: I. B. Tauris.
- Foster, H. (1999). *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York: Limelights Editions.
- Hendrykowski, M. (1973), *Bullit i inni*, „Teksty”, nr 6.
- Jameson, F. (1988), *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu* (tłum. K. Malita), „Pismo Literacko-Artystyczne”, nr 4.
- Mętrak, K. (1983), *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych* [w:] *Mówi Chandler*, D. Gardner i K. S. Walker (red), (tłum. E. Budrewicz). Warszawa: Czytelnik.
- Naremore, J. (2008). *More Than a Night. Film Noir in its Contexts*. Los Angeles: University of California Press.
- Scott, A.O. (2011), *A Haunting Enigma of Violence and Chaos*, “New York Times”, <http://movies.nytimes.com/2008/02/29/movies/29jar.html> (dostęp: 31.05.2011).
- Stendhal, H. B. (1973). *Czerwone i czarne*, (przeł. Tadeusz Żeleński Boy). Warszawa: PIW.

Cold-noir. Film noir and Scandinavia

Film noir which achieved the peak of its popularity in the 1940s and 1950s in the United States was a very American phenomenon, born from the American experience and space – sense of being lost in a big, anonymous, unfriendly metropolis serving as a metaphor for the sense of being lost in a labyrinth of post-war existence. In the same time, from the very beginning of the 1940s, film noir was an international phenomenon, successfully lasting in forthcoming decades not only in America, but also elsewhere – it became defining for cinema and television of both France and Scandinavia.

Indeed, most famous Scandinavian books, films and TV series are made in a neo-noir manner, with an addition of some significant local qualities. Nordic noir, unlike neo-noir in e.g. the contemporary USA, does not consist of postmodern stylization and intertextuality, but focuses on problems that define modern societies – social conflicts and controversies like racism, homophobia, patriarchy, violence against women and children, hatred towards immigrants and institutional inability to make them fit, challenges of ecology and so on.

The article focuses on these aspects of Nordic noir as shown in two highly popular and critically acclaimed TV shows – *The Killing* (*Forbrydelsen*, 2007-2012) and *The Bridge* (*Bron/Broen*, 2011-2017).





Obrazy Dalekiej Północy

Images of the Far North

Anna Estera Mrozewicz

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ciało i miejsce. Obrazy współczesnej Rosji w polskich i szwedzkich filmach dokumentalnych

Zarówno w Polsce, jak i Szwecji, Rosja – ze względu na sąsiedztwo, powiązania historyczne i pewną egzotykę – to stale powracający obiekt wyobrażeń, co w obliczu przemian ustrojowych 1989 roku dało znać o sobie ze wzmożoną siłą. Nie wnikając w różnorakie podłoża tej popularności, zauważyć trzeba, że przyczyniła się ona do utrwalenia Rosji w obrazach – rozumianych tutaj nie jako przezroczy-ste odzwierciedlenia miejsc rzeczywistych, lecz jako palimpsestowa sfera wizualna, która jest zarazem projekcją wyobrażeń wpisanego w nie widza. Przyjęta w artykule perspektywa porównawcza, wynikająca z moich zainteresowań badawczych, pozwoli dookreślić specyfikę tych reprezentacji pochodzących z obu obszarów kulturowych – Polski i Szwecji.

W latach dziewięćdziesiątych powstało w Szwecji i Skandynawii więcej dokumentów i fabuł na temat „Europy Wschodniej” (jak w zachodnich krajach określa się obszary byłego bloku wschodniego) niż kiedykolwiek wcześniej. Filmoznawca Anders Marklund zauważył, że w szwedzkim kinie popularnym kraje byłego Związku Radzieckiego zaczęły pojawiać się jako miejsca akcji od roku 1995, a więc mniej więcej sześć lat po przemianach ustrojowych w tej części Europy (Marklund, 2010). Marklund zauważył ponadto, że Rosja i były tereny Związku Radzieckiego pełnią w tych filmach pewne powtarzalne funkcje. Są to najczęściej miejsca nacechowane negatywnie, kojarzone – zgodnie ze stereotypowymi wyobrażeniami panującymi w Szwecji – z problemami społecznymi, korupcją i przestępczością (s. 101). Można wysunąć tezę, że negatywne nacechowanie Rosji i terenów byłego ZSRR jest wyrazem zakorzenionego od wieków w świadomości kulturowej

Szwecji strachu przed Rosją, który określa się słowem *rysskräck*, do dziś używanym w szwedzkim dyskursie politycznym¹.

Filmy faktu częściej niż filmy fikcji dążą do przełamania stereotypowych wyobrażeń. Jednak one również dostarczają nam obrazów, na podstawie których tworzymy wizje miejsc. Mimo politycznej neutralności Szwecji podczas zimnej wojny, w wyniku wspomnianego strachu przed Rosją i swoistej autocenzury (jeszcze silniejszej w Finlandii), szwedzkich dokumentów o Rosji powstało niewiele. Jak zauważa badaczka okresu zimnej wojny Marie Cronqvist w odniesieniu do szwedzkich filmów propagandowych o obronie cywilnej (na wypadek ataku jądrowego), w filmach tych nie istniał wyrazisty wizerunek wroga, a często był on wręcz nieobecny (Cronqvist, 2008, s. 178). Podobnie filmy dokumentalne i telewizyjne reportaże o Rosji czy Związku Radzieckim często były albo ograniczone autocenzurą, albo zabarwione ideologią lewicowego radykalizmu, który kwitł w Szwecji pod koniec lat sześćdziesiątych, podobnie jak w wielu krajach zachodnich. Przykładem tej ostatniej inklinacji może być dokument telewizyjny *Stalin. Portret dyktatora* (*Stalin. Porträtt av en diktator*, 1970) autorstwa Ollega Hägera (1935–2014) i Hansa Villiusa (1923–2012), twórców wielu filmów dokumentalnych o tematyce historycznej².

W Polsce z kolei nakręcone w okresie PRL-u dokumenty o Rosji to przede wszystkim filmy jawnie propagandowe, które miały spełniać wymogi narracji dotyczącej przyjaźni polsko-radzieckiej i przedstawiać Związek Radziecki w jednoznacznie pozytywnym świetle. Niewiele powstało utworów o Rosji, które zaliczają się do kanonu polskiego filmu dokumentalnego tamtej doby. Podejmując temat Rosji, trudno było uniknąć przemilczeń czy zafałszowań³.

¹ Jak podaje Tomasz Walat, słowo *rysskräck* powstało „w okresie wojen z Rosją o panowanie nad Bałtykiem i utrwaliło [się – przyp. aut.] po klęsce zadanej przez wojska Piotra Wielkiego pod Połtawą (1709 r.) i po rozbiorze Szwecji, czyli odebraniu jej terytorium obecnej Finlandii oraz części rosyjskiej dziś Karelii, z którą była złączona przez sześć wieków. Na tej historycznie szwedzkiej ziemi powstała nowa stolica Imperium Carskiego St. Petersburg. „Będziemy grozić stąd Szwedowi/Tu stanie miasto, stanie tron/Na złość dufnemu sąsiadowi», pisał o budowie tego miasta Aleksander Puszkina w poemacie «Jeździec Miedziany», zob. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1566847,1,czy-szwecja-jest-rzeczywiscie-neutralna.read> (dostęp: 17.02.2014). W książce *Vladimir Putin och rysskräcken* (*Władimir Putin i strach przed Rosją*) z 2010 roku osiadły w Szwecji dziennikarz Vladislav Savić pisze: „Zgodnie z dominującym wyobrażeniem, które dziś mamy o Rosji, mieszkamy blisko coraz bardziej niebezpiecznego państwa. Moja koleżanka z pracy, znawczyni Rosji Ebba Sävborg opowiadała, że w 2006 wrzuciła w Google szwedzką frazę «Ryssen kommer» [nadchodzą Rosjanie – przyp. aut.] i otrzymała 72 tysiące trafień. Trzy lata później, jesienią 2009 roku, zrobiłem podobne wyszukiwanie i jego wynikiem były 133 tysiące trafień” (Savić, 2010, s. 10). Wydaje się, że na tle innych krajów nordyckich ów szwedzki „strach przed Rosją” należy do najsilniejszych, a być może jest równie silny jak w Finlandii. Por. Savić, 2010, s. 258. Zob. także Gerner & Karlsson, 2008.

² O. Häger przyznał z perspektywy czasu, że filmy autorstwa jego i H. Villiusa z tamtego okresu powstawały pod wpływem panujących w Szwecji nastrojów społeczno-politycznych. Konserwatywni krytycy zarzucali dokumentowi o Stalinie, że przemilczane w nim zostały fakty niewygodne dla Związku Radzieckiego (Ludvigsson, 2003, s. 226–227).

³ M. Jazdon wymienia dwa filmy z tego okresu: *Dwadzieścia lat później* (1964) Mariana Marzyńskiego, zrealizowany przy wykorzystaniu metod *cinéma vérité*, oraz *273 dni poniżej zera* (1968) Jerzego Bossaka o Syberii. Według poznańskiego filmoznawcy pierwszemu z nich udało się zachować artystyczną spójność i autentyczność, mimo konieczności sprostania wymogom narracji o przyjaźni polsko-radzieckiej; drugi „objawia się jako dzieło pełne przemilczeń i zafałszowań” (Jazdon, 2016).

Obraz ten zaczął się zmieniać w obu krajach po przełomie ustrojowym 1989 roku. Niewątpliwie jednym z najbardziej aktywnych szwedzkich dokumentalistów zainteresowanych tym obszarem Europy jest Håkan Pieniowski (ur. 1948), reżyser i fotograf o polskich korzeniach. Od 1989 roku nakręcił on kilkanaście dokumentów poruszających problematykę krajów byłego bloku wschodniego, jest też autorem wielu opublikowanych fotografii z tych regionów. O samej Rosji – mam tu na myśli dokumenty, które przynajmniej częściowo tam nakręcono – zrealizował od roku 1999 do dziś wraz z Kåge Jonssonem (ur. 1935) cztery filmy. Składa się na nie trylogia, w której twórcy przez ponad dziesięć lat śledzą życie tych samych bohaterów (*Kocham ciebie, Nataszo!* [*Jag älsker dig, Natasja!*, 1999], *Kocham cię, moje dziecko* [*Jag älsker dig, mitt barn*, 2001] oraz *My, którzy kochaliśmy* [*Vi som älskade*, 2012]), a także dokument *W Rosji jest tak zabawnie* (*Det är ju så roligt i Rysland...*, 1999). Innym działającym w Szwecji (a od kilku lat ponownie w Polsce) dokumentalistą, również reprezentującym starsze pokolenie, jest Polak Jerzy Śladkowski (ur. 1945), który od lat dziewięćdziesiątych nakręcił kilkanaście filmów o współczesnej Rosji.

Porównując współczesne polskie i szwedzkie dokumenty o Rosji, należałoby rozpocząć od pytania, czy granica podziału powinna przebiegać według narodowości twórców – czy może według ich wieku? Ta ostatnia, pokoleniowa, linia demarkacyjna wydaje się bowiem istotna co najmniej na równi z pochodzeniem reżyserów. W szwedzkich dokumentach o Rosji, podobnie jak w polskich, których, dodajmy, powstaje w porównaniu ze Szwecją znacznie więcej, w minionych dwóch dekadach dominowały filmy o tematyce społecznej, politycznej lub historycznej. Z tematami, które nazwać można wielkimi narracjami⁴, wiązała się określona estetyka. Jak zauważa Mikołaj Jazdon, większość z tych filmów realizowano, stosując estetykę telewizyjną, a więc „w konwencji telewizyjnych dokumentów średniometrażowych (około 50-55 minut), lub krótkometrażowych (25-30 minut), w których obok wywiadów przed kamerą występują sekwencje z zanotowanych kamerą sytuacji, pojawiają się cytaty z materiałów archiwalnych, czasem – jak w przypadku filmów historycznych – zainscenizowane sytuacje, będące próbą rekonstrukcji wydarzeń z przeszłości, w warstwie dźwiękowej natomiast posłużono się komentarzem lub monologiem zza kadru” (Jazdon 2016, s. 129).

Zupełnie odmienne strategie obrazowania Rosji – i, co ważne, odmienne tematy – odnajdziemy w dokumentach młodszych reżyserów, szczególnie polskich, ale również skandynawskich⁵. Choć od tej reguły się wyjątki, to jednak nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że w dokumentach twórców młodszego

⁴ Pojęcia wielkich narracji w odniesieniu do filmu dokumentalnego używam za Mirosławem Przyłipiakiem (Przyłipiak, 2011). Termin ten wywodzi się z filozofii postmodernizmu i opisuje zmierzch uniwersalistycznych postulatów projektu oświeceniowo-postmodernistycznego. Koniec wielkich narracji ogłosił francuski filozof Jean-François Lyotard w książce *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy* (1979) (Lyotard, 1997).

⁵ Jeszcze inną grupę stanowią polskie dokumenty o katastrofie smoleńskiej (zob. Przyłipiak, 2012; Kaczmarek, 2012).

pokolenia (około trzydziestoletnich) daje się zaobserwować schyłek wielkich narracji (Przylipiak, 2011, s. 41). W Polsce istnieje cała grupa filmów dokumentalnych nakręconych w Rosji, które realizują tę strategię. Określić je można jako nowy nurt polskich dokumentów o Rosji – „nowe spojrzenie” na Rosję. Grupa ta powstała i została poniekąd sformalizowana dzięki projektowi „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”, zainicjowanemu w 2005 roku przez Instytut Adama Mickiewicza i Eureka Media we współpracy z instytucjami i szkołami filmowymi z Polski i Rosji⁶. W ramach projektu zorganizowano warsztaty realizacji filmu dokumentalnego, w których udział wzięli młodzi polscy i rosyjscy twórcy⁷. Mikołaj Jazdon podkreśla, że projekt ten uczynił „z kręcenia filmów dokumentalnych o Rosji określone zjawisko, wykraczające zasięgiem poza pierwotne ramy samego przedsięwzięcia” (Jazdon, 2016, s. 134). Jak pisał Tadeusz Sobolewski: „Polska i Rosja są dziś oddzielone od siebie barierą stereotypów, propagandy, historycznych pretensji. Na naszych wyobrażeniach o Rosji wciąż kładzie się cieniem kompleks wymuszonej «przyjaźni polsko-radzieckiej». Do projektu «Rosja – Polska» zaproszono ludzi, którzy tego kompleksu już nie mają, ale ciągnie ich na Wschód” (Sobolewski, 2005).

Co zatem cechuje filmy nakręcone przez młodych polskich twórców? W omówieniach prasowych przede wszystkim podkreślano „apolityczny charakter polskich filmów o Rosji, odejście od tematyki historycznej, zwrócenie się ich autorów w stronę codziennej egzystencji Rosjan” (Jazdon, 2016, s. 135). Ponadto część z tych filmów (*Elektryczka* Macieja Cuske, *7x Moskwa* Piotra Stasika, *Nasiona* Wojciecha Kasperskiego i *52 procent* Rafała Skalskiego) łączy określona estetyka. Mikołaj Jazdon zauważa, że twórcy tych filmów, w większości uczniowie Marcela Łozińskiego z kursu dokumentalnego w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Andrzeja Wajdy, nawiązują do tradycji polskiej szkoły dokumentu z okresu PRL-u, a więc dokumentu kinowego, tworzono w wytwórniach filmów dokumentalnych w Warszawie i Łodzi, unikającego wspomnianej tu już estetyki telewizyjnej, zazwyczaj krótkometrażowego. Główna różnica polega na tym, że młodzi twórcy mają do dyspozycji kamery cyfrowe i nowoczesny sprzęt, znacznie ułatwiający realizację filmów (2016).

Warto więc – wobec tak wyraźnego podziału pokoleniowego w polskich filmach dokumentalnych o Rosji – zapytać, czy podobną tendencję zauważyć można w szwedzkich dokumentach. Na wstępie trzeba jednak podkreślić, że oddzielanie dokumentu szwedzkiego od innych skandynawskich filmów dokumentalnych o Rosji jest zabiegiem nieco sztucznym, bowiem tendencje w najnowszym dokumencie duńskim czy fińskim są zbliżone do tych, które obserwujemy w filmach szwedzkich. Porównując dzieła młodych dokumen-

⁶ Kuratorem projektu był Mateusz Werner. Zob. <http://newgaze.info> (dostęp: 12.02.2017).

⁷ W rezultacie powstały cztery filmy twórców rosyjskich nakręcone w Polsce i sześć filmów polskich zrealizowanych w Rosji; w drugiej edycji projektu (2007-2010) powstały jeszcze trzy filmy: *Pierwszy dzień* (2007) M. Sautera (ur. 1971), *52 procent* (2007) R. Skalskiego (ur. 1985) oraz *Planeta Kirsan* (2010) M. Pięty (ur. 1979). Zob. Jazdon, 2016. Zob. też: http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4221588_i <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4224038> (dostęp: 12.02.2017).

talistów z różnych części Skandynawii, istotnie dostrzeżemy, że w ostatnim dziesięcioleciu wyraża staję się skłonność ku „apolitycznemu”, obserwacyjnemu spojrzeniu na Rosję, choć nie jest to zjawisko o skali tak dużej jak w Polsce. Estetykę dokumentalizmu obserwacyjnego rozumieć należy przede wszystkim jako unikanie wywiadów i wypowiedzi do kamery, komentarza spoza kadru czy wyraźnego kształtowania znaczeń za pomocą montażu lub muzyki – na korzyść dążenia do czystej, o ile to możliwe, rejestracji zdarzeń i sytuacji czy zachowań (między)ludzkich, najchętniej przy zastosowaniu długich ujęć⁸. Jednak wielu młodych skandynawskich twórców nadal chętnie nawiązuje do estetyki dokumentu telewizyjnego. Wielu też traktuje dokument jako rodzaj społecznej misji. Czyni tak między innymi szwedzki reżyser Jesper Nordahl (ur. 1969), autor dokumentów o wymowie otwarcie politycznej, na przykład filmu *The t.A.T.u Project* (2009, 56 min.) opowiadającego o znanym rosyjskim zespole grającym muzykę pop.

Przykładem stylu obserwacyjnego, „notującej kamery”, jest szwedzka etiuda dokumentalna Maximiliena Van Aertrycka (ur. 1989) *Icebreakers* (2012, 15 min.), której bohaterami są rosyjscy tancerze. Film ten pozbawiony jest komentarzy i wyraźnej ingerencji twórcy w rzeczywistość przedstawioną⁹. Podobnie jak w filmach niektórych z młodszych polskich twórców (Przyłipiak, 2011, s. 32), odstępstwem Van Aertrycka od czystej obserwacji jest sposób wykorzystania dźwięku i muzyki.

Można zatem stwierdzić, że zarówno w Polsce, jak i Skandynawii zauważalne jest nowe spojrzenie na Rosję, uwolnione od kontekstów historyczno-politycznych i uchylające wielkie narracje. W Polsce rok 1989 umożliwił wyjście poza propagandę, natomiast w Szwecji zainicjował zainteresowanie tym regionem i odrzucenie autocenzury wynikającej ze wspomnianego strachu przed Rosją. Realizowane współcześnie przez młodsze pokolenie twórców obrazy często ukazują egzystencję zwykłych ludzi, rejestrując raczej mikro zdarzenia niż Wydarzenia. W Polsce jednak nurt ten jest silniejszy, a także bardziej jednolity pod względem poetyki i strategii dokumentalnych, na co niewątpliwie ma wpływ dziedzictwo polskiej szkoły dokumentu¹⁰.

⁸ Dokument obserwacyjny, w różnych odmianach, zaczął rozwijać się na wielką skalę na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Zob. Przyłipiak, 2004, s. 130-89.

⁹ Przykładem podobnej strategii jest duński dokument Ady Bliigaard Søby *Nadzy z Sankt Petersburga* (*De nøgne fra Sankt Petersburg*, 2010, 23 min.). Również wśród fińskich dokumentów o Rosji zrealizowanych w ostatnim dziesięcioleciu przez młodsze pokolenie twórców znajdziemy filmy oparte na obserwacji życia zwykłych ludzi, jak krótkometrażowy *Between Dreams* (2009, reż. Iris Olsson, 11 min.) czy *Kolejka* (*Jono*, 2005, reż. Kimmo Yläkäs, 12 min.).

¹⁰ Można oczywiście się zastanawiać, czy obecnie, w okresie wyraźnego zaostrzenia stosunków między Rosją a Zachodem, szczególnie po aneksji Krymu przez Rosję w marcu 2014 roku i powrotu do zimnowojennej retoryki, ów apolityczny nurt w filmach dokumentalnych o Rosji samoistnie nie wygaśnie.

Ciało i miejsce

Mimo wspomnianych różnic na osi narodowej i pokoleniowej pomiędzy szwedzkimi i polskimi dokumentami o Rosji istnieje innego rodzaju wspólnota, niezależna od (a)polityczności tematu czy formy. Przede wszystkim zauważalna jest fascynacja miejscami, odgrywającymi w tych filmach kluczową rolę. Stwierdzić ponadto można, że miejsca te przychodzą do odbiorców przede wszystkim w obrazach ciał. Ciało jako „spektakl i powierzchnię wydarzeń” (Melosik, 2010, s. 18) szczególnie upodobało sobie medium filmu. W obrazach polskich i szwedzkich dokumentalistów uderza dominująca cecha: ukazują oni Rosję poprzez obrazy ciał mieszkańców i poprzez piętno, jakie miejsca na nich odciska. Ciało wydaje się w tych filmach świadczyć o realnym, a nie jedynie obrazowym wymiarze miejsca.

Fascynację relacją człowieka i miejsca zauważa w filmach młodych polskich dokumentalistów Mirosław Przyłipiak. Badacz obserwuje, że powraca w nich trop przestrzennego uwięzienia, a także opieranie konstrukcji filmów na skontrastowaniu dwóch różnych przestrzeni. W urzeczaniu miejscem upatruje Przyłipiak źródła cechy, którą odnieść też można do skandynawskich filmów – dominacji portretów zbiorowości (Przyłipiak, 2011, s. 33-34).

W dokumentach o współczesnej Rosji uderza nacisk na powiązanie miejsca i ciała. Dotyczy to zarówno polskich, jak i skandynawskich utworów¹¹. W dokumentach tych ciało staje się ekranem społecznej i politycznej rzeczywistości. Co więcej, jawi się ono jako strona przez tę rzeczywistość naznaczana. Autorzy eksponują podporządkowanie ciała władzy i ukazują je jako obszar dyscyplinowania jednostek. Być może dlatego, że są to filmy dokumentalne, a więc pokazujące prawdziwe ciała, zniesiona w nich zostaje opozycja pomiędzy rozumieniem ciała ludzkiego jako materialnego, fizycznego bytu a pojmowaniem go jako kulturowej konstrukcji. Filmy te dowodzą, jak bardzo ciało powiązane jest z kulturowo-społecznymi realiami miejsca. Władza obrazowana jest w nich, posługując się słowami Izabeli Kowalczyk, jako „forma panowania nad sferami cielesności, sferami naszych zachowań i myśli, władza zinternalizowana działająca bezpośrednio w nas samych” (Kowalczyk, 2002, s. 16).

Wśród obrazów rosyjskich i postsowieckich ciał – celowo nie używam tu słowa bohater – tak w dokumentach polskich, jak i szwedzkich wyłaniają się pewne „miejsca wspólne”: ciało chorujące, ciało na sprzedaż czy ciało dyscyplinowane. Każde z tych przedstawień można za Michelelem Foucaultem nazwać „ciałem społecznym”, będącym nie „efektem konsensusu, lecz materialnej władzy, dokonującej operacji na ciele każdej jednostki” (Foucault, 1980, s. 55). Co ważne, procesy te określa Foucault jako „mikrofizykę władzy” – działanie

¹¹ Dobrymi przykładami są filmy opowiadające o tancerzach: *Tankograd* Borisa Bertrama (Dania, 2010, 58 min.) o grupie tancerzy żyjących w skażonym odpadami radioaktywnymi Czelabińsku, *52 procent* Rafała Skalskiego, a także *Ballroom Dancer* Andreea Koefoeda i Christiana Holtena Bonke (Dania, 2011, 78 min.) oraz wspomniany *Icebreakers* Van Aertrycka.

władzy rozgrywa się w polu *między* instytucjami państwowymi, które za nią stoją, a ciałami z ich materialnością (Kowalczyk, 2002, s. 16-17. Zob. Foucault, 2009).

W poniższych analizach prześlę topos najczęściej chyba powracający we współczesnych polskich i szwedzkich (ale też innych skandynawskich) obrazach Rosji – ciała dyscyplinowanego. Jest to ciało kontrolowane – w mniej lub bardziej bezpośredni sposób – przez instytucje państwowe, takie jak wojsko, szkoła czy szpital. Autorzy sugerują, że zachodzi cielesny związek między jednostką i społeczeństwem a państwowym aparatem, jak gdyby w myśl słów Foucaulta, że „należy zbadać, jaki rodzaj ciała jest aktualnemu społeczeństwu potrzebny” (Foucault, 1980, s. 58). Ukazane dyscyplinowanie nie polega jedynie na władzy zinternalizowanej, rozproszonej, o której mówi się w odniesieniu do współczesnych zachodnich społeczeństw (w tym polskiego), w których formą władzy nad cielesnością stał się konsumpcjonizm i w których władza działa w sposób niehierarchiczny (Melosik, 2010, s. 18). Przeciwnie – twórcy omawianych tutaj filmów podkreślają hierarchiczny sposób działania władzy, nawet jeśli ma ona postać wolnego wyboru i funkcjonuje na poziomie dnia codziennego. Choć często jest ukazywane w intymnych i naturalnych sytuacjach, ciało bynajmniej nie jawi się jako wyizolowane z szerszych praktyk kulturowych działających za pośrednictwem instytucji państwowych, na których tle ukazywana jest jednostka. W wielu dokumentach – zarówno tych jasno wykładających pewien problem społeczno-polityczny, jak i opartych na obserwacji codziennej egzystencji ludzkiej – twórcy kierują kamery na praktyki, poprzez które ciało wprzęgnięte zostaje w układ władzy: organizację czasu, powierzone odgórnie czynności, zadania i powtarzane w nieskończoność ćwiczenia (Kowalczyk, 2002, s. 17).

W powstających od połowy lat dziewięćdziesiątych szwedzkich filmach fabularnych, o których pisze Marklund, Rosja i tereny byłego ZSRR pełnią rolę dystopijnego kontrastu w stosunku do miejsc zachodniego dobrobytu (Szwecji). Jednak w omawianych tutaj dokumentach twórcy starają się przełamać upraszczając obraz Rosji opozycje i odsłonić mechanizmy działania władzy. Pokazują, że są one związane z kształtowaniem określonych ról społecznych: matki, ojca, kobiety, mężczyzny itp. Niektóre z tych dokumentów nazwać by można krytycznymi, zgodnie ze słowami Kowalczyk, iż „[w – przyp. aut.] krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że sprawy nie tak się mają jak powinny. W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają” (Kowalczyk, 2002, s. 22-23).

Ciało dyscyplinowane

W wielu filmach o Rosji, nie tylko dokumentalnych, powraca temat tańca – a dokładniej bohaterów tancerzy. Rosja kojarzona jest w zachodnich krajach z tańcem, a szczególnie baletem, będącym swego rodzaju towarem eksportowym na

Zachód (Boym, 1994, s. 218)¹². W omówionych poniżej obrazach o rosyjskich tancerzach częstokroć podejmowany jest problem ciała dyscyplinowanego.

Bohaterką dokumentu Rafała Skalskiego *52 procent* (2006, 19 min.) jest jedenaastoletnia Ałła, która marzy o dostaniu się do słynnej rosyjskiej Akademii Baletu im. Waganowej w Sankt Petersburgu. Film pokazuje starania Ałły i jej ciężką, pełną bólu pracę, by spełnić normy wymagane do zdania egzaminu. Dokument utrzymany jest w poetyce obserwacyjnej, pozbawiony komentarzy lub bezpośrednich odniesień do kontekstów społecznych. Szkoła jawi się tu jako soczewka skupiająca panujące w społeczeństwie relacje: ukazany jest nacisk na dyscyplinę i silnie zhierarchizowane stosunki między uczniami i nauczycielami. Film ukazuje też przenikanie sfery szkoły do sfery prywatnej, domu – tu szkolny rygor podlega internalizacji.



Il. 1: W ujęciu otwierającym dokument Jerzego Śladkowskiego dziewczęce nogi tworzą regularny, symetryczny wzór.

W otwierającym *52 procent* ujęciu widzimy ścianę sali gimnastycznej, w poprzek której przebiegają dwa drążki. Po lewej stronie widać ramię dorosłej kobiety ustawiającej dziewczynki wbiegające kolejno w kadr. Wszystkie ubrane są w podobny strój eksponujący ich nogi – bluzkę, majtki i skarpetki. Włosy związane mają ciasno w koki. Stopniowo cały widoczny w nieruchomej kamerze fragment ściany wypełniają podobnego wzrostu, podobnie wyglądające postacie dziewczynek, ukazywane z pewnej odległości, w planie pełnym.

Obraz otwierający film Skalskiego przypomina jedno z pierwszych ujęć zrobionego dla szwedzkiej telewizji dokumentu Jerzego Śladkowskiego *Kadetter och*

¹² *Jezioro łabędzie* określa Boym jako „ikonę rosyjskiego i sowieckiego tradycjonalizmu”.

oskulder (*Kadeci i dziewice*, 2003; polski tytuł: *Dziewice*; 52 min.). Kamera ukazuje frontalnie grupę dziewcząt około dwunasto- lub trzynastoletnich, siedzących obok siebie na ustawionych w równym rzędzie krzesłach. Tu kadr również skomponowany jest horyzontalnie, ukazując postacie w planie pełnym. Dziewczyny ubrane są jednakowo, w białe bluzki i czarne spódniczki, cienkie pończochy oraz półbuty. Tak jak w ujęciu otwierającym film Skalskiego, dziewczęce nogi tworzą regularny, symetryczny wzór [il. 1]. Spoza kadru słyszymy głos nauczycielki: „Dziś nauczymy się, jak poprawnie siadać”. Po chwili słychać szczegółowe instrukcje dotyczące zakładania nogi na nogę, łączenia kolan i przechylania ich w lewo lub w prawo itp.

Nie bez znaczenia jest fakt, że każdy z tych dokumentów rozpoczyna się ujęciami w sali gimnastycznej. Oba filmy na poziomie obrazu od początku sygnalizują temat, który w odniesieniu do pierwszych ujęć dokumentu Śladkowskiego nazwać moglibyśmy „ukrzesłowieniem” ciała, a w odniesieniu do Skalskiego ich „udrażkowieniem” [il. 2]. I choć przesadą byłoby wyciąganie interpretacyjnych konsekwencji z wizualnego skojarzenia ze znanym cyklem płócien Andrzeja Wróblewskiego pod tytułem *Ukrzesłowanie* (1956), na których ciała ludzkie dopasowane są do mebli, to warto przypomnieć, że sztukę Wróblewskiego często odczytywano jako komentarz do współczesnej mu społeczno-politycznej rzeczywistości (Piotrowski, 1999, s. 12-22).

W drugim ujęciu dokumentu Skalskiego widzimy główną bohaterkę filmu ustawianą przy drążku. Dłonie nauczycielki zdecydowanym gestem przymuszają dziecięce ciało Ałły do przyjęcia trudnej pozycji – przyciskając kolana, wyginając palce stóp, rozciągając nogę czy wykręcając talię do mało naturalnej pozycji. Podobnie jak w dokumencie Śladkowskiego, tu także twarze nauczycielek często znajdują się poza kadrem, a ich rola sprowadzona zostaje do bezosobowych, wydających polecenia, dyscyplinujących głosów i rąk. Szkoła i dyscyplina opisane są w dwóch pierwszych ujęciach filmu za pomocą skrótów: dłoni ustawiających dziewczynki, głosów wydających polecenia, drążków służących do określania wysokości i proporcji ciała.

Za pomocą odpowiedniego kadrowania Skalski ukazuje ciało Ałły jako poddawane ciągłej fragmentaryzacji. Gdy podczas egzaminu dziewczynka odwraca się plecami do widza, widzimy tylko jej nagie ramiona i charakterystyczny kok baletnicy – fragment ciała bez twarzy. Mógłby to być wizerunek każdej z dziewczynek starających się o przyjęcie do petersburskiej szkoły. W dalszej części filmu Ałła i jej koleżanki poddawane są szczegółowym pomiarom i badaniom. Scena ta kadrowana jest ciasno – często widzimy tylko fragmenty twarzy badanych, wyginane stopy, sprawdzane przez lekarza oko, osłuchiwane plecy.

Ciało Ałły jest zatem bezustannie tresowane. Sposób filmowania wykorzystuje liczne strategie podkreślające uprzedmiotowienie ciała: ich fragmentaryzację, standardyzację, a także konieczność wpasowania w płaszczyzny i proste – czy to miar, wag i drążków, czy kątów filmowego kadru. To, co miękkie, okrągłe i organiczne, musi zostać wtłoczone w ramy sztywnych kantów. Analogicznie do tej opozycji –

ciała i miar – dziecięce ciała kandydatek kontrastowane są z postaciami dorosłych, oceniających profesorów i profesorek, siedzących po drugiej stronie, i na podstawie zaprezentowanego fragmentu tańca wpisujących cyfry, ułamki i procenty do ukazywanych w zbliżeniach, pełnych tabelk zeszytów. Dziewczynki i osoby z grona nauczycielskiego przeważnie ukazywane są w oddzielnych kadrach. Podczas gdy ujęcia małych baletnic utrzymane są w ciepłych, choć mało nasyconych barwach, w zdjęciach nauczycielskiego grona dominują zimne tonacje.



Il. 2: „Udrązkowanie” ciała. Alla, główna bohaterka filmu Rafała Skalskiego 52 procent.

Alla nie zostaje przyjęta do szkoły, ale otrzymuje drugą szansę. Do idealnej proporcji długości nóg do wzrostu ciała, wynoszącej 52%, zabrakło jej 0,4%. Obrazy ciała gimnastykowanego przeniesione zostają do domu. Cierpliwie obserwowana przez kamerę Alla ćwiczy od rana do wieczora, próbując wydłużyć mięśnie nóg. Jednak mimo ogromnego wysiłku włożonego podczas wakacji w treningi nie zostaje przyjęta do akademii. Długie ujęcie, jedno z ostatnich, ukazuje budynek szkoły z zewnątrz, z drugiego brzegu rzeki. Mur niedostępnej instytucji wypełnia cały kadr. W następującym po nim ujęciu uśmiechnięta Alla opowiada do kamery o tym, co chciałaby zobaczyć we śnie: pierwszy dzień w szkole, nauczycieli, koleżanki i kolegów. Twórcom filmu udało się uniknąć dramatyzowania jej sytuacji.

Filmy dokumentalne o tancerzach często ukazują optymistyczny, radosny obraz ich profesji. Rzadko pokazane jest to, co kryje się za pięknymi figurami tanecznymi i uśmiechem – znój, pot i ciężka praca (por. Śliwińska, 2014, s. 165-169). Na

tle filmowych dokumentów o tancerzach film Skalskiego należy do wyjątków. Jednak na tle dokumentalnych obrazów współczesnej Rosji uderza podobieństwo tej opowieści do innych. Film o marzeniu młodej Rosjanki, by zostać baletnicą, jest opowieścią nie tylko o ciężkiej pracy dziewczynki dążącej do realizacji swojego marzenia, ale także o dyscyplinie, umiejętności podporządkowania się i ścisłej hierarchii szkoły¹³.

Zrealizowaną w estetyce obserwacyjnej szwedzką etiudę dokumentalną Maximiliena Van Aertrycka *Icebreakers* rozpoczyna, podobnie jak film Skalskiego, krótki prolog. Widzimy postać mężczyzny filmowanego w planie ogólnym plecami do widza, który ćwiczy zonglowanie piłeczkami. Znajduje się on w dużej sali na dziobie promu, przeznaczonej do występów i dyskotek. Charakterystyczne, że film o rosyjskiej trupie tancerzy rozpoczyna obraz treningu i dyscypliny.

Głównymi bohaterami są rosyjscy artyści kabaretowi pracujący na pływającym między Szwecją a Estonią promie. Ich zadaniem jest zabawianie podróżnych wieczornymi występami. Van Aertryck filmuje przygotowania tancerzy do widowiska. W jednej z najbardziej intensywnych scen filmu widzimy dwoje z nich (Tanię i Paszę), gdy wykonują kilkuminutową choreografię w wąskim, sprawiającym wrażenie niekończącego się korytarzu promu, ujętym wraz z sufitem i ścianami, co podkreśla tunelową ciasnotę przestrzeni [il. 3]. Jednójęciowa scena tańca odbywa się w zupełnej ciszy. Młoda kobieta pojawia się w kadrze, wychodząc z kabiny na korytarz; po chwili ukazuje się mężczyzna, który zaczyna się za nią skradać. Po krótkiej scenie tańca, podczas którego tancerka próbuje się uwolnić, kobieta zaczyna uciekać – za nią podąża tancerz, a za parą rusza kamera. Reżyser wykorzystuje plany pełne i ogólne, co kieruje uwagę widzów nie tyle na ciała, ile postaci tancerzy w relacji z przestrzenią. W scenie tej uderza pewna sztuczność, podważająca metodę czystej obserwacji. Na pierwszy plan wysuwa się atmosfera i przestrzenna aranżacja. Dzięki kadrowaniu eksponującemu zamknięcie bohaterów w wąskim korytarzu, a także choreografii tańca, której tematem jest ucieczka, scena wyraża uwięzienie tancerzy w klaustrofobicznej przestrzeni statku. Ponieważ bohaterowie milczą i brak tu muzyki, scena ta oscyluje pomiędzy dokumentem a spektaklem. Wyczuwalne są melancholia i smutek, lecz także lekko ironiczny dystans reżysera.

Choć trudno mówić tu o dyscyplinowaniu ciała, to jednak zwraca uwagę fakt, że w scenie tej taniec jest powiązany z zamknięciem postaci w ograniczonej przestrzeni. W dalszych scenach widzimy obrazy trenowania ciał przy-

¹³ Wizerunek ciała dyscyplinowanego w odniesieniu do instytucji szkoły wylania się z obserwacyjnego dokumentu M. Sautera *Pierwszy dzień* (2007, 20 min.), zrealizowanego w drugiej edycji projektu „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”. Podczas lekcji nauczycielka opowiada dzieciom o ich ojczyźnie Rosji, jej stolicy Moskwie oraz Kremlu, w którym Władimir Władimirowicz Putin „pracuje, by Rosja była wielka”. Instruuje ona dzieci, jak powinny układać ręce na ławce i pilnuje, by stosowały się do tego polecenia. Film ukazuje związek między ideą państwowego centralizmu a dyscyplinowaniem dziecięcych ciał.

gotowywanych do wieczornego występu: mężczyznę w pasiastym kostiumie wykonującego serię pompek; odziane w buty do tańca, wyginane stopy tancerki; stojących za kurtyną artystów w kabaretowych strojach, robiących ostatnie przed wyjściem na scenę wygibasy. Po podniesieniu kurtyny kamera ukazuje mechanicznie poruszających się cyrkowców. Uderza kontrast nastrojów między sceną występu na estradzie a ascetyczną sceną tańca w korytarzu. W tej pierwszej widzimy pokryte grubym makijażem, niczym maską, uśmiechnięte twarze, efektowne nakrycia głów, błyszczące kostiumy – wszystko to przyczynia się do potęgowania wrażenia spektaklu i sztuczności. Dominują bliskie plany, a obraz filmowany jest w zwolnionym tempie, co tym razem eksponuje ciała i ruchy tancerzy oraz ich spektakularne, barwne stroje. Ciasne kadry ujmują często jedynie fragmenty tańczących ciał. Podobnie jak u Skalskiego, tu również obrazy dyscyplinowanych ciał połączone są z ich fragmentaryzacją.



Il. 3: Scena tańca eksponująca zamknięcie bohaterów w klaustrofobicznej przestrzeni statku. Icebreakers, reż. Maximilien Van Aærtryck.

Spoza uśmiechów, makijaży i jaskrawych strojów wзира jednak inny wizerunek młodych rosyjskich akrobatów – melancholijny, poważny i zamyślonny. Oddaleni od domu zarabiają na życie niczym wędrowną trupą cyrkowa. W przedostatnim ujęciu Tania i Pasza, spytani, czy tęsknią za domem, mówią: „Nie tęsknimy, dobrze się tu bawimy”. Tania rzuca jednak znieścacka: „Nostalgia...”. „Nostalgia, tak” – wtóruje jej Pasza – „Za przyjaciółmi, rodzicami...”.

Ciało i naród

Osobnym przykładem ciała dyscyplinowanego jest ciało rosyjskiego mężczyzny żołnierza. Dokument Jerzego Śladkowskiego *Kadeci i dziewice* uwypukla bezpośredni związek zachodzący między dyscypliną a władzą państwową. Film ten zrealizowany jest w poetyce telewizyjnej – z wywiadami do kamery i wyraźnie kształtowanym przekazem. Bohaterami są uczniowie szkoły kadetów i „dziewice” – uczennice Krasnojarskiego Żeńskiego Gimnazjum Maryjskiego. Niezależnie od różnic wynikających z zastosowanych metod, trudno nie zauważyć elementów łączących ten dokument z wcześniej omówionymi filmami.

Z zamieszczonej na początku filmu informacji dowiadujemy się, że „[z]a czasów rosyjskich carów dobrze urodzone Rosjanki kształciły się w Maryjskich Gimnazjach dla Dziewcząt. Szykowano je tam do roli żon, matek i gospodyń. Po 1918 wszystkie te szkoły zostały zamknięte przez bolszewików. W 1998 generał Aleksander Lebed powołał do życia pierwsze w postkomunistycznej Rosji Maryjskie Gimnazjum dla Dziewcząt w syberyjskim mieście Krasnojarsk”. W szwedzkiej wersji dodano jeszcze znaczące zdanie: „Rosyjskie wojsko i ortodoksyjny kościół wspólnie wspierają tę ideę”.

Jak stwierdza w jednej z pierwszych scen przedstawiciel władz szkoły i wysoki rangą wojskowy, „Nowej Rosji potrzebny jest nowy typ narodowo-patriotycznego wychowania”. Jedna z uczennic wymienia właściwą według niej hierarchię wartości, zgodną z kodeksem gimnazjum: „Miłość do Boga, mój kraj, moi najbliżsi, moja rodzina i ja”. W następnej scenie widzimy mapę Rosji rozwieszoną w szkolnej klasie. Jedna z młodszych uczennic podkreśla z dumą ogrom terytorialny Rosji: „To wszystko Rosja. A Krasnojarsk to duże miasto. A Moskwa to jego stolica”.

Obok gimnazjum mieści się Krasnojarski Korpus Kadecki. Uczy się tam „sześćset kadetów, a w gimnazjum maryjskim dwieście marianek”. Ujęcia maszerujących w szeregu młodych kadetów, filmowanych z góry w planie totalnym, montowane są na przemian ze zdjęciami z sali gimnastycznej, gdzie dziewczynki – wszystkie w jednakowych strojach i włosach upiętych w koki – trenują szpagat i wykonują ćwiczenia przygotowujące do zajęć z baletu. Kolejne ujęcia ukazują czynności, podczas których dziewczynki (ale i chłopcy) podlegają różnego rodzaju strategiom dyscyplinującym ich ciała: zakładanie odpowiedniego ubioru, zbiorową modlitwę, zajęcia dotyczące poprawnego witania się, poruszania się o wyprostowanej sylwetce, lekcje śpiewu, eleganckiego jedzenia przy stole, tańca itd.

Na poziomie szkoły zarówno wobec chłopców, jak i dziewczynek bardzo precyzyjnie określone zostają ich role: przyszłe kobiety mają być wiernymi mężom żonami i matkami, przyszli mężczyźni gotowymi do walki, wiernymi ojczyźnie żołnierzami. Tak też kadetów postrzegają dziewczynki – jako prawdziwych mężczyzn i patriotów. Mężczyzna to „oficer”, którego cechuje „siła woli, odwaga, wspaniałomyślność i szlachetność”, recytuje jedna z młodszych bohaterek filmu, nie do końca rozumiejąc wyuczone na pamięć słowa.

W dyscyplinującej polityce obu szkół w Krasnojarsku, kształcących młodych ludzi na przysze rosyjskie elity, wyraźnie eksponowane jest jej powiązanie z ideologią narodową współczesnej Rosji.

„My nie wychowujemy po prostu jakichś tam żołnierzy. To są ludzie, którzy otrzymali wychowanie i wykształcenie na odpowiednim poziomie. Zawdzięczają je mundurowi i dyscyplinie, jak sądzę potrzebnej każdemu młodemu człowiekowi. [...] Młodego człowieka trzeba odizolować od tego, co nazywa się wariantem demokratycznym, a więc takim wychowywaniem i kształtowaniem młodzieży, gdzie narażona jest ona na narkomanię, prostytucję i podobne rzeczy”

mówi do kamery przedstawiciel władz gimnazjum.

Amerykański socjolog Michael Billig określił terminem „banalny nacjonalizm” wszelkie praktyki dnia codziennego, podczas których „flagowany” jest naród (Billig, 1995). Naród według Billiga nie zasadza się na trwałej esencji czy jednolitym charakterze określonej grupy ludzi. Podobnie jak Benedict Anderson w swojej koncepcji narodu jako wspólnoty wyobrażonej (Anderson, 1997), Billig twierdzi, że nie można o narodzie powiedzieć, iż po prostu jest; poczucie narodowości powstaje poprzez szereg powtarzalnych, codziennych, również dyskursywnych aktywności (Billig, 1995, s. 93). Wydaje się, że w krasnojarskich szkołach naród jest obecny zarówno na poziomie małych, banalnych narracji dnia codziennego, jak i na poziomie ideologii – jed(y)nej, wielkiej narracji. Dokument Śladkowskiego doskonale ukazuje działanie władzy nie tylko w sposób rozproszony (jak w zachodnich społeczeństwach), ale także hierarchiczny.

„Naród” jawi się zatem w odizolowanym od „wariantu demokratycznego” świecie Maryjskiego Gimnazjum jako podstawowa rama dnia codziennego i wszelkich aktywności młodych ludzi. Co więcej, ingerencja ideologii narodowej dotyczy nie tylko zewnętrznej dyscypliny ciał, ale przenika do ich wnętrza – obejmuje bowiem seksualność kobiet. Warunkiem przyjęcia do Maryjskiego Gimnazjum jest mianowicie nie – jak dawniej, za czasów carskich – pochodzenie z dobrego domu, ale bycie dziewczcą. Podczas całego okresu pobytu w szkole dziewczęta są regularnie badane, a złamanie reguły czystości równoznaczne jest z wydaleniem ze szkoły. Ironicznie w tym kontekście wybrzmiewają słowa nauczycielki, mówiącej, iż w życiu „duch odgrywa dominującą rolę”. Paradoksalnie, rygorystyczny program szkoły skoncentrowany jest na ciele – a precyzyjnie na utrzymaniu ciała w ryzach i poddawaniu go ciągłej dyscyplinie.

Śladkowski wyraźnie akcentuje w swoim filmie – zarówno poprzez obraz i montaż, jak i wypowiedzi uczennic – kształtowane w szkołach podziały dotyczące ról płciowych i seksualności. By lepiej zrozumieć ich powiązanie z narodową ideologią przekazywaną młodym ludziom, warto przytoczyć słowa Joanne P. Sharp:

Pomimo uniwersalistycznej retoryki, nacjonalizm jako forma tworzenia tożsamości jest nieodwołalnie związany z płcią. Mimo iż kobiety

pojawiają się w narodowej ikonografii – jako symbole narodu (Britannia, Marianne i Matka Rosja) albo matki, jego symboliczne nosicielki – to ucieleśnieniem działania narodu są jego mężczy obywatele. [...] [K]ażdy mężczyzna mógłby być Nieznanym Żołnierzem, który złożył swojej ojczyźnie najwyższą ofiarę – własne życie. W narodowych ikonografiach kobiety są matkami narodu lub podatnymi na zranienie obywatelkami, które trzeba chronić (2000, s. 101-102).

Jedno z ujęć filmu Śladkowskiego wydaje się wręcz wprost ilustrować te słowa: z lotu ptaka widzimy grupę stojących na placu szkolnym marianek, którą zaczynają otaczać ubrani w mundury kadeci, by wreszcie utworzyć wokół nich ciasny, zamknięty krąg uformowany z kilku regularnych rzędów.

Badaczka ról płciowych w społeczeństwie rosyjskim, Maya Eichler, podkreśla, że za rządów Putina dominuje wspierany przez politykę państwową wzór męskości, według którego służba wojskowa (i walka) są centralnymi elementami męskiej tożsamości. U jego podłoża leży cel pozyskiwania żołnierzy do prowadzenia wojen (Eichler, 2001, s. 1-11)¹⁴. Na temat tej współzależności nie pada w dokumencie Śladkowskiego ani jedno słowo ze strony władz szkolnych – jedynie młodsze dziewczynki, przekomarzając się, wspominają o wojnie w Czeczenii, trwającej w okresie, gdy kręcony był film. Władze szkoły podkreślają natomiast nawiązania do tradycji z czasów carskiej Rosji. Film Śladkowskiego wpisuje się w grupę dokumentów, które poruszają zagadnienie odradzania się dawnej rosyjskiej tradycji w postradzieckiej Rosji (Jazdon, 2016, s. 142), jednak obnaża on kryjący się za owym oficjalnie głoszonym odrodzeniem cel – wzmocnienie państwowego centralizmu i konkretny militarny plan¹⁵.

Sposób filmowania lekcji religii to przykład kamery komentującej i zdystansowanej do ideologii wpajanej uczniom: twarz jednej z nich uchwycona zostaje w momencie, gdy ta tłumii lekceważący uśmiech w reakcji na słowa kapłana. Kamera wyraźnie pokazuje, że nie wszystkie uczennice bezkrytycznie przyswajają głoszone w szkole prawdy. W jednej ze scen grupa młodszych dziewczynek, zapewne zapytanych przez ekipę filmową, opowiada o ojcach, nierobach lub alkoholikach, przedrzeźniając ich i naśladując, w czym wtórują im wybuchy śmiechów koleżanek. W ten raczej nieuświadomiony przez nie sposób – jednak przy pełnej świadomości kamery – podważeniu podlega głoszony przez szkołę model rosyjskiej rodziny.

¹⁴ Jak pisze Eichler: „How states organize their military and recruit citizens for military service and war is fundamentally gendered: it relies on a particular understanding of men’s role in society that links masculinity with the military. (Re)producing this link is important in order for militaries to attract soldiers, bolster morale, and engage in combat” (2012, s. 3).

¹⁵ W tym miejscu warto wspomnieć o wybitnym dokumencie *Trzy pokoje melancholii* (2004, 106 min.) w reżyserii fińskiej dokumentalistki Pirjo Honkasalo (ur. 1947). Film ten, unikający stawiania tez i analizowania przyczyn konfliktu, utrzymany w kontemplacyjnej estetyce obserwacji, skupia się na dzieciach, ofiarach wojny w Czeczenii – Rosjanach i Czeczeńcach. Tutaj także poruszony jest temat dyscyplinowania rosyjskich chłopców w szkole kadetów założonej przez W. Putina.

Temat formowania ciał podług oficjalnych ideałów i na konkretny użytek podejmują też dokumenty *Koniec Rosji* (2010, 72 min.) polskiego reżysera Michała Marczaka (ur. 1982) i, po części, *Kocham ciebie, Nataszko!* (49 min.) w reżyserii Håkona Pieniowskiego i Kåge Jonssona. Oba dokumenty obnażają drugie dno funkcjonujących w oficjalnym obiegu obrazów – lub to, co zostaje z nich wykluczone¹⁶.

Mimo iż Marczak podkreślał w wielu wypowiedziach, że pragnął pokazać inny obraz Rosji niż ten najczęściej spotykany w polskich filmach dokumentalnych akcentujących konteksty polityczno-historyczne, to jednak sam wybór miejsca, bohaterów i tematu wpisuje się w pewien istniejący trop. Bohaterowie filmu to rosyjscy żołnierze pełniący, według podanej widzom informacji, służbę w strażnicy granicznej na północnych krańcach Rosji, na jednej z wysp Oceanu Arktycznego. Jest to tytułowy „koniec Rosji”, najdalszy zakątek kraju oddalony od ludzkich osad o kilkaset kilometrów. Główny bohater filmu to dziewiętnastoletni rekrut Aleksiej Zarubin, odbywający w placówce wojskową inicjację.

Omówienie filmu Marczaka trzeba poprzedzić bardzo istotną uwagą: mianowicie, nazywanie go dokumentem może budzić pewne zastrzeżenia, a nawet kontrowersje (zob. Jeyaram, 2011). Mikołaj Jazdon określa film ten jako dokument fabularyzowany nawiązujący do koncepcji „dokumentu półotwartego”, wypracowanej przez Marcela Łozińskiego w latach siedemdziesiątych (Jazdon, 2016, s. 141). Marczak, pisze Jazdon, „organizuje świat przed kamerą, uruchamia mechanizmy pozwalające bez pokonywania różnorodnych barier, jakie stają na drodze do realizacji filmu (np. brak zgody rosyjskiej armii na kręcenie filmu w prawdziwej strażnicy wojskowej), zapisać te wymiary rzeczywistości, które można odsłonić i zapisać kamerą, uciekając się do zabiegów inscenizacyjnych. W budynku zaadoptowanym przez filmowców do pełnienia roli bazy wojskowej reżyser umieścił sześciu Rosjan, mających za sobą służbę w armii, by wcielili się w role żołnierzy pełniących służbę graniczną. Tak «uruchomiona» rzeczywistość stała się obiektem dokumentalnej rejestracji” (s. 141). Aleksiej wybrany został przez ekipę filmową po krótkim „przetestowaniu”, jak prezentuje się w kamerze¹⁷. Marczak unika udzielania szczegółowych informacji na temat realizacji filmu, jednak można się domyślać, że istniał pewien scenariusz, według którego przynajmniej częściowo zrealizowano film.

W naszej optyce nie jest jednak istotne, że dokument ten został zainscenizowany. Fakt, że reżyser z pełną premedytacją wybrał takich a nie innych bohaterów, a także określone miejsce i temat, tym bardziej przemawia za tezą, że współczesna Rosja ukazywana jest poprzez obrazy nieprzypadkowe, odzwierciedlające pewne wyobrażenia na jej temat i posiadające własną tradycję. W tym sensie nie ma różnicy między wyborem na bohaterów filmu rosyjskich żołnierzy i baletnicy.

¹⁶ Jeszcze innym polskim dokumentem o szkole kadetów w Rosji, ukazującym powiązanie oficjalnej polityki narodowej z wychowaniem młodych ludzi na żołnierzy, jest *Koniec lata* P. Stasika (2010, 43 min.).

¹⁷ Wypowiedź reżysera, zob. <http://www.polishdocs.pl/pl/aktualnosci/801/> (dostęp: 12.02.2017).

Jak zauważono w jednej z recenzji filmu, uznać go można za „satyrę na nacjonalizm i granice, opakowaną w skromny portret kilku mężczyzn odbywających swą absurdalną służbę na pokrytej śniegiem ziemi niczyjej, setki mil od najbliższej ludzkiej osady” (Jeyaram, 2011). Jednocześnie film ten stanowi rozprawę z mitem „prawdziwego mężczyzny”, a więc żołnierza i patrioty [il. 4]. W jednym z pierwszych ujęć widzimy zawieszony na ścianie fotograficzny portret młodego Putina w żołnierskiej czapce, któremu z uwagą przygląda się Aleksiej. Domyślamy się, że zdjęcie pojawia się w kadrze nieprzypadkowo. Wizerunek Putina pojawi się mimochodem w filmie kilkakrotnie, między innymi w scenie wieszania przez żołnierzy płachty z czerwonym napisem „9 maja. Dzień zwycięstwa”. Można wnosić, że Putin jest wzorem, który ma służyć Aleksiejowi i żołnierzom za przykład do naśladowania, a także stanowić punkt odniesienia w ich poczuciu tożsamości narodowej. W kadrze często pojawiają się symbole narodowe – takie jak flaga rosyjska, mundury, hymn czy zdjęcia rosyjskich żołnierzy.



Il. 4: Rozprawa z rosyjskim mitem „prawdziwego mężczyzny” – żołnierza i patrioty. Koniec Rosji, reż. Michał Marczak.

Dominującym motywem filmu są obrazy dyscyplinowania Aleksieja. Mają one często formę pozbawionych większego sensu, absurdalnych zadań fizycznych, przez co stanowią niejako karykaturę tego rodzaju praktyk – jak wtedy, gdy Aleksiej dostaje polecenie, by iść w kierunku bliżej nieokreślonego punktu, nie czekając na starszego żołnierza, a po powrocie dostaje ostrą reprimendę za samotne oddalanie się od placówki. Co ciekawe – i być może zwracające uwagę dlatego, że wiemy,

iz dokument jest zainscenizowany – wszystkie zadania, które musi wykonać Aleksiej, są symulacją. Temat udawania zostaje wprost zwerbalizowany w czasie jednej z lekcji udzielanej młodemu kadetowi przez żołnierza¹⁸. Szczególnie ironicznie wybrzmiewają sceny, gdy starsi żołnierze opisują możliwe dantejskie scenariusze (strzelaniny, świszczące nad głowami kule itp.), podczas gdy widzimy otaczającą bazę krajobrazy śnieżnej pustyni – spokojne, dziewicze i nietknięte ludzką stopą. Poprzez ukazywanie nam serii udawanych zadań w różnych wariantach Marczak obnaża absurdalność i sztuczność prawdziwego zadania: strzeżenia granic, których nikt nie przekracza i którym nic nie zagraża.

Tytułowy koniec Rosji rozumiany może być jako kraniec w sensie geograficznym, ale także jako koniec epoki, w której konieczne było ścisłe nadzorowanie granic. Znacząca jest scena, gdy Aleksiej i jeden z żołnierzy dochodzą do słupa granicznego, na którym widnieje metalowa tabliczka ozdobiona godłem Związku Radzieckiego – symbolem sowieckiego imperium i bipolarnego porządku zimnowojennego. Żołnierz mówi żartem: „Biegnij. Chcesz iść za granicę?”. „Za granicę, jeszcze dalej na północ?” – pyta z powątpiewaniem Aleksiej i dodaje, wskazując na białe połacie śniegu: „A gdzie dokładnie jest ta granica?”. W poczuciu absurdu założenia o konieczności wysyłania żołnierzy na graniczne posterunki nad Oceanem Arktycznym utwierdza nas końcowa informacja, umieszczona na tle ujęć niknącej bazy: „W Rosyjskiej Federacji znajduje się dwanaście podobnych jednostek. Zostały założone w latach pięćdziesiątych w celu obrony i zaludnienia dwunastu tysięcy kilometrów północnej granicy Rosji. W obrębie żadnej z nich nigdy nie doszło do jakichkolwiek interwencji”.

Koniec Rosji to także koniec pewnego modelu mężczyzny, obecnie sztucznie podtrzymywanego. Ważna jest wyeksponowana różnica pokoleniowa: przekazywane Aleksiejowi nauki żołnierzy pochodzą z innych czasów. Wizerunek „prawdziwego mężczyzny”, a więc oddanego ojczyźnie żołnierza, stopniowo zostaje obnażony jako ucieczka mężczyzn przed problemami zwykłego życia – również rodzinnego. Mimo silnych i wytrenowanych ciał są oni pełni obaw wobec wyzwań dnia codziennego. Jeden z żołnierzy wyznaje, że boi się powrotu do żony („Żona, to słowo ma zapach piekła. [...] Nie ufam kobietom”). Choć *Koniec Rosji*, podobnie jak *52 procent czy Icebreakers*, oparty jest na stylu obserwacyjnym i unika stawiania tez czy wyciągania konkluzji, to jednak poprzez obrazy absurdalnego dyscyplinowania ciał i podtrzymywania wzorców z minionej epoki w dobitny sposób tworzy portret współczesnej Rosji.

Za podobne obnażenie mitu, choć tym razem mitu rosyjskiej kobiety matki, uznać można zrealizowany dla szwedzkiej telewizji dokument Pieniowskiego i Jonssona *Kocham ciebie, Nataszo!*. Materiał nakręcony został kamerą wideo na

¹⁸ „Strzeżesz granicy, widzisz, że ktoś zbliża się do twojej pozycji. Co robisz?”, pyta Aleksiej żołnierza. „Zatrzymam go”. „Podchodzisz bliżej i widzisz, że jest w krytycznym stanie, jest bliski zamarznięcia”, „A on wyciąga po broń?”, „Nie, nie ma broni”, „Zastosuję pierwszą pomoc”, „Okazuje się, że udawał. Wyciąga broń i celuje w ciebie”, „Jak to? Przecież nie miał broni”, „Udawał”, „Jak mógł udawać?”, „Wszystko symulował” (*Koniec Rosji*, 12’32”-13’30”).

oddziale porodowym prowincjonalnego szpitala w niewielkim mieście Stara Rus-sa, leżącym w obwodzie nowogrodzkim w zachodniej Rosji.

Filmy Pieniowskiego i Jonssona, zbliżone do społecznego reportażu, nie stronią od „wielkich narracji”. Chodzi w nich o ukazanie problemów trapiących nową, postradziecką Rosję – czy to przez pryzmat kobiet matek leżących na oddziale porodowym, czy poprzez pryzmat przeciętnej rosyjskiej rodziny. Choć pozbawione są komentarzy pozakadrowych, to obecność ekipy jest wyczuwalna za sprawą częstych wypowiedzi bohaterów do kamery.

Zarówno *Koniec Rosji*, jak i *Kocham ciebie, Nataszo!*, choć tak różne pod względem poetyki i zastosowanych strategii dokumentalnych, ukazują podszewkę wyobrażeń o rolach społecznych mężczyzn i kobiet, a także pewnych konwencji przedstawiania ciała. Marczak demaskuje mit rosyjskiego mężczyzny żołnierza, Pieniowski zaś ukazuje prawdziwe, a przynajmniej niefunkcjonujące w państwowym obiegu, oblicza „Matki Rosji”¹⁹.

Otwierające ujęcie określa temat i problematykę całego filmu: w zbliżeniu widzimy obnażony brzuch ciężarnej, nerwowo oddychającej kobiety. Obrazowi towarzyszą naprzemienne dźwięki jęków i cichego nucenia, słyszalne już w czołówce filmu. Kobieta gładzi brzuch dłonią, na której serdecznym palcu widnieje obrączka. Dalsze ujęcia to krótkie sceny z udziałem innych pacjentek: widzimy zapłakaną twarz kobiety, której mąż, chory na gruźlicę, musi zostać zamknięty w izolatce, podczas gdy w domu czekają dzieci. Przysłuchujemy się beztroskiej rozmowie dwóch oczekujących na poród kobiet opowiadających o mężach i pierwszych miłościach. W innej sali przyszłe matki słuchają koleżanki, która z radością odczytuje na głos list od męża. Widzimy też scenę, gdy chora kobieta poddawana jest badaniu – krótkie ujęcie pokazuje pokryte plamami ciało, twarz i język. Jest ona matką sześciorga dzieci (i właśnie oczekuje siódmego) i jej rodzina jest skrajnie uboga – nie starcza nawet na jedzenie dla tak dużej gromady. Rozwożąca obiad pielęgniarka, nalewając z metalowych wiader rzadką, zielonkawą zupę, komentuje: „Zupa nie należy do najsmaczniejszych... ale to jest to, co mamy”.

Zasadnicza konstrukcja dokumentu oparta jest na przeciwstawieniu dwóch przestrzeni: przestrzeni szpitala, jako swego rodzaju zamkniętej, odciętej od świata enklawy, i ulicy przed szpitalem, gdzie ustawiają się odwiedzający swe żony mężowie i inni goście, którzy na oddział porodowy nie mają wstępu. Do tego podziału nawiązuje tytuł dokumentu. Mężowie mają bowiem zwyczaj wykrzykiwania spod okien do pojawiających się w nich żon, że je kochają. W jednej z końcowych scen uradowany mąż przychodzi pod szpital z czteroosobową orkiestrą, która gra marsza na cześć żony, a on woła: „Kocham ciebie, Nataszo!”.

¹⁹ Matka Rosja to figura personifikująca Rosję, z mieczem i tarczą, której monumentalne pomniki stawiano w wielu miastach Rosji i ZSRR. Svetlana Boym podaje, że w okresie „ikonoklastycznego” obalania pomników po rozpadzie ZSRR również figura Matki Rosji (za czasów ZSRR zwanej Matką Matczyzny) stała się przedmiotem ataków. Pewna dziennikarka moskiewska proponowała, by obalić gigantyczną figurę Matki Rosji, gdyż „obraża ona każdą matkę, a także Rosję” (Boym, 1994, s. 230).

Kontrastowanie przestrzeni zyskuje w filmie wymiar metaforyczny, ukazujący rozdzielenie świata mężczyzn i świata kobiet, pogłębiony w swoistym „portrecie rodzinnym we wnętrzu” w kolejnych częściach trylogii. *Kocham ciebie, Nataszko!* to opowieść o wielu matkach, ale także o Matce. Znaczące, że osią filmu jest zarejestrowany w całości poród kobiety, której brzuch widzimy w pierwszym ujęciu. Poród jednej matki (Matki) podzielony jest na odcinki za pomocą montażu rów-



Il. 5: W dokumencie *Kocham ciebie, Nataszko!* powraca obraz noworodków zawijanych w ciasno przewiązane tasiemką beciki.

noległego – fragmenty porodu przeplatają sceny z innymi matkami – co potęguje napięcie widza, wywołane przez bardzo naturalistyczne zdjęcia rodzącej. Rozwiązanie i zarazem scenę kulminacyjną widzimy w jednej z ostatnich minut filmu.

W te nadrzędne ramy wpisane są liczne wątki koncentrujące się wokół losów i opowieści poszczególnych kobiet. Słyszymy też rozmowy ordynatorki oddziału z lekarkami i pielęgniarkami, wprowadzające widza w kulisy trudnych warunków panujących w szpitalu i regionie. I tak dowiadujemy się, że ze względu na niedożywienie 80% ciężarnych matek cierpi na anemię i inne chroniczne choroby, przez co niemal połowa noworodków jest chora. W scenie zebrania ordynatorka zwraca się do jednej ze starszych pielęgniarek: „Ty pamiętasz stare dobre czasy, gdy niczego nam nie brakowało”. Tym samym wprowadzony zostaje kontekst obecny dotąd w filmie jedynie w sferze domysłu – rzeczywistości Rosji postradzieckiej i tęsknoty ludzi za starymi czasami.

Dwa obrazy szczególnie pozostają w pamięci widza: jednym z nich jest wielokrotnie powracający widok noworodków zawijanych w ciasno przewiązane tasiemką beciki, krępujące całkowicie ich ruchy, a czasem, jak mamy wrażenie, prowadzące niemal do ich uduszenia [il. 5]. Zwyczaj ciasnego zawijania noworodków nie jest wyjaśniony w filmie, więc nawet gdy znamy jego powód (tak zawinięte dzieci czują się bezpiecznie, jak w łonie matki), nie możemy oprzeć się wrażeniu, że ciała noworodków są od razu ujmowane w karby, w „kokon” przyjętych zwyczajów. Obraz ten staje się metaforą zamykającą film, tworząc z otwierającym ujęciem brzucha eliptyczną klamrę kompozycyjną. Drugi powracający w filmie obraz to mężczyźni wołający z ulicy do swoich żon – filmowani w ten sposób, że wyglądająca z góry przez okno postać żony jest niesłyszalna i ukazywana poprzez szybę. W kontrujęciach z okien szpitala widzimy stojących daleko mężów. Obrazy te wydają się sugerować dystans dzielący te dwie przestrzenie.

W centrum filmu są jednak ciała kobiet – rodzące, karmiące, chore. W każdym wypadku ciała matczyne. Fizjologia ukazywana jest tu bez ogródek i estetyzacji. W socrealizmie ciało chore i słabe wyeliminowane było ze sfery tego, co widzialne. Za oficjalnym mitem Matki Rosji, wydaje się brzmieć przesłanie filmu, kryje się ciało niedożywione, cierpiące, rodzące w siermiężnych warunkach. Rozmowy kobiet o kłopotach finansowych i braku wsparcia ze strony państwa dla rodzin z dziećmi wzmacniają ten przekaz.

Szwecja – Rosja. Nowe spojrzenie?

Według Mirosława Przyłipiaka „[r]ozrastaniu się [...] przestrzeni towarzyszy [...] kurczenie się czasu. Ten zaś, ograniczony jedynie do najbardziej bezpośredniej teraźniejszości, traci swą funkcję spoiwa, wynikającą ze wspólnoty przeszłych doświadczeń oraz projektów na przyszłość. [...] Państwo i naród jako abstrakcje, jednoczone wspólnie wyznawanymi mitami i dyskursami, odchodzą w przeszłość, wypierane przez prymat bezpośredniego doświadczenia” (Przyłipiak, 2011, s. 43). W grupie omówionych tutaj polskich i szwedzkich dokumentów niewątpliwie można dokonać podziału na te hołdujące „małym” narracjom i te niestroniące od „wielkich”. Do pierwszych należałyby oparte na obserwacji *52 procent Skalskiego* czy *Icebreakers* Van Aertrycka. Do drugiej grupy na pewno zaliczają się *Kadeci i dziewice* i *Kocham ciebie, Nataszol!*. Taki podział pozwalałby na jasne rozgraniczenie różnic pokoleniowych między dokumentalistami. Jednak już inne zrealizowane przez młodsze pokolenie dokumenty, jak *Koniec Rosji*²⁰, podważają tego typu wyraziste rozgraniczenia. Mimo iż są to filmy w dużej mierze oparte na obserwacji, skupione na sytuacji tu i teraz, to jednak między wierszami, koncentrując się na obrazach „flagowania” Rosji w drobnych zdarzeniach dnia codziennego, kreują one wizerunek rosyjskiego społeczeństwa.

²⁰ A także wspomniany *Tankograd* oraz *Pierwszy dzień* M. Sautera i *Koniec lata* P. Stasika.

Gdy spojrzemy się polskie i szwedzkie dokumenty o współczesnej Rosji jako na jedną grupę, dostrzeżemy, że zarówno te, które pozornie pozbawione są odniesień do kontekstów społeczno-politycznych, jak i te, które je akcentują, pokazują nam Rosję w obrazach należących do utrwalonych wyobrażeń, takich jak rosyjska baletnica czy kadet z wojskowej akademii. Fakt, że obrazy te odnajdujemy zarówno w dokumentach polskich, jak i szwedzkich, świadczy o ich ponadnarodowości. To, że w filmach tych powracają do nas utrwalone obrazy Rosji, nawet jeśli zmodyfikowane, wskazywać może na akcentowany przez Mikołaja Jazdona „zachwyt nad kulturą rosyjską, nad trwałością pewnych wartości, instytucji, czy tradycji, które przetrwały epokę panowania komunizmu i zdolne są odradzać się i trwać w dwudziestym pierwszym wieku (religia chrześcijańska – nie tylko prawosławna, tradycja rosyjskiej armii i floty, balet)” (Jazdon 2016, s. 148). Jednak, co starałam się pokazać w powyższych analizach, wiele z omówionych tu filmów można by nazwać „dokumentami krytycznymi” – jak film Marczaka, Śladkowskiego, Pieniowskiego i Jonssona, czy nawet pozornie tak uniwersalny pod względem tematyki dokument jak *52 percent*, ukazujący drugie dno wizerunku rosyjskiej baletnicy. Dążą one bowiem do odsłonięcia mechanizmów działania władzy kryjących się pod podszewką obrazowych klisz. Niewątpliwie zyskują one nową aktualność dzisiaj, ponad rok po agresywnym włączeniu Krymu do Federacji Rosyjskiej i w dobie powrotu do zimnowojennej retoryki między Rosją a światem zachodnim, w tym również Skandynawią²¹.

Do wyobrażeń wspólnych dla Szwecji i Polski należą omówione tu obrazy ciała rosyjskiego jako ciała dyscyplinowanego. W szwedzkich dokumentach trudno znaleźć obrazy Rosji, które odpowiadałyby polskim dokumentom pozbawionym negatywnych konotacji (wyjątkiem jest *Icebreakers* Van Aertrycka), takim jak *Elektryczka* Macieja Cuske czy *7 x Moskwa* Stasika z projektu „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”. Być może przyczyny tego stanu rzeczy należy szukać w *rysskräck*, „strachu przed Rosją”, na który w Polsce nie mamy jednego słowa i który, paradoksalnie, u nas jest chyba mniejszy niż w Szwecji. Być może – wobec powyższego – dobrym pomysłem i ciekawym eksperymentem, wbrew aktualnej sytuacji politycznej lub właśnie ze względu na nią, byłoby zainicjowanie w skandynawskim kraju projektu „Szwecja – Rosja. Nowe spojrzenie”?

Bibliografia

Anderson, B. (1997). *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* (tłum. S. Amsterdamski). Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”; Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego.

Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.

²¹ Zob. np. <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/atomowe-grozy-rosji-rosjanie-groza-danii,526775.html> (dostęp: 12.02.2017).

- Boym, S. (1994). *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cronqvist, M. (2008). "Vi går under jorden": kallakriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm, [w:] E. Hedling och M. Jönsson (red.), *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*. Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Eichler, M. (2012). *Militarizing Men: Gender, Conscription, and War in Post-Soviet Russia*. Stanford: Stanford University Press.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (tłum. C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (tłum. T. Komendant). Warszawa: Aletheia.
- Gerner, K., Karlsson, K.-G. (red.) (2008). *Rysk spegel: svenska berättelser om Sovjetunionen – och om Sverige*. Lund: Nordic Academic Press.
- Jazdon, M. (2016). *Rosja – Polska. Nowe spojrzenie? Młodzi dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu*, [w:] T. Szczepański, M. Kozubek, *Polski dokument w XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Jeyaram, C. (2011). *Is 'At the Edge of Russia' a documentary?*. <http://realtalkies.wordpress.com/2011/06/29/is-at-the-edge-of-russia-a-documentary/> (dostęp: 12.02.2017).
- Kaczmarek, J. (2012). *Wypadek czy zamach? Tragedia smoleńska w filmie dokumentalnym*, [w:] M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski (red.), *Pogranicza dokumentu*. Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Kowalczyk, I. (2002). *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa: Sic!
- Ludvigsson, D. (2003). *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Liotard, J.-F. (1997). *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy* (tłum. M. Kowalska, J. Migasiński). Warszawa: Aletheia.
- Marklund, A. (2010). *Beyond Swedish Borders: On Foreign Places in Swedish Films 1980-2010*, [w:] E. Hedling, O. Hedling, M. Jönsson (red.), *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Mediehistoriskt Arkiv.
- Melosik, Z. (2010). *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Piotrowski, P. (2009). *Znaczenia modernizmu*. Poznań: Rebis.
- Przylipiak, M. (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. 2. Gdańsk–Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku.
- Przylipiak, M. (2011). *Kino Paladino, albo schyłek wielkich narracji*, [w:] M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska (red.), *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przelotem wieków*. Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Przylipiak, M. (2012). *Polityka, pamięć i tożsamość narodowa. Polski film dokumentalny wobec katastrofy smoleńskiej*, [w:] M. Dopartowa, M. Oleszczyk (red.), *Kino – obiekt uczuć czy przedmiot badań? W dialogu z myślą filmową i twórczością Rafała Marszałka*. Kraków: Dop Art.

Savić, V. (2010). *Vladimir Putin och rysskräcken*. Stockholm: Norstedts.

Sharp, J. P. (2000). *Women, nationalism and citizenship in post-communist Europe*, [w:] A. Dimitrakaki, Pam Skelton, Mare Tralla (red.), *Private Views. Spaces and gender in contemporary art from Britain and Estonia*. London: Women's Art Library.

Sobolewski, T. (2005), *Dwanaście historii od Altaju po Licheń*. „Gazeta Wyborcza” 29-12-2005. <http://newgaze.info/news.59> (dostęp: 12.02.2017).

Śliwińska, A. (2014). *Satisfaction or hard labour? Portrait of a balet school in 52 Percent by Rafał Skalski*. „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. 15, no. 24.

Body and Place. Images of Contemporary Russia in Polish and Swedish Documentary Films

The article provides a comparative analysis of images of Russia in the contemporary Polish and Swedish documentary films. In both countries, representations of Russia have deeply-rooted political and historical connotations. Over the last decade, there has been a visible shift in Poland towards new ways of talking about Russia in documentaries, largely as a result of a younger generation of artists taking up the subject. Is a similar transformation visible in the work of Swedish documentary filmmakers? In an effort to answer this question, the author of the article points to similarities and differences in the Swedish and Polish documentary films about Russia, and in doing so, moves beyond divisions along national and generational lines.

Publikacja została dofinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/03/D/HS2/00785.

Agata Lubowicka

Uniwersytet Gdański

Grenlandia i kinematografia – przedstawienia Grenlandczyków w filmie europejskim kontra grenlandzkie produkcje filmowe

Nie sposób rozpocząć jakiegokolwiek wywodu poświęconego kwestiom grenlandzkim bez uprzedniego przedstawienia najważniejszych faktów na temat tego obszaru kulturowego, wciąż dość mało znanego w Polsce i na świecie. Grenlandia – największa wyspa świata – pod względem geograficznym przynależy do kontynentu amerykańskiego, ale kulturowo i politycznie związana jest z Europą za sprawą kilkuset lat przeszłości kolonialnej w granicach Królestwa Danii, którego autonomiczną częścią to rozległe terytorium pozostaje w dalszym ciągu. Mieszkańcy Grenlandii, zwani po prostu Grenlandczykami (a nie, jak mylnie sądzą niektórzy, Eskimosami czy Inuitami [Lubowicka, 2011, s. 104]), to lud pochodzenia azjatyckiego, posługujący się językiem należącym do rodziny eskimosko-aleuckich, ale także w rosnącym stopniu – językiem duńskim.

Peryferyjne wobec centrum świata zachodnie położenie wyspy sprawiło, że przez stulecia Grenlandia stanowiła bardziej konstrukt dyskursywny niż rzeczywiste miejsce, do którego można się było udać. Po pierwszym okresie osadnictwa staroskandynawskiego na wyspie – którego koniec, jak się przypuszcza, nastąpił w drugiej połowie XV wieku – mieszkająca wzdłuż wybrzeży rdzenna ludność Grenlandii jedynie sporadycznie miała kontakt z przybyszami z zewnątrz: członkami załóg statków wielorybnych i pierwszych ekspedycji wysyłanych w celu odnalezienia Przejścia Północno-Zachodniego. O początkach stałej obecności Duńczyków na wyspie i jej stopniowej kolonizacji można mówić od roku 1721, gdy na tereny położone nieopodal dzisiejszej stolicy Nuuk przybył duńsko-norweski misjonarz, Hansa Egede. Będący wysłannikiem duńskiego króla Egede nie tylko założył pierwszą stację misyjną, ale także – jako przedstawiciel kompanii kupców bergeńskich liczących na lukratywne zyski – zapoczątkował trwający nieprzerwa-

nie przez następne stulecia okres duńskich wpływów na grenlandzki sposób życia i myślenia. Ich efektem było powstanie kultury hybrydowej posiadającej wiele cech wspólnych z duńską, na zasadzie zjawiska doskonale ujętego przez Homiego Bhabhę: „prawie taki sam, ale nie całkiem” (Bhabha, 2010, s. 80).

Relacje duńsko-grenlandzkie można rozpatrywać w obrębie ram nakreślonych przez takich teoretyków postkolonialnych jak Edward W. Said czy wspomniany wcześniej Bhabha, traktując je jako kolonialny i postkolonialny dyskurs dawnego kolonialnego centrum (Dania) na temat pozaeuropejskiego i wymagającego ucywilizowania/opieki Innego (Grenlandia). Dominujące duńskie przedstawienia Grenlandii i Grenlandczyków związane były zatem ściśle z polityką duńskiego państwa kolonialnego (Thomsen, 1998, s. 28-30), co zgadza się z teorią francuskiego filozofa Michela Foucaulta na temat bliskich związków łączących wiedzę i ośrodki władzy (Foucault, 1998, s. 30). Amerykańska antropolożka Ann Fienup-Riordan, porównując zachodnie postawy dotyczące Arktyki do Saidowskiej definicji „orientalizmu”, nazwała je „orientalizmem eskimoskim” (ang. *Eskimo orientalism*) (Fienup-Riordan, 1995, s. XI), natomiast duńska badaczka Kirsten Thisted wprowadziła pojęcie „orientalizmu arktycznego” (duń. *arktisk orientalisme*) (Thisted, 2002, s. 313; Thisted, 2003, s. 63). Podobnie jak reprezentacje Orientu w europejskiej sztuce i literaturze skupiały się na niepodobieństwie tego regionu do Okcydentu, tak samo Arktyka rozumiana była jako ucieleśnienie wszystkiego, czym nie były kraje Zachodu – i państwa im podległe. Grenlandia i Grenlandczycy byli zatem i do pewnego stopnia wciąż są interpretowani za pomocą gotowych, ustalonych przez wieki tropów wyprodukowanych przez duński dyskurs kolonialny i utrwalonych w okresie postkolonialnym, wciąż naznaczonym dominacją polityczną i kulturową Danii. W kształtowaniu się tego zbioru wyobrażeń, postaw i interpretacji ważną rolę odegrały obrazy filmowe, które od początku XX wieku nie tylko stanowiły miejsce jego manifestacji, ale także w sposób dynamiczny wpływały na jego kształt, definiując, czym są obszary arktyczne i ich mieszkańcy.

Celem niniejszego artykułu jest analiza reprezentacji Grenlandii w filmach europejskich (ze szczególnym naciskiem na produkcje duńskie), w perspektywie historycznej, i w powstających od niedawna samodzielnych produkcjach grenlandzkich. W odniesieniu do pierwszej grupy omawianych obrazów moje zainteresowanie związane jest zwłaszcza z rolą, jaką przedstawienia Grenlandii i Grenlandczyków w medium filmowym odgrywały w samozrozumieniu świata zachodniego oraz jego interpretacji „innych” i jaki to ma związek z asymetrycznym układem sił między Danią i Grenlandią. Omawiając dany film, odnosić się będą do panujących dyskursów, stanowiących ramę dla sposobu reprezentacji Grenlandii, i jednocze-

¹ Duński literaturoznawca Hans Hauge, odwołując się do teorii E. W. Saida na temat orientalizmu, wprowadza ponadto pojęcie „nordializmu” albo „nordyzmu” (duń. *nordialisme/nordisme*), które według badacza zdefiniować można jako czynieniu przez mieszkańców Skandynawii Innego ze wszystkiego, co azjatyckie (Finów, Saamów, Grenlandczyków) w celu stworzenia przeciwwagi dla własnej tożsamości (Hauge, 2003, s. 146).

śnie będę zwracała uwagę na cel (pozorny bądź ukryty) tych przedstawień². Mimo że duńskie filmy o Grenlandii – przy całej swojej tematycznej specyfice – wpisują się w historię kina duńskiego i powinno się jej rozpatrywać jako jej istotną część, to – ze względu na szerokie ramy czasowe, w jakich będę się poruszać – temat ten może zostać omówiony jedynie bardzo pobieżnie.

Filmy o Grenlandii

Przez cały wiek XX w filmach – zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych – dominował uromantyczniony, wyidealizowany wizerunek Grenlandczyków. Postrzeganie mieszkańców Grenlandii jako „wolnych dzieci natury” i „prawdziwych ludzi” wiązało się zwykle z przeświadczeniem o nieuchronności zagłady pierwotnej kultury eskimoskiej. Przeświadczenie to mogło mieć charakter pesymistyczny (myślano wówczas o prawdziwej zagładzie tego ludu, jak czynił to norweski polarnik Fridtjof Nansen) bądź pozytywny (wiązano je wtedy z możliwością przeobrażenia się tamtejszej ludności w nowoczesny naród grenlandzki – jak prorokował słynny duńsko-grenlandzki polarnik Knud Rasmussen) (Nansen, 1891, s. 293; Rasmussen, 1920, s. 19). Co więcej, Grenlandia jako miejsce – nieprzystępna wyspa, którą od kolonizatorskiego centrum dzieliła olbrzymia odległość, położona blisko owianego legendą bieguna północnego – nadawała się doskonale na obiekt romantycznych fascynacji niespokojnych dusz marzących o przygodach gdzieś w miejscu niedotkniętym stopą cywilizacji.

O silnych więzach łączących Danię z Grenlandią świadczy już pierwszy ruchomy obraz nakręcony w Danii, zatytułowany *Przejażdżka psim zaprzęgiem z Grenlandii* (*Kørsel med grønlandske hunde*)³. Film powstał w roku 1897 dzięki królewskiemu fotografowi Peterowi Elfeltowi, który sfilmował duńskiego zarządcę grenlandzkiej kolonii Johana Carla Joensena powożącego psim zaprzęgiem po Fælledparken w Kopenhadze. Duński park pokryty śniegiem miał stwarzać iluzję grenlandzkiego krajobrazu, w czym raczej nie pomagały rysujące się na horyzoncie drzewa. Całość trwa 48 sekund i – pomimo iż według niektórych badaczy film był jedynie rezultatem próby sprzętu (Nørrested, 2003, s. 69) – to, co wcześniej jawiło się jako odległe i egzotyczne, zaczynało się stawać udziałem widzów w skandynawskich metropoliach.

Wizerunek Grenlandczyka jako dziecka blisko związanego z przyrodą został utrwalony przez popularny obraz z 1916 roku, *Eskimoskie dziecko* (*Das Eskimobaby*) niemieckiego reżysera Waltera Schmidthässlera, z duńską gwiazdą kina niemego

² Należy zaznaczyć, że rozróżnienie pomiędzy tak zwanymi filmami o Grenlandii (duń. *grønlandsfilm*) i filmami grenlandzkimi (duń. *grønlandske film*) bywa problematyczne ze względu na fakt, że przy produkcji wielu duńskich filmów o Grenlandii, np. *Qivitoq*, *Tukuma* albo *Jądro jasności*, ważną rolę odegrali także grenlandzcy twórcy. W analogiczny sposób równie kłopotliwe staje się klasyfikowanie literatury „o Grenlandii” i „grenlandzkiej”, co omawiam w artykule *Literatura grenlandzka jako literatura przekraczania granic narodowych i tożsamościowych* (Lubowicka, 2015).

³ Film *Przejażdżka psim zaprzęgiem z Grenlandii* można obejrzeć na stronie Duńskiego Instytutu Filmowego <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/film/da/19406.aspx?id=19406> (dostęp: 16.10.2015).

Astą Nielsen w roli głównej. Fabuła filmu przedstawia losy młodego i obiecującego badacza polarnego Knuda Pretoriusa (wyraźne nawiązanie do postaci Rasmussen), który z ostatniej ekspedycji przywozi ze sobą do Berlina „Eskimoskę” o imieniu Ivigtut. Rodzina Pretoriusa gości dziką Grenlandkę w swoim domu, nie może jednak przywyknąć do jej dziwnego stroju i zachowania. Film obfituje w mnóstwo komicznych sytuacji obrazujących zetknięcie Ivigtut z kulturą europejską: zwykle, wydawałoby się, przedmioty codziennego użytku – jak łóżka czy lustra – stanowią zagadkę dla nieposkromnionej dzikuski. Pikanterii dodaje fakt, że Ivigtut podczas pobytu w Berlinie rodzi dziecko i chociaż Pretorius jest zaręczony z inną kobietą, prawdziwa miłość zwycięża.

Filmowa postać Ivigtut jest skonstruowana jako do cna naiwne, dziecinne stworzenie, w przypadku którego jedynie powierzchowne atrybuty (na przykład zachodniogrenlandzki strój narodowy) mogłyby świadczyć o pokrewieństwie z Grenlandczykami. Kiepska rola zostaje jednak brawurowo odegrana przez utalentowaną Astę Nielsen, dzięki czemu film ten śmieszy do dzisiaj pomimo groteskowo stereotypowego przekazu na temat prymitywnej grenlandzkiej kultury w zetknięciu ze stojącą na wyższym szczeblu rozwoju kulturą europejską.

Innym pod względem gatunkowym, ale równie klasycznym obrazem przedstawiającym nie Grenlandczyków, lecz rdzennych mieszkańców północnej Kanady jako „szlachetnych dzikich” jest *Nanuk z Północy* (*Nanook of the North*) Roberta J. Flaherty’ego z 1922 roku. Jest to pierwszy z całego szeregu dokumentów przedstawiających ludy pochodzenia eskimoskiego, który jako obraz pionierski w swoim gatunku wprowadził tak zwany „filmowy prototyp Eskimosa” (Nørrested, 2003, s. 71), czyli tytułowego bohatera o imieniu Nanook. Jest on nie tylko typowym beztroskim synem natury, ale także ciężko pracującym ojcem rodziny, który przy pomocy pracy własnych rąk i prostych narzędzi pomaga swoim współmieszkańcom przetrwać ciężką zimę polarną. Film zawiera liczne szczegóły etnograficzne dotyczące techniki polowań, środków transportu czy sposobu budowania igloo. Grenlandzki eskimolog Erik Gant, który poświęcił filmowym przedstawieniom ludów pochodzenia eskimoskiego rozprawę doktorską, określa film Flaherty’ego jako „wczesny przykład «kreatywnego traktowania aktualności»”⁴, odnosząc się do charakterystyki dobrego filmu dokumentalnego dokonanej przez Johna Griersona i wskazując na fakt, że wiele zarejestrowanych na filmie eskimoskich praktyk to w istocie rekonstrukcje dawnych zwyczajów, a nie wierne obrazy rzeczywistego życia Inuitów z północnej Kanady (Gant, 2004, s. 6).

Na początku XX wieku Grenlandia wkroczyła w nową fazę historii kolonialnej wraz z utworzeniem w 1908 roku dwóch Rad Krajowych, kończących czasy

⁴ Zatoniony w przeszłości obraz mieszkańców północnej Kanady wynikał w równym stopniu z tęsknoty za „pierwotną egzotyką” wśród mieszkańców Zachodu, jak i z pragnienia etnografów, by ocalić odchodzącą bezpowrotnie kulturę od zapomnienia. To samo można powiedzieć o innym, mniej znanym obrazie nakręconym przez Duńczyka Leo Hansena towarzyszącego Knudowi Rasmussenowi podczas słynnej V Ekspedycji Thule – *Psim zaprzęgiem przez Alaskę* (*Med Hundeslæde gennem Alaska*, 1926).

monopolistycznej administracji sprawowanej przez Królewską Grenlandzką Spółkę Handlową. Zwiastunem dalszych zmian była wizyta królewska w 1921 roku, wieńcząca trwające od 1916 roku starania o uznanie duńskiego zwierzchnictwa nad terytorium całej wyspy (Lubowicka, 2013, s. 84–85). Wraz z dostojnym gościem w Grenlandii zawitało medium filmowe w postaci ruchomych obrazów wyświetlanych dla publiczności; w roku 1921 w miejscowości Ivittuut (duń. Ivigtut)⁵, a później również w stolicy Nuuk odbyła się pierwsza na Grenlandii projekcja filmu niemeo⁶. Na pierwszą prawdziwą salę kinową przyszło jednak poczekać aż 76 lat; otwarto ją bowiem dopiero 15 lutego 1997 roku w Nordyckim Domu Kultury, Katuaq, z okazji premiery filmu Billego Augusta *Białe labirynty* (*Smilla's Sense of Snow*).

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku powstał cały szereg filmów o Grenlandii, które w większości można zaliczyć do gatunku tak zwanych *kulturfilme* – filmów edukacyjnych, najczęściej dokumentalnych, ale także fabularnych (Sperschneider, 2003, s. 114). Na gruncie duńskim w roku 1932 powołano instytucję Dansk Kulturfilm, której zadaniem było wspieranie poprzez ulgi podatkowe produkcji filmowej – z jednej strony edukującej Duńczyków, z drugiej strony szerzącej wiedzę na temat Danii za granicą. *Kulturfilme* były jednak również – i przede wszystkim – ważnym narzędziem propagandowym w procesie budowy narodu duńskiego.

Do ulubionych tematów reżyserów zaliczała się walka człowieka z przyrodą, z którą egzotycznych mieszkańców Arktyki łączył nierozzerwalny związek, ale zwycięstwo nad jej siłami mogli odnieść wyłącznie przybyli do stref polarnych Europejczycy (Sperschneider, 2003, s. 113). Wśród duńskich *kulturfilme* znalazły się między innymi filmy etnograficzne eskimologa Williama Thalbitzera (na przykład *Grenlandia* [*Gronland*, 1914] I-III⁷) i *Wielki film o Grenlandii* (*Den Store Gronlandsfilm*, 1921) Eduarda Schnedlera-Sørensen. Podczas gdy pierwszy z nich zapoczątkował falę filmów etnograficznych, a później także ekspedycyjnych, drugi na kilkadziesiąt lat ustanowił wzorzec dla filmów na temat Grenlandii, w dużej mierze wykorzystywany w celu legitymizacji duńskich praw do zwierzchności nad terytorium całej wyspy.

W latach trzydziestych XX wieku wśród *kulturfilme* poświęconych Grenlandii zaczęły dominować filmy fabularne, między innymi duńsko-norweska produkcja *Eskimos* (*Eskimo*) z 1930 roku w reżyserii George'a Schnéevoigta, będąca

⁵ Podobieństwo z imieniem Ivigtut nie jest przypadkowe: ironią losu jest fakt, iż grana przez Aste Nielsen nieokrzesa dzikuska z filmu Schmidthässlera otrzymała imię będące nazwą górniczego miasta, które ze swoją olbrzymią kopalnią kriolitu w pierwszej połowie XX wieku było symbolem „nowoczesnej Grenlandii”.

⁶ Tytuł tego filmu pozostaje nieznan (Kleist Pedersen, 2003, s. 8).

⁷ Już w roku 1909 Grenlandia i jej mieszkańcy stali się tematem etnograficznego filmu z ekspedycji duńskiego etnografa Thomasa Thomsena w rejonie Uummanaq, obraz nie zachował się jednak do czasów obecnych, stąd najstarszym zachowanym duńskim filmem etnograficznym poświęconym Grenlandii jest *Grenlandia* I-III Thalbitzera. (*Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, 2012, s. 181).

zarazem pierwszym skandynawskim filmem dźwiękowym, i obraz niemieckiego reżysera Arnolda Fancka pod tytułem *S.O.S. Góra lodowa* (*S.O.S. Eisberg*, 1933). W przypadku wyżej wymienionych filmów rola Grenlandii ograniczała się do bycia wzniosłym i groźnym tłem dla zwycięskich czynów dokonywanych przez cywilizowanych europejskich bohaterów (ewentualnie Europejczyków nieudolnie ucharakteryzowanych na mieszkańców Grenlandii) nad tak zwanym światem natury reprezentowanym przez Grenlandczyków. Natomiast celem kolejnego filmu, zatytułowanego *Ożenek Palo* (*Palos Brudeførd*, 1934, reż. Friedrich Dalsheim⁸), w zamyśle jego scenarzysty, polarnika Knuda Rasmussena, nie było eksponowanie zachodnich aktorów, ale mieszkańców Grenlandii Wschodniej w ich naturalnym środowisku. Chodziło o to, by uświadomić widzom na całym świecie, że: „Grenlandczycy ze wschodniego wybrzeża są zupełnie zwykłymi ludźmi, a z drugiej strony pokazać, jak świetnie przystosowali się do życia w Arktyce i że posiadają inne kulturowe wartości i sposoby rozwiązywania konfliktów niż w Europie” (Kleist Pedersen, 2003, s. 20).

W przeciwieństwie do *Nanuka z Północy*, *Ożenek Palo* to film fabularny, ale w nagraniach brali udział wyłącznie amatorzy – Grenlandczycy z regionu Angmagssalik. Film przedstawia życie Grenlandczyków ze wschodniego wybrzeża około roku 1910. We wszystkich rolach obsadzono amatorów odtwarzających sposób życia swoich rodziców. Wątek fabularny jest rywalizacja dwóch młodych łowców – Samo i Palo – o zainteresowanie pięknej Navarany. Akcja rozgrywa się w okresie letnim na jednym ze wschodniogrenlandzkich osiedli. Film stanowi rekonstrukcję czasów bezpowrotnie minionych, przedstawiając świat szamanów, tańca z bębna-
mi, pojedynków na pieśni, mieszkania w ziemiankach z torfu⁹, natomiast wątek miłosnego dramatu w wyraźny sposób zaczerpnięty został z tradycji europejskiej. Także *Ożenek Palo* nosi wyraźne znamię czasów, w których powstał, to jest wyroku Międzynarodowego Trybunału Sprawiedliwości w Hadze, przyznającego Danii zwierzchność nad terytorium całej Grenlandii. Film rozpoczyna się sekwencją na pierwszym planie ukazującą Knuda Rasmussena i duńską flagę, podczas gdy obsada filmu, czyli mieszkańcy Grenlandii Wschodniej, zajmuje plan drugi, co w niedwuznaczny sposób podkreśla absolutne duńskie zwierzchnictwo nad malowniczymi grenlandzkimi statystami. Pomimo tego faktu, jak również stojącego w sprzeczności z dokumentalnym celem filmu mało realistycznego wątku miłosnego, *Ożenek Palo* zyskał wśród Grenlandczyków status filmu niemalże kultowego. Jest to obraz utrwalający wspomnienie o wspaniałej grenlandzkiej przeszłości i jego fragmenty często wykorzystuje się do przedstawiania dawnej grenlandzkiej kultury w teledyskach, programach telewizyjnych i innych (Kleist Pedersen, 2003, s. 19).

⁸ Wybór niemieckiego reżysera podyktowany został faktem, iż w latach trzydziestych XX wieku panował powszechny pogląd, nawet wśród Duńczyków, że do kręcenia filmów na Grenlandii najlepiej nadają się twórcy filmowi z Niemiec (Sperschneider, 2003, s. 120).

⁹ Zamiana namiotu na torfową ziemiankę, symbolizująca zmianę pór roku z letniej na zimową, służyła również skorygowaniu rozpowszechnionego przekonania wywołanego przez *Nanuka z Północy*, jakoby Grenlandczykom w porze zimowej za mieszkanie miało służyć igloo (Sperschneider, 2003, s. 120).

W okresie tuż po przyznaniu Danii zwierzchności nad całą grenlandzką kolonią opracowano plany stworzenia filmu, którego celem miałyby być skonsolidowanie duńskiej świadomości narodowej wokół tego ważnego faktu. Grenlandia miała zostać przedstawiona zarówno widzom w Danii, jak i reszcie świata jako symbol dobrego i ostrożnego zarządzania ze strony starszego i mądrzejszego duńskiego „opiekuna” – czyli jako kwintesencja duńskiego humanizmu. Film, do którego stworzenia wybrano utalentowaną duńską fotografkę Jette Bang, miał zaprezentować Grenlandię na Międzynarodowej Wystawie Polarnej w Bergen w 1940 roku jako kraj kontrastów – zarówno nowoczesny, jak i tradycyjny – jednakże w wyniku zawirowań spowodowanych wybuchem II wojny światowej taśmy z nagraniami na wiele lat trafiły na półki. Dopiero w latach pięćdziesiątych dokonano montażu, z którego, w niewyjaśniony sposób, zniknęły wszelkie ślady dokumentujące nowoczesne oblicze międzywojennej Grenlandii. Film, opatrzony wiele mówiącym tytułem *Inuit*, jest kolejnym hołdem złożonym żyjącym w tradycyjny sposób mieszkańcom Grenlandii i ich triumfowi nad przyrodą. Pozbawiając Grenlandię miejsca na inny dyskurs niż ten o tradycyjnym, prymitywnym życiu w „niehumanicznych warunkach”, została ona po raz kolejny wtłoczona w ciasne ramy dyskursywne nostalgii za utraconymi „szlachetnymi dzikimi”, dzielnym ludem pierwotnym, co w konsekwencji wiązało się z odmówieniem jej prawa do współczesności i jednocześnie dowodziło wyższości europejskiej kultury i cywilizacji.

Lata pięćdziesiąte stanowiły czas wielkich zmian dla Grenlandii, którego zwinstunem była II wojna światowa i okres kilkuletnich wpływów amerykańskich na wyspie w wyniku odcięcia kolonii od okupowanej Danii. W roku 1953, na fali ruchów dekolonizacyjnych, Grenlandia stała się równouprawnioną częścią Królestwa Duńskiego. Nastąpiła fala intensywnych przemian, których celem była szybka modernizacja kraju – koncentracja ludności w miastach na ogromną skalę, budowa przemysłu i bazy mieszkaniowej, duńskiej edukacja. Wszystko to w niedalekiej perspektywie miało przyczynić się do zrównania w prawach Duńczyków i ich „rodaków z Północy”¹⁰. Lata pięćdziesiąte to także czasy zimnej wojny i nacisków USA wywieranych na Danię w związku z rosnącym znaczeniem strategicznego pod względem wojskowym położenia Grenlandii, wskutek czego priorytetem dla duńskich decydentów stało się podkreślanie poprzez produkcję filmową trwałej zwierzchności nad wyspą i nierozzerwalnych więzi łączących Danię z Grenlandią¹¹.

Najbardziej znanym przykładem filmowym wpisującym się tę strategię jest dokument *Gdzie góry pływają* (*Hvor bjergene sejler*, 1955) wyprodukowany przez Ministeriernes Filmudvalg, duński Ministerialny Komitet ds. Filmu, i wyreżyserowany przez Bjarnego Henninga-Jensena. Obraz ten został wyróżniony między innymi nagrodą główną Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji. Prze-

¹⁰ Dla podkreślenia zintegrowania Grenlandii z Danią Grenlandczyków zaczęto nazywać „Duńczykami z Północy” (duń. *Norddanskere*).

¹¹ W tym celu zaczęły powstawać filmy dokumentalne, wśród których ważne miejsce zajmuje *Grenlandia w słońcu* (*Grønland i sol*) z 1950 roku w reżyserii Hageny Hasselbacha, dystrybuowany także w wersji angielskiej i niemieckiej.

piękna, jak zwyczaj nakazywał, Grenlandia zostaje ukazana w perspektywie trzech pokoleń: dziadka, który jest łowcą, ojca, który także żyje z łowiectwa i który – wpływając za foką kajakiem – szczęśliwie unika śmierci, oraz syna Mikisoqa, który zaraża się gruźlicą od umierającej matki i zostaje przewieziony do sanatorium, dzięki czemu zaznajamia się ze zdobycami nowoczesnej cywilizacji. To właśnie Mikisoq, który pełni rolę zachwyconego narratora filmu, symbolizuje nowoczesne oblicze Grenlandii. Film kończy się przeprowadzką chłopca wraz z ojcem i siostrą do jednego z grenlandzkich miast.

Zapowiedzią nowych czasów był również nakręcony w 1956 roku z okazji jubileuszu kompanii filmowej Nordisk Film *Chłopiec z Grenlandii* (*Qivitoq*, reż. Erik Balling). Będąc pierwszym duńskim filmem fabularnym w kolorze, został – również jako pierwszy z duńskich filmów – nominowany do Oscara w kategorii Najlepszy Film Zagraniczny. Celem tego obrazu uważanego za *folkekomedie*, czyli „komedię popularną”¹², jak i innych podobnych mu pod względem tematycznym i gatunkowym, było „oswojenie” i „udomowienie” odkrytej na nowo Grenlandii, która oprócz stereotypowych przedstawień wzniosłej przyrody przedstawiała się jako jeden wielki plac budowy dla duńskich inwestycji (Gant, 2003, s. 125). Fabuła filmu jest mało skomplikowana: piękna Eva przybywa na Grenlandię do narzeczonego, który w czasie rozłąki zdążył związać się z inną kobietą, ale w wyniku różnych perypetii zakochuje się z wzajemnością w Jensie, zarządcy małej placówki handlowej. Ponieważ w rolach drugo- i zwłaszcza trzecioplanowych wystąpiła duża liczba Grenlandczyków, dla wielu starszych mieszkańców Grenlandii jest to najważniejszy film ich młodości¹³. *Chłopiec z Grenlandii* zdobył większe uznanie za granicą niż w kraju, gdzie znalazł się pod ostrzałem krytyki zarówno ze strony duńskiej („bezbarwna komedia dla ludu”), jak i grenlandzkiej („Czy autor scenariusza kiedykolwiek spotkał jakiegoś Grenlandczyka?”) (Gant, 2003, s. 126; Kleist Pedersen, 2003, s. 23). Propagandowa wymowa filmu wpisuje się natomiast w znany już schemat zachwyty groźną, „inną” grenlandzką przyrodą i pochwały rozwoju cywilizacyjnego Grenlandii pod duńskim przewodnictwem i opieką.

W latach sześćdziesiątych stało się jasne zarówno dla Duńczyków, jak i ich „rodaków z Północy”, że przyspieszona industrializacja i modernizacja Grenlandii nie spowodowała automatycznego zrównania w prawach i statusie społecznym oraz materialnym mieszkańców obu odległych części Królestwa Duńskiego. Kanałem dla duńskich głosów krytycznych stał się film dokumentalny, zwłaszcza krótkometrażowy. Wśród reżyserów podejmujących grenlandzką tematykę prym wiódł człowiek-institucja, Jørgen Roos. Wspólnie z Ingolfem Boisenem stworzył on spółkę Nunafilm, która wyprodukowała cały szereg filmów dokumentalnych, między

¹² Duński termin *folkekomedie* określa popularny niskobudżetowy film obliczony głównie na rodzimą publiczność. W *Chłopcu z Grenlandii*, klasyku tego gatunku, wystąpili również charakterystyczni dla innych *folkekomedier* aktorzy duńscy: Poul Reichhardt i Astrid Villaume.

¹³ Między innymi w drugoplanowej roli łowcy o imieniu Pavia wystąpił aktor Niels Platou, który stał się pierwszą prawdziwą grenlandzką gwiazdą filmową – niczym ubóstwiane gwiazdy hollywoodzkie. Sam Platou po wielu latach wspominał, że podczas duńskiej premiery filmu czuł się jak „ambasador młodzieży grenlandzkiej” (Kleist Pedersen, 2003, s. 21).

innymi nagrodzonego Złotym Niedźwiedziem w Berlinie *Knuda* (1960) o polarniku Knudzie Rasmussenie. Spośród licznych produkcji Rossa za najbardziej krytyczne wobec duńskiego kolonializmu na Grenlandii uważane są filmy *Sisimiut* (1966) i *Ultima Thule* (1968). Ostatni z obrazów podejmuje kontrowersyjną do dzisiaj kwestię przesiedlenia rdzennych mieszkańców Grenlandii Północnej z okolic Thule do Qaanaaq i raptownego pogorszenia warunków ich życia w wyniku utajnionej przez rząd duński katastrofy amerykańskiego samolotu przewożącego broń jądrową.

Jednak to nie dokumenty Roosa, ale obraz będący owocem współpracy duńskiego artysty Pera Kirkeby oraz grenlandzkiego poety i polityka, Aqqałuka Lynge, dał Grenlandczykom nadzieję na powstawanie filmów, z którymi mogliby się w przyszłości utożsamiać. Pomimo iż *Gdy władze powiedziały „stop”* (*Da myndighederne sagde stop*, 1972) został wyprodukowany w Danii, siłą napędową jego powstawania był niewątpliwie Aqqałuk Lynge i jego doskonała znajomość społecznych problemów własnych rodaków. Film, mający formę reportażu, dokumentuje frustrację pracowników kopalni w Qullissat w Zatoce Disko związaną z likwidacją ich miejsca pracy i z przymusowym przesiedleniem ludności do innych miast na Zachodnim Wybrzeżu. Problem dotyczący ponad tysiąca mieszkańców miasta w filmie Pera Kirkeby i Aqqałuka Lynge zostaje przedstawiony z perspektywy ojca samotnie wychowującego szóstkę dzieci. Sformułowane wyłącznie po grenlandzku słowa krytyki wymierzone są nie tylko w duńskich decydentów, ale także w grenlandzkie elity, podobnie jak Duńczycy oderwane od problemów zwykłych ludzi.

Powstanie filmu zbiegło się w czasie z głosowaniem dotyczącym członkostwa Danii we Wspólnotach Europejskich, które ostatecznie obnażyło widoczną już wcześniej rozbieżność interesów obu społeczeństw. W latach siedemdziesiątych polityczna radykalizacja Grenlandczyków przybrała na sile i prędkości, doprowadzając ostatecznie do autonomii w roku 1979. Na samodzielną grenlandzką produkcję filmową trzeba było poczekać kolejne 20 lat, natomiast w Danii rozpoczął się okres filmowego rozrachunku z kolonialną przeszłością.

Pierwszym z takich obrazów był *Tukuma* (1984) w reżyserii Palle Kjørulf-Schmidta i według scenariusza napisanego wspólnie przez modernistycznego pisarza, Klausa Rifbjerga, i Josefa Tuusiego Motzfeldta, grenlandzkiego poety i późniejszego wybitnego polityka. Erik Gant nazywa nurt filmowy reprezentowany przez *Tukumę* „nieco spóźnioną Nową Falą”, dodając, że sam obraz jest jednocześnie „piękny i nudny” ze względu na skrajną poprawność polityczną jego antykolonialnego i antyduńskiego przesłania (Gant, 2003, s. 133). W filmie nie mogło zabraknąć ujęć przepięknej duńskiej przyrody z potężnymi lodowcami, do których niejako doklejona została fabuła o młodym Duńczyku udającym się na Grenlandię, by wyjaśnić sprawę śmierci brata, i poszukującym tożsamości, którą odnajduje w tradycyjnym grenlandzkim sposobie życia. Nowością w kinie duńskim była natomiast postać Grenlandczyka Rasmusa, grana przez aktora i muzyka rockowego Rasmusa Lybertha; bohatera cechuje znany z innych obrazów „tradycyjny autentyzm” arktycznego myśliwego, jest on jednak również naukowcem w dziedzinie



Smilla w labiryntach śniegu (Frøken Smillas fornemmelse for sne, reż. Peter Hoeg, 1992)

biologii. Pomimo iż *Tukuma* w swojej nostalgicznej gloryfikacji życia nieskażonego cywilizacją „ludu natury” jako opozycji dla materializmu i wykorzenienia (właściwych duńskiemu społeczeństwu dobrobytu) powiela dawne kolonialne stereotypy, motyw wykształconego, „nowoczesnego” Grenlandczyka wniósł powiew świeżości do tradycyjnego filmowego obrazowania mieszkańców Północy¹⁴. Idąc z duchem nowych czasów, to właśnie Grenlandczycy tacy jak Rasmus po wprowadzeniu autonomii mieli wziąć sprawy we własne ręce i kształtować społeczeństwo w zgodzie z jego kulturowym i etnicznym charakterem.

Od gloryfikacji dawnej myśliwskiej kultury Grenlandczyków nie uwolniły się również dwa ostatnie duńskie obrazy poświęcone Grenlandii powstałe w minio-

¹⁴ Według opinii jednego z duńskich recenzentów *Tukuma* „[...] jest podjęta w dobrej wierze próbą uświadomienia nam – Duńczykom z Południa – że Grenlandczycy to coś innego, i coś więcej, niż tylko pijaństwo i choroby weneryczne” (Gant, 2003, s. 137).

nym tysiącleciu. Pierwszy z nich, wspomniana wcześniej ekranizacja bestsellerowej powieści Petera Høega *Smilla w labiryntach śniegu* (*Froken Smillas fornemmelse for sne*, 1992), był filmem długo wyczekiwany, który jednak zawiódł oczekiwania większości widzów i krytyków. Zawód odczuli również mieszkańcy Grenlandii, oczekujący od duńskiego reżysera Billego Augusta obsadzenia aktorki pochodzenia grenlandzkiego w głównej roli Smilli Qaaviiqaq Jaspersen – w połowie Grenlandki, w połowie Dunki. Bestseller najwidoczniej wymagał jednak hollywoodzkiego nazwiska. W postać Smilli – kobiety nieustraszonej i nieugiętej, usiłującej rozwikłać zagadkę śmierci sześciolatniego chłopca z Grenlandii – wcieliła się zatem przekonująca, lecz mająca niewiele wspólnego z Grenlandią Julia Ormond. Powieść Høega krytykowana była w Danii za powielanie najgorszych stereotypów na temat Grenlandii i jej mieszkańców, natomiast film Augusta niestety jedynie je umacnia. Julianie, matka tragicznie zmarłego Esajasa, to alkoholiczka zaniedbująca syna, czyli kolejna ofiara narzuconej przez Duńczyków modernizacji, która przyczyniła się do zagłady tradycyjnej grenlandzkiej kultury, uosobianej przez nawiązania do dziewiczego regionu Thule w Grenlandii Północnej. Metafora duńskiego kolonializmu w postaci nagromadzenia informacji o podroju naukowym Grenlandii i wiedzy na jej temat zgromadzonej w kopenhaskich archiwach, które w powieści Høega stanowią ważny i silnie zarysowany element fabuły, w filmie gubi się gdzieś po drodze w wyniku podporządkowania akcji dominującemu wątkowi kryminalnemu.

Drugi z wymienionych obrazów, *Jądro światła* (*Lysets hjerte*, 1998) reklamowany był jako „pierwszy grenlandzki film fabularny”; rzeczywiście był to pierwszy film z wyłącznie grenlandzką obsadą, natomiast za jego reżyserię odpowiadał Duńczyk Jacob Grønlykke. Scenariusz został opracowany przez reżysera we współpracy z uznanym grenlandzkim powieściopisarzem Hansem Anthonem Lyngem.

Obsadzając znanego z *Tukumy* popularnego piosenkarza i aktora Rasmusa Lybertha w głównej roli uzależnionego od alkoholu ojca dwójki synów (także o imieniu Rasmus), reżyser w czytelny sposób odniósł się do obrazu z 1984 roku i przedstawionej w nim krytykę następstw, jakie przyniosła Grenlandii duńska dominacja polityczna i kulturowa. Tytuł filmu, nawiązujący do *Jądra ciemności* Conrada, zwiastuje rozrachunek z kolonializmem i nie bez znaczenia jest fakt, że autorem scenariusza był przedstawiciel pokolenia walki o autonomię, rocznik 1945. Recepcja filmu była wyraźnie podzielona pokoleniowo: podczas gdy pokoleniu Hansa Anthona Lyngem znane były doskonale rozterki tożsamościowe bohaterów, dla tak zwanego „pokolenia autonomii”, czyli widzów urodzonych po roku 1979, przesłanie o odzyskaniu godności poprzez powrót do tradycyjnych, przedkolonialnych grenlandzkich wartości i ówczesnego sposobu życia wydawało się nie nadążać za duchem czasu. Postawę młodych Grenlandczyków i ich potrzeby symbolizuje w filmie młodszy syn Rasmusa, Simon, dla którego problemem nie są wszechobecne wpływy duńskiej kultury, przez większość młodych traktowane jak zwykła część codzienności – i własnej tożsamości – ale też jako przyczyna trudności w zdobyciu pożądanego wykształcenia.

W pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, wraz z przybierającym na sile procesem grenlandzkich dążeń do rozszerzenia uzyskanej w 1979 roku autonomii, dał się zauważyć duży wzrost zainteresowania duńskich mediów tematem Grenlandii, które nie osłabło do chwili obecnej (Thisted, 2013, s. 77). Niestety, obraz Grenlandczyków mieszkających w Danii to w dużej mierze dobrze znany z wcześniejszych dziesięcioleci przekaz o ludziach nieradzących sobie w nowoczesnym społeczeństwie i dlatego egzystujących na jego marginesie¹⁵. We wspomniany nurt wpisuje się oparty na faktach film *Eksperyment* (*Experimentet*, 2010, reż. Louise Friedberg) nawiązujący do wydarzeń z początku lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy państwo duńskie postanowiło wysłać grupę 22 grenlandzkich dzieci do Danii, a później umieścić je w domu dziecka w Nuuk, aby stały się duńskojęzyczne i tym samym stanowiły forpcotę pokolenia nowych, „północnoduńskich” obywateli. W mediach światowych natomiast Grenlandia wciąż ukazywana jest jako miejsce odległe, o wzniosłym krajobrazie, zamieszkałe przez ludzi żyjących zgodnie z dawnymi tradycjami, dla których zagrożeniem jest globalne ocieplenie, czego przykładem film reportażowy *Silent Snow* (2010) w reżyserii Jana van den Berga i Pipaluk Knudsen-Ostermann. Pomimo współtworzenia tego obrazu przez Grenlandkę można odnieść wrażenie, że szlachetna myśl przewodnia filmu przesłania fakt, iż przedstawiony obraz mieszkańców Grenlandii ma niewiele wspólnego z ich współczesnym życiem – obecnie 84 procent populacji żyje w miastach i jedynie nieliczni mieli styczność ze zdobywaniem pożywienia w drodze polowania (Thisted, 2015, s. 98).

W obszernej monografii *Films on Ice. Cinemas of the Arctic* redaktorzy Scott MacKenzie i Anna Westerståhl Stenport zaliczają takie filmy jak *Silent Snow* do nowo utworzonej przez siebie kategorii „Arctic Art Cinema”, obejmującej obrazy o Arktyce poruszające tematykę zmian klimatycznych, miejsca i historii reprezentacji w sposób, który pod względem narracyjnym, tematycznym i estetycznym rzuca wyzwanie ustalonym konwencjom (MacKenzie, Westerståhl Stenport, 2015, s. 12-13). W świetle faktu, że *Silent Snow* w istocie powieliła stereotypowe reprezentacje Grenlandczyków, mówienie o nowej kategorii filmów jawi się jako próba sprowadzenia do wspólnego mianownika obrazów w istocie bardzo od siebie różnych pod względem gatunkowym, tematycznym i estetycznym. Publikowanie monografii o „kinie arktycznym” jest jednak zjawiskiem pozytywnym, ponieważ z jednej strony zwraca uwagę na produkcje wcześniej niezauważane, a z drugiej strony – poprzez umieszczenie ich we właściwym kontekście – pozwala odkodować ukryte znaczenia, dzięki którym można zdobyć wiedzę nie tyle na temat obiektów filmowych przedstawień, co ich autorów, a raczej społeczeństw, których byli produktami. W podobny sposób zwrócenie uwagi na duńskie filmy o Arktyce pozwala zauważyć, że jako Inny Duńczyków, Grenlandczycy przez wieki pomagali rodakom Andersena kształtować swoją

¹⁵ W tendencję tę wpisuje się również dokument Laili Hansen, pierwszej grenlandzkiej reżyserki kobiecej, *Inuk Woman City Blues* (2002). Do wyjątków należy obraz duńskiej reżyserki Lise Roos *Ogród działkowy* (*Kolonihaven*) z roku 1990, prezentujący bardzo zróżnicowany obraz mieszkających w Danii Grenlandczyków.

samoświadomość jako narodu cywilizowanego i opiekuńczego, dźwigającego „brzemień białego człowieka”.

Film grenlandzki

Ze względu na aktywne uczestnictwo Grenlandczyków w duńskich produkcjach filmowych o Grenlandii niemożliwe jest wyznaczenie cezury dokładnie oddzielającej okres przedstawiania Grenlandii przez twórców pochodzących z zewnątrz i czasy powstawania wyłącznie grenlandzkich autoreprezentacji filmowych. Przykład *Jądra światła*, filmu produkcji i reżyserii duńskiej, ale z grenlandzką obsadą i Hansem Anthonem Lyngem jako autorem scenariusza, ukazuje, jak trudne w przypadku Grenlandii jest jednoznaczne uznanie niektórych produkcji za duńskie bądź grenlandzkie. Pierwsze oznaczałoby wyciszenie głosów grenlandzkich współautorów i odebranie im współodpowiedzialności za dane dzieło filmowe, drugie – przymknięcie oczu na asymetryczny układ sił, jaki cechował duńsko-grenlandzkie relacje przez większą część XX wieku.



Jądro światła (Qaamarngup uummataa / Lysets hjerte, reż. Jacob Gronlykke, 1998)

W niniejszej części artykułu skupię się przede wszystkim w na samodzielnych grenlandzkich produkcjach, a więc tych, które – zgodnie z duńską ustawą o finansowaniu kinematografii – nie otrzymały subwencji z Duńskiego Instytutu

Filmowego¹⁶. Za ich początek uważa się rok 1999, kiedy zadebiutował Inuk Silis Høegh, absolwent kierunku filmowego Uniwersytetu w Bristolu. Jego pierwszy film, piętnastominutowa komedia o małżeńskiej zazdrości *Dobranoc (Sinillu- arit)*, otrzymała nagrodę publiczności na Far North Film Festival w Kanadzie w roku 2000¹⁷. W kolejnym obrazie, *Eskimo weekend* (2002), Inuk Silis Høegh przedstawił weekend spędzony wśród młodych ludzi w grenlandzkiej stolicy Nuuk. Film w sposób świadomy rozprawia się z wieloma stereotypami dotyczącymi Nuuk, życia seksualnego kobiet i mężczyzn czy znanych grup rockowych. Za pomocą odniesień do „pełnej chwały grenlandzkiej przeszłości” obraz wpisuje się w toczącą się współcześnie debatę na temat grenlandzkości i wykorzenia młodych Grenlandczyków; temat, który później zostanie rozwinięty w filmie Otto Rosinga i Torbena Becha, *Nuummioq*.

Nuummioq (2009), oznaczający po prostu „mieszkańca Nuuk”, reklamowany był jako pierwszy w całości wyprodukowany przez Grenlandczyków pełnometrażowy film fabularny¹⁸. Głównym tematem filmu są dylematy, z jakimi zostają skonfrontowani chorujący na raka Grenlandczycy: czy poddać się długiemu leczeniu w Kopenhadze, z dala od wszystkiego, co bliskie, czy też zrezygnować z leczenia i spędzić ostatnie chwile w ukochanym miejscu i z ludźmi, których się kocha. Twórcy *Nuummioqa*, czyniąc głównymi bohaterami dwóch kuzynów o imionach Malik i Michael, w zmyślny sposób rozprawiają się z wciąż powszechnymi poglądami na temat Grenlandczyków. Malik, który ze swoimi blond włosami i niebieskimi oczami z wyglądu przypomina stuprocentowego Skandynawa, wolne chwile spędza na polowaniach poza miastem, podczas gdy jego kuzyn o duńskim imieniu Michael i bardzo „grenlandzkim” wyglądem to typowy mieszczuch marzący o szybkim wzbogaceniu się dzięki kolejnym pomysłom na intratny biznes. Zręczne żonglowanie stereotypami przez twórców filmu to kolejny ważny głos w toczącej się żywej debacie na temat grenlandzkiej tożsamości. Kogo można nazwać Grenlandczykiem, a kogo nie? W świecie, w którym kryteria takie jak kolor skóry, język czy tradycja przestają mieć znaczenie, wydaje się, że jedynym wyznacznikiem może być poczucie przynależności bohaterów do miejsc, w których mieszkają.

¹⁶ Zgodnie z ustawą, grenlandzkie i farskie spółki filmowe nie są uprawnione do otrzymywania subwencji z Duńskiego Instytutu Filmowego, co zmusza terytoria autonomiczne do tworzenia własnych instytucji wspierających twórczość narodową (Thisted, 2013, s. 85-86).

¹⁷ Także w roku 2000 powstał pierwszy grenlandzki film animowany autorstwa absolwenta Duńskiej Szkoły Filmowej, Kunuka Platou, pod tytułem *Niedźwiedź polarny (Nanoq)*. Ośmiominutowy film opowiada o przyjaźni chłopca i osieroconego niedźwiadka polarnego, który w czasach nieudanych łowów ratuje całą rodzinę przed głodem.

¹⁸ Właściwym pierwszym grenlandzkim filmem fabularnym była nakręcona w ciągu tygodnia amatorską kamerą komedia o tytule *Palec wskazujący, palec środkowy, palec serdeczny i mały palec (Tikeq, Qiterleg, Mikileraq, Egeqqoq, 2008)* o budżecie 500 koron duńskich. Bohaterami filmu są czterej przyjaciele dorastający w mieście Sissimut. Film przez długi czas owiany był legendą z tego względu, że jego reżyser, Ujarneq Fleischer, skasował go z dysku twardego w komputerze, ale film udało się odzyskać dzięki pirackiej kopii (Broszura informacyjna Duńskiego Instytutu Filmowego z września i października 2014 roku, s. 7).

Nuummioq został pierwszym grenlandzkim filmem nominowanym do Oscara w kategorii Najlepszy Film Zagraniczny, w 2010 roku doczekał się projekcji na Festiwalu w Cannes, zdobył również międzynarodowe uznanie na festiwalu w Sundance, a grający rolę Malika Lars Rosing otrzymał nagrodę dla najlepszego aktora na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Palm Springs w 2011 roku. Od strony finansowej film okazał się jednak kląpą; pomimo budżetu wynoszącego około miliona dolarów nie został dopuszczony do kinowej dystrybucji (w Danii jego premiera odbyła się dopiero we wrześniu 2014 roku).



Nuummioq (reż. Torben Bech, Otto Rosing, 2009)

Zupełnie innego typu produkcją, zarówno pod względem finansowym, jak i estetycznym, reprezentuje nakręcony również w 2009 przez Angajo Lennerta-Sandgreena *Sen Hinnarika* (*Hinnarik Sinnatunilu*), w którym reżyser zagrał główną rolę. Producentem filmu była spółka Tumit Production zawiązana przez Malika Kleista i Akę Hansen. *Sen Hinnarika* to niskobudżetowa (około 36 tysięcy dolarów budżetu) komedia kręcona domowym sposobem dla lokalnych widzów i w wielu miejscach niezbyt zrozumiała dla publiczności spoza Grenlandii. Jedyne, co łączy *Sen Hinnarika* z *Nuummioqiem*, jest miejsce akcji – stolica Nuuk, po której snuje się tytułowy Hinnarik przez kilka letnich dni. Monotonne życie w opuszczonej na okres letnich wakacji stolicy odmienia przyjazd jego przyjaciółki z dzieciństwa, Makkorsiny, po której wyjeździe Hinnarik znajduje w życiu cel – sprowadzić ją z powrotem do Nuuk. Dzięki szeroko zakrojonej akcji zbierania pustych butelek w całym mieście Hinnarikowi udaje się zakupić bilet dla swojej sympatii i tym samym odzyskać nie tylko miłość, ale także wiarę w siebie.

Widz oczekujący wzniosłych krajobrazów, ubranych w stroje ludowe Grenlandczyków tańczących z bębenkami i snujących tradycyjne opowieści po seansie *Snu Hinnarika* z pewnością wyjdzie z kina rozczarowany. Natomiast widz ciekawy tego, jak postrzegają swoje otoczenie i z czego się śmieją Grenlandczycy z „pokolenia autonomii”, może zostać zadziwiony, że tak mało w istocie dzieli ich od młodych ludzi żyjących w wielu innych miejscach na świecie. *Sen Hinnarika*, podobnie jak *Nuummioq*, wyraźnie nawiązuje dialog z produkcjami filmowymi wcześniejszego pokolenia – jak *Tukuma* czy *Jądro jasności*, postulujących odejście od nowoczesności i powrót do samych korzeni kultury eskimoskiej, na której budowali swą tożsamość aktywiści polityczni z lat siedemdziesiątych. Jak zauważa duńska badaczka Kirsten Thisted, najnowsze grenlandzkie filmy dowodzą, iż zarówno tożsamości, miejsca jak i kulturę młodej Grenlandii cechuje *inclusive differentiation* – włączanie, a nie wykluczanie różnic, charakterystyczne dla zjawiska tak zwanej „drugiej nowoczesności” (Thisted, 2015, s. 99-100).

Sen Hinnarika jest interesujący także z innego względu: obrazuje zmianę, jaka zachodzi nie tylko na Grenlandii, ale także w innym rejonach Arktyki zamieszkiwanych przez narody stanowiące mniejszość w obrębie większych jednostek państwowych; dotyczy ona wykorzystywania innych sposobów produkcji niż powszechnie uznane i stosowane do rozpowszechniania własnych obrazów samych siebie. Ze względów finansowych stosuje się na przykład technologię cyfrową do użytku domowego, co implikuje określone wybory estetyczne dokonywane przez twórców. Media rdzennych mieszkańców Arktyki działają zatem nierzadko poza dominującymi sposobami obrazowania, stanowiąc wobec nich rodzaj kontraprodukcji (MacKenzie, Westerståhl Stenport, 2015, s. 9).

Kolejnym filmem Tumit Production był pierwszy grenlandzki horror, *Cienie w górach* (*Qaqqat alanngui*, 2011) Malika Kleista. Fabuła filmu skupia się wokół ludzi sześciu młodych osób, które udają się do domu położonego na bezludziu, aby świętować zdany egzamin maturalny. Niespodziewanie zostają zaatakowani przez tajemniczą, ukrywającą się w górach postać, która okazuje się być *qivitoqiem*, czyli znanym z grenlandzkiej tradycji rodzajem posiadającego nadprzyrodzone zdolności pustelnika. Nie pierwszy raz motyw *qivitoqa* został wykorzystany w filmie fabularnym – wystarczy przywołać takie obrazy jak wspomniane wcześniej *Chłopiec z Grenlandii* (jego duński/grenlandzki tytuł brzmiał właśnie *Qivitoq*) czy *Jądro jasności* – jednakże inspiracją dla twórców *Cieni w górach* w równym stopniu, co rodzima tradycja, były amerykańskie czy japońskie horrory, na przykład *The Blair Witch Project* (1999, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) albo *The Ring: Krag* (1998, reż. Hideo Nakata. Krew w filmie tryska strumieniami, a obok *qivitoqa* (który, jak się okazuje, istnieje w dwóch postaciach!) pojawiają się także żywe trupy. Podobnie jak w przypadku *Snu Hinnarika* role głównych postaci grane są w dużej części przez aktorów amatorów, ponieważ w chwili obecnej, mieszkając w Grenlandii, trudno jest się utrzymać wyłącznie z aktorstwa. Z tego samego względu w kręconym z myślą o międzynarodowych festiwalach *Nuummioqu* w roli głównej wystąpił brat jednego z reżyserów, a w głównej roli kobiecej obsadzono zamieszkałą w Danii znaną grenlandzką piosenkarkę Julie Berthelsen.



Cienie w górach (Qaqqat alanngui, reż. Malik Kleist, 2011)

Cechą wspólną wszystkich trzech omówionych obrazów grenlandzkich jest brak poruszania przez nie zarówno tematu kolonializmu, jak i problemu współczesnej – ekonomicznej i politycznej – zależności od Danii. Twórców wywodzących się z „pokolenia autonomii” i pokoleń późniejszych te kwestie zdają się nie interesować. Podobna tendencja zaznacza się wyraźnie w dziedzinie sztuki czy literatury, co najdobitniej chyba wyraziła pisarka młodego pokolenia Niviaq Korneliusen, która w 2014 roku zadebiutowała wysoko ocenianą przez krytyków duńskich i grenlandzkich powieścią *Homo sapienne*: „Enough of that post-colonial piece of shit” (Korneliusen, 2014, s. 68) Mimo iż takie tendencje zdecydowanie przybierają na sile, nie należy zapominać, że Grenlandia wciąż znajduje się na etapie budowy narodu i że w aktualnych dyskusjach na temat przyszłej niepodległości kraju i związanego z tym rozliczenia się z czasami kolonialnymi pojawiają się także inne głosy. Wśród nich znajduje się dokument o pierwszym grenlandzkim zespole rockowym, którego utwory w latach siedemdziesiątych zagrzewały do walki o autonomię. *Sume – dźwięki rewolucji* (*Sume – lyden af en revolution*, 2014) w reżyserii Inuka Silis Høegha to pierwszy pełnometrażowy film dokumentalny wyprodukowany w całości przez Grenlandczyków – i zapewne nieprzypadkowo dotyczy on właśnie największej z narodowych ikon. Śpiewając po grenlandzku o niesprawiedliwościach rządów kolonialnych, zespół Sume przyczynił się do zmiany, jaka nastąpiła w nastrojach społecznych wśród Grenlandczyków – od pragnienia bycia bardziej duńskimi od Duńczyków do przedstawiania żądań politycznej autonomii. Powrót do przesłania politycznego, które powołało do życia autonomię, ma w aktualnej sytuacji ogromną wartość symboliczną (Mackintosh, 2014). Potwierdziła to premiera

w filmu – odpowiednio w Nordyckim Domu Kultury, Katuaq w Nuuk i kopenhaskim Cinemateket podczas drugiej edycji festiwalu „Greenland Eyes”. W przeważającym stopniu grenlandzka publiczność reagowała żywiołowo podczas każdego utworu muzycznego włączonego do filmu, a po zakończeniu projekcji owacje na stojąco zdawały się nie mieć końca.

W świetle powyższych przykładów stwierdzić można, że wciąż młode kino grenlandzkie z pewnością nie przemawia jednym głosem i za pomocą jednego środka wyrazu. Zaznaczają się w nim dwie wyraźne tendencje, najlepiej reprezentowane przez filmy *Nuumioq* i *Sen Hinnarika* – z jednej strony kręci się stosunkowo drogie produkcje, dopracowane pod względem estetycznym i tematycznym (z myślą o festiwalach w rodzaju Sundance), z drugiej zaś strony powstają obrazy półamatorskie, o humorze i tematyce niekoniecznie w pełni zrozumiałych dla niewtajemniczonych, czyli osób wychowanych poza grenlandzkim kontekstem. Z pewnością interesujące będzie, jak grenlandzkie kino rozwine się w przyszłości i czy któraś z obu tendencji zyska wyraźną przewagę nad inną.



Sume – dźwięki rewolucji (Sumé: Mumisitsinerup nipaa / Sume – lyden af en revolution, reż. Inuk Silis Hoegh 2014)

Zarówno *Nuumioq*, *Sen Hinnarika*, *Cienie w górach* i *Sume – dźwięk rewolucji* są dowodami na to, że także Grenlandii nie omijają wpływy globalizacji, co skutkuje utratą przez Danię czołowego miejsca w kształtowaniu grenlandzkiej kultury popularnej (Thisted, 2015, s. 103). Z drugiej strony jednak, skupiając się na miejscowej specyfice, a także rzucając wyzwanie dawnym, stereotypowym



Sume – dźwięki rewolucji (Sumé: Mumisitsinerup nipaa / Sume – lyden af en revolution, reż. Inuk Silis Hoegh 2014)

przedstawieniom, kinematografia grenlandzka wykazuje również punkty wspólne z produkcjami klasyfikowanymi jako tak zwane Fourth Cinema, które obejmuje „rdzenne” bądź „etniczne” fabularne produkcje filmowe na temat kultur lokalnych, w przeszłości naznaczonych doświadczeniem kolonizacji i związanej z nią kulturowej dominacji (Barclay, 2003).

Przez cały wiek XX Grenlandia i Grenlandczycy byli przede wszystkim przedstawiani z zewnątrz i zjawisko to dotyczyło także obrazów filmowych. Pomimo że nie brakowało produkcji, przy których powstawaniu uczestniczyli także mieszkańcy Grenlandii, dopiero pod koniec XX wieku zaczęli oni mieć decydujący wpływ na sposób i ostateczny rezultat tych przedstawień. Od początku XXI wieku Grenlandczycy, wraz z procesem budowy narodu, zaczęli sami językiem filmowym opowiadać własne historie. Stoją one często w sprzeczności z utartymi schematami myślowymi będącymi wynikiem wcześniejszych przedstawień, niekiedy nawiązują z nimi ironiczny dialog, ale zdarza się też, że wręcz kontynuują i umacniają znane od dziesięcioleci stereotypy. Za każdym razem jednak stanowią one wyraz woli zmierzającego ku coraz większej samodzielności narodu, by na swój własny sposób opowiedzieć o sobie i własnych wartościach. Te przedstawienia są w równym stopniu ważne dla nas, odbiorców z zewnątrz pragnących dowiedzieć się czegoś o tym, jak Grenlandczycy postrzegają samych siebie, jak i dla narodu grenlandzkiego, odczuwającego potrzebę porównywania bądź utożsamiania się z wzorcami, które są dla niego rozpoznawalne i autentyczne.

Bibliografia

- Barclay, B. (2003). *Celebrating Fourth Cinema*. „Illusions”, no. 35, s. 7-11.
- Bhabha, H. (2010). *Mimikra i ludzie*, [w:] H. Bhabha, *Miejsca kultury* (tłum. T. Dobrogoszcz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 79-88.
- Fienup-Riordan, A. (1995). *Freeze Frame – Alaska Eskimos in the movies*. Seattle & London: University of Washington Press.
- Foucault, M. (1998). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (tłum. T. Komendant). Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia.
- Gant, E. (2003). *Grønlandske overgange. Fra Qivitoq til Tukuma*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 125-142.
- Gant, E. (2004). *Eskimotid. Analyser af filmiske fremstillinger af eskimoer med udgangspunkt i postkolonialistisk teori og med særlig vægtning af danske grønlandsfilm*. Niepublikowana rozprawa doktorska. Århus: Aarhus Universitet.
- Hauge, H. (2003). *Post-Danmark. Politik og æstetik hinsides det nationale*. København: Lindhardt & Ringhof.
- Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, John Sundholm, Isak Thorsen, Lars Gustaf Andersson, Olof Hedling, Gunnar Iversen, Birgir Thor Møller. The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2012.
- Kleist Pedersen, B. (2003). *Filmens indtog i Grønland*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 7-31.
- Korneliussen, N. (2014). *Homo sapienne*. Nuuk: milik publishing.
- Lubowicka, A. (2011). *Anaruk i Odarpi – szlachetne dzikie dzieci w eskimoskim skansenie. Z problematyki egzotyżacji eskimoskiej w polskiej literaturze*, [w:] H. Chojnacki, A. Kubka, E. Mrozek-Sadowska, M. Sibińska (red.), *W poszukiwaniu tożsamości skandynawskiej i polskiej. Studia o literaturze i społeczeństwie*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 99-115.
- Lubowicka, A. (2013). *Duńska ekspansja na terytorium Grenlandii Północnej jako następstwo zjawiska „imperializmu małych państw” – postkolonialne odczytanie „Wstępu” do Grenlandii nad Oceanem Arktycznym autorstwa polarnika Knuda Rasmussena*, [w:] K. Musiał, M. Chacińska (red.), *Nowocześni i postępowi? Cywilizacyjny wymiar Skandynawii z polskiej perspektywy*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 81-97.
- Lubowicka, A. (2015). *Literatura grenlandzka jako literatura przekraczania granic narodowych i tożsamościowych*, [w:] K. Kuchowicz i inni, *Literatura na granicach. Monografia naukowa*. Kraków: AT Wydawnictwo, s. 93-102.
- MacKenzie, S., Westerståhl Stenport, A. (2015). *Introduction: What are Arctic cinemas?*, [w:] S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport (red.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 1-28.
- Mackintosh, M. (2014). *Rock og aktivisme er Grønlands nye historie*. „Information”, 18.09.2014, <http://www.information.dk/maja-mackintosh> (dostęp: 25.10.2015).
- Nansen, F. (1891). *Eskimoliv*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.s Forlag.
- Nørsted, C. (2003). *Blandt eskimoer, eventyrere og etnografer. Filmdokumentarisme om Grønland*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 68-98.
- Rasmussen, K. (1920). *Tanker om Grønlanderne i Fortid og Fremtid*. „Danmarksposten”, nr 1, s. 17-20.

Sperschneider, W. (2003). *Landet bag isen. Grønland i 1920'ernes og 1930'ernes kulturfilm*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 113-124.

Thisted, K. (2002). *The Power to Represent: Intertextuality and Discourse in Smilla's Sense of Snow*, [w:] M. Bravo, S. Sörlin (red.), *Narrating the Arctic: A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton, MA: Science History Publications, s. 311-342.

Thisted, K. (2003). *Danske grønlandsfiktioner: Om billedet af Grønland i dansk litteratur*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 32-67.

Thisted, K. (2013). *Grønlandere på film*, [w:] S. Frank, M. Ümit Necef (red.), *Indvandrerene i dansk film og litteratur*. Århus: Forlaget Spring, s. 75-104.

Thisted, K. (2015). *Cosmopolitan Inuit: New Perspectives on Greenlandic Film*, [w:] S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport (red.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 97-104.

Thomsen, H. (1998). *Ægte grønlandere og nye grønlandere – om forskellige opfattelser af grønlandskhed*. „Den Jyske Historiker”, nr 81, s. 21-55.

Greenland and Cinematography – Representations of Greenlanders in European Cinemas versus Greenlandic Film Productions

After having been a Danish colony since 1721, Greenland obtained Home Rule in 1979, extended in 2009, and since then it has set the course for a full independence. Despite the fact that Greenlandic independent film production does not have a long genealogy, Greenlanders have been a very keen object of film representations since the very beginning of the history of cinematography, at least in the Danish context. Drawing on the theory of representation within critical discourse analysis of a.o. Edward Said and Homi Bhabha, the article presents an analysis of representations of Greenland in the European cinematography (with a special focus on Danish film productions) as well as the Greenlandic self-representations in the independent Greenlandic film productions. While Greenlanders in the early European films were primarily construed as less civilised, childlike and therefore needing to be protected and educated in order to reach a higher level of cultural and technical development, with the indigenous movements in the '70s and the Greenlandic fight for home rule, they began to be represented as victims of the Danish colonization and its post-war policy of accelerated modernization. Contrary to those images, Greenland's own film productions mostly focus on radically different issues mostly concerned with youth urban identities and local attachment rather than the colonial past and its aftermath.

Roswitha Skare

The Arctic University of Norway, Tromsø

The Many Nanooks of the North

There is no such thing as the one original *Nanook of the North*. There are at least four different versions of *Nanook* with different prefaces and different film music from the English-speaking world alone. In addition to these differences within the film or on the borderline between internal and external, we also have to consider the changes in the film's exhibition during its transition from silent to sound and back to silent film again. Not only could the film be screened as a part of a larger program featuring both live and recorded items, as a part of a double feature, and as a single film, it could also be shown at different exhibition venues: theatres in different locations and of different sizes, schools and libraries after the Second World War, and at home on video or DVD after the film's restoration.

In addition to these differences, the materials surrounding the 1922 and the 1947 edition of the film have changed, too. If shown the different versions of the film, there is no doubt that the same audience would have different experiences. Even the relatively small changes between the restored editions with different forewords and scores would probably result in different readings of important scenes like the gramophone scene, the igloo-building scene or the scene entitled "Winter".

Even today, the audience can choose to watch the restored film on different platforms: on television, online, and of course on DVD and Blu-ray. Depending on what platform we choose, not only will we watch the film on screens of different sizes and with varying sound quality; we may also experience different versions of the film with different musical scores and prefaces. In addition to this, the choices between watching the whole film, only chapters, with or without extra material and so on will have an influence on an audience. For persons with a special interest

in *Nanook*, it is also possible to get a research screening in New York at MoMA's movie theatre or at the British Film Institute (BFI) in London, sitting in a small booth in the basement of the building, watching the film on a rather small screen, with the possibility of stopping the film whenever needed. Both options are without sound, and so those viewings highlight how unusual it is for us today to view images without sound.

Finally, an audience could attend a film festival like the Tromsø Silent Film Festival in Northern Norway, for instance, and experience the film with live music. Film festivals sometimes even present the same film in several screenings with different live accompaniments. While in a way this is much more of a one-time performance as it used to be during the silent film era, at the same time it is also more in line with the more modern invention of original music scores for film. During the silent era only a few films like David Wark Griffith's *Birth of a Nation* (1915) had original scores, while compiled music was the usual way to score films, as we saw in the examples suggested by Ernst Luz and James C. Bradford for *Nanook*.

While the main focus of this study has been on the English-speaking world, we can assume that there have also been differences in how the film was screened in different countries. We can assume not only that the subject of the film was more exotic in some countries than others, but also that there were different rules in different countries for what could be shown to an audience and what not. We know for instance that parts of the seal-hunt scene were cut due to censorship in Sweden¹.

When *Nanook* premiered in 1922, the promotion focused on the film's uniqueness, presenting pictures of real Eskimos for the first time; pictures that were not staged, but lived. However, from the very beginning the film was not only acclaimed, but also criticised for its staging and for presenting a fictitious story (Stefansson, 1928). The 'truth' about Flaherty's relationship to the Inuit, about the real names of the persons involved in the film and so on has been discussed widely. In the summer of 1922, the film's claimed success was first and foremost a clever way to promote the film. Flaherty, and after his death his wife Frances, did all they could to keep the film alive and screened. Not only was the acquisition of the film by MoMA in 1938 important; so was the sound version of the film made after the Second World War. A new wave of interest in the film can be observed in connection with the film's restoration and subsequent availability for the home video market.

Today, *Nanook* is present not only in academic writings about film history, documentary film, or anthropological film, as well as at film festivals, but also in projects by other filmmakers and artists. These projects vary greatly, including the screening of *Nanook* as part of an exhibition about the Arctic, for instance at the

¹ On the 22nd of November 1922, the film was given screening permission in Sweden, including screenings for children. Before cutting, the film was 1601 metres, after cutting it measured 1586 metres. The censorship card from Statens Biografbyrå from the 22nd of November 1922 only mentions that parts of the seal-hunt scene are cut, but does not specify what parts.

Louisiana Art Museum in Denmark in 2013/14², and the reuse of footage from the film in different projects. In the context of this study, I will briefly mention only two of these projects: Amber Cortes' video and sound installation *Retold Journeys* as part of an exhibition entitled *An African in Greenland* in NYC in the autumn of 2009³, and Simon Tarr's *Tia Mak* (2007), a "live VJ performance that remixes the classic documentary NANOOK OF THE NORTH into an avant-garde, pre-apocalyptic rock and roll show" (Tarr, 2007).

Other examples are not as much artistic, as anthropological projects, such as the abovementioned *Nanook Revisited* (1988) by French filmmakers Claude Masot and Sebastian Regnier. They follow in Flaherty's footsteps by taking his film back to the area where *Nanook* was filmed and to the Belcher Islands. Scenes from *Nanook* become part of their own new film about the descendants of Nanook and their reactions to the film. The two filmmakers are present as voiceovers in the film, talking about their project and also repeating many of the stories about the making of *Nanook* by quoting from Flaherty's diary. They both mention the status of the film and of Flaherty as the father of documentary, but also talk about the staging and re-enactments in the film. While watching *Nanook* together with the locals, the filmmakers record their reactions, also interviewing people who have a certain relationship to Nanook afterwards. The film presents a picture of modern life full of supermarkets, guns and snowmobiles, as well as garbage and dead animals, hinting at environmental problems in the area. At the same time, we see pictures cross-cut with pictures from *Nanook*, like the eating of raw seal right after the hunt, that indicate the relationship between past and present.

Then, of course, there is also comedy or parody like in *Documentary now!*, an American "mockumentary" television series that had its regular television premiere in August 2015. The second episode aired on the 25th of August 2015 under the title "Kunuk Uncovered" (Buono, Thomas, 2015). The film poster presents Kunuk in a hunting pose familiar from the ones seen in *Nanook*. The opening of *Kunuk the Hunter* reminds us of the slide from *Nanook*. The mockumentary tells the story about "a now classic film" called *Kunuk the Hunter* of 1922, "groundbreaking cinema" and "a box office success" that created the genre is now called documentary. New interviews and recently recovered footage reveal the truth about the film, making fun both of *Nanook of the North* and films like *Nanook Revisited*.

Meredith Sebastian, the wife of the director, looking and talking like Frances Flaherty, talks about the Eskimo fever of the 1920s. Letters and photographs from the making of the film document the authenticity and truthfulness of the story told. The gramophone scene is shown and explained by the fact that Pipilok (Kunuk's real name) is not a 'normal guy'; other scenes were also fakes and the film reveals how they were shot.

² Arctic. Exhibition at the Louisiana Art Museum in Denmark. www.louisiana.dk/udstilling/arktis and <http://arktis.louisiana.dk/> [accessed October 12, 2015].

³ Project Space. Arctic Book Club: Artists Respond To An African In Greenland. www.projects-space-fanyc.org/arctic-book-club-1/ [accessed October 19, 2015]

Other examples from popular culture referring to Flaherty's *Nanook*, such as Frank Zappa's *Don't Eat the Yellow Snow* (1974) or *Kabloonak*, a 1994 film by Claude Massot about the making of *Nanook*, could be mentioned here, as well as many more that probably were inspired in one way or another by Flaherty's *Nanook*.

These different projects are keeping *Nanook* alive and present in the consciousness of the wider public, probably a public much wider than only those interested in silent films or films about a particular topic and area. Given the fact that *Nanook of the North* has been around for almost a century, as a film, in books, in writings about Flaherty and *Nanook*, and in the projects of other artists and filmmakers, the film really has to be considered a classic. It is still one of the best-known films of the silent era, despite the fact that other films about the same subject and in the same area were made – at the same time or even earlier than *Nanook*. However, films like *The Romance of the Far Fur Country* (1922, Harold M. Wyckoff) had been forgotten for almost a century before being rediscovered, restored and made available on DVD; only time will tell whether *Nanook's* status in film history as the first and most famous documentary about the Arctic will be challenged.

Other questions that remain unanswered concern future presentations of *Nanook*: will new editions of *Nanook* continue to use David Shepard's restoration from the 1970s, and how will they present the film to new audiences? The technological means available today could enable a presentation of *Nanook* that does not pretend to be the original, but instead calls the audience's attention to the existing differences, for instance giving them the choice between different musical scores and of different extra materials.

Even though *Nanook* can be seen as a special case with its sound version and later restoration back to a silent version, and with several editions after its restoration, the existence of both literary texts and films in different versions is more often the rule than the exception. Because of the many persons involved in the production and exhibition of *Nanook*, we will never know what the film would have looked like if only Flaherty's wishes and intentions had been followed. To accept the existence of different versions as historical documents, and telling our readers which version we are actually writing about, would be a good start for increasing our audience's awareness of the existence of different versions.

Bibliography

Buono A, Thomas R. (2015). Documentary Now! Knuck Uncovered. www.ifc.com/shows/documentary-now/episodes/season-1/kunuk-uncovered, [accessed September 22, 2015].

Simon Tarr's TIA MAK. (2007). Live VJ cinema performance. <http://quarknova.com/tiamak/> [accessed November 18, 2015].

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, pp.133-137.

The Many *Nanooks of the North*

Robert Flaherty's *Nanook of the North* is one of the best-known documentaries of the silent era and has remained well-known throughout the world ever since its release in 1922. This study focuses on the different versions and editions of the film and the significant ways in which the different elements surrounding the film influence our perception. The article also describes the paratexts connected with *Nanook* and artistic project inspired by Flaherty's film.

This article is an edited version of the chapter from the book *Nanook of the North. From 1922 to Today: The Famous Arctic Documentary and Its Afterlife* by Roswitha Skare. Published by the kind permission of the author and Peter Lang PG.



Varia

Piotr Zwierzchowski

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Socialist Content, Hollywood Form: Crime Films and Musicals in the Polish Cinema of the 1960s

In the early 1960s in the Polish cinema, under a new cultural policy, the genre cinema was restored to favour. Comedies, crime films, musicals, and combat films began to appear. Certainly, the initiatives taken by filmmakers themselves as well as the recognition of the audience's needs contributed to it, but, first of all, it happened due to administrative actions influenced by propaganda and ideological factors. This is evidenced by the following postulate included in the infamous *Resolution of the Central Committee Secretariat on Cinema* of June 1960.

In parallel with films ideologically committed, entertainment films, comedies and dramas should be produced in order to satisfy the interests of the most mass audience, but free of primitivism and bad taste. As regards their meaning, however, films of this kind should not lack social commitment in the spirit of socialism¹.

This postulate returned repeatedly. In 1967, among the tasks assigned to the Polish cinema there was also "taking care of the high artistic level of comedies, action and adventure films, and especially of huge shows"². Even Władysław Gomułka, that is the most important person in the state, addressed himself to

¹ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [in:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, ed. Tadeusz Miczka, co-ed. Alina Madej, Katowice 1994, s. 31.

² *Zadania kinematografii w świetle wskazań VIII Plenum PZPR, Kongresu Kultury Polskiej, Sejmowej Komisji Kultury i Sztuki, kolegiów resortowych oraz środowiskowych narad twórczych*, [in:] *Zadania kinematografii w świetle ustaleń Kongresu Kultury Polskiej, Sejmowej Komisji Kultury i Sztuki oraz VIII Plenum KC PZPR. Propozycje, informacje, 1967*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelny Zarząd Kinematografii, Biuro Organizacyjne, sygn. 1/55, f. 3.

this. In 1963, at the 13th Session of the Central Committee of the Polish United Workers' Party, during which ideological struggle was the most important issue discussed, he stated:

Our cinema cannot be a tool used only for experiments and cannot be adapted to sophisticated interests of narrow artistic circles, but it has first of all to meet the entertainment and cultural needs of millions of working people. It is to perform responsible ideological and educational roles (Gomułka, 1968, p. 539).

The nature of these statements leaves no doubt that the popular cinema was meant first of all to fulfil educational, ideological, and political tasks. Not without significance were also economic issues. The point was to produce films that would bring economic profits, at least they were intended to do so. The authorities were aware that society needs and expects entertainment, and the latter was not useless. Its major task was to promote socialist ideals, virtues, life styles, etc., into which the genre cinema should persuade through both the form and the content.

Therefore, it was stressed that entertainment cinema is needful and may be valuable. Yet, it was also stressed how easy it is to fall into bad taste³. The latter may in part be a result of – as politicians and publicists were saying – references to the Western mass culture among other things.

Władysław Gomułka treated the Western world with suspicion and never understood it. The Western mass culture that he considered in general terms and did not know at all was seen by him as a threat to socialism, Polish national culture, and to formation of the young generation. He spoke about artists that some of them:

Forgetting [...] about these social duties, forgetting their own nation and its needs, [...] look only at the West, there looking for artistic inspiration. This wish to catch up with Paris or New York, these snobbish attempts to keep up with various art movements, that appeared in the West and soon disappeared, would be funny if they had not entailed concrete ideological, cultural, and moral damages (Gomułka, 1968, p. 541).

However, both part of the Party's authorities and ideologists and researchers began to understand that it was impossible to ignore cultural transformations. In the 1960s, there appeared the concept of socialist mass culture (Krasucki, 2010).

³ *Konferencja w Jabłonnie po XIII plenum (17.XI. 63) Referat i inne materiały*, Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. A-208, item. 10, f. 15-16, 24.

The idea was to create works that would rival the best foreign productions, but they would be ‘our own’, better, and served both to entertain and to legitimise the regime.

The works to be produced were to be set in the Polish reality, to be valuable, ambitious, to possess didactic qualities, to present the society in a true way – understood in the ideological sense –, but at the same time to provide good entertainment. Such was to be the Polish genre cinema, being on a par with – or even exceeding – the Western one in terms of quality and popularity, but set in the Polish reality⁴.

Despite all objections and concerns related to the quality and impact of Western mass culture, it is easy to see numerous references and allusions to American films in the Polish popular cinema in the 1960s. They are sometimes a sort of quotations, other times they are attempts to transfer features of selected genres. Few own traditions, a wish to communicate with the audience, an opportunity to come in contact with the West, even if in a pretended way, or a reference to models, despite them being known, all this encouraged filmmakers to reach for the models from abroad. Yet, these were not to be used without any changes, the Hollywood form had to be filled with the socialist content. Here, however, dissonances appeared, which is clearly visible in musicals and crime films.

I concentrate on these two genres, because they were set in the contemporary times (except *Morderca zostawia ślad* aka ‘The Murderer Leaves a Clue’ by Aleksander Ścibor-Rylski, 1967), but American inspirations are visible also in films referring to stories about the ‘Wild West’ taking place at the end of World War II or immediately after. Polish artists themselves willingly described their films as westerns⁵. This genre was also pointed to by critics, although they most frequently stressed a specific combination of the plot and the scenery resembling Wild West landscapes (Ozimek, 1961, p. 5). In contrast to Spaghetti Western or German films on Winnetou, the Polish cinema did not try to produce the images of twentieth-century America, but it transferred elements taken from westerns into the Polish reality. They most frequently used, like in musicals or crime films, secondary elements, without taking into account the specificity of genres resulting from ideology or their cultural determinants.

According to Wiktor Woroszyński, who was, nota bene, the author of the literary prototype and the co-scriptwriter of the film *I ty zostaniesz Indianinem* aka ‘And You Will Become an Indian’ intended for children, all the attempts made to produce a Polish western, especially such as *Rancho Texas* (1958) by Wadim

⁴ Gomułka was convinced, although almost completely groundlessly, that the young people would choose well written or made Polish books, films and songs, being closer to their everyday experiences (Krasucki, 2012, p. 65-66).

⁵ Bohdan Poręba said that about *Drozdzie na Zachód* (Smoleń-Wasilewska, 1960, p. 2), and Zbigniew Kuźmiński about *Milczące ślady* (Oleksiewicz, 1960, p. 46). An Interview with Jerzy Hoffman and Edward Skórzewski about *Prawo i pięść* was titled *Polska „Gwiazda szeryfa”*, clearly referring in this way to the Polish title *The Tin Star* by Anthony Mann from 1957 (Oleksiewicz, 1964, p. 6-7).

Berestowski or *Zerwany most* aka 'The Lost Bridge' (1962) by Jerzy Passendorfer, in no way referred to the essence of the genre, that is a tragic story centred on the morality of a non-conformist fighting for his beliefs (Woroszyński, 1963, p. 12-13). Probably already several years later, after the experiences of the American western of the 1960s, the author could not have treated this genre in this way and would have been likely to search for its essence somewhere else. These considerations led him to the conviction, however, that the Polish western would only be possible when its fundamental story was transferred into the realities of the Polish town or those of the factory. The fight must be – he added – victorious so that according to the genre's rules satisfaction could be given to the audience. The final part of this text, the call for making films set in the Polish reality, showing the successful transformations in mentality and customs, were in accord with expectations included in the 'Resolution of the Central Committee's Secretariat on Cinema' that had been issued three years before. The point was not, therefore, to adapt the motives and rules of the Hollywood genre cinema, but to change discourse: the American morality should be replaced with the socialist one.

On the one hand, Woroszyński wrote about potential transference of the American genre into the Polish realities, on the other – he clearly showed difficulties related to it. He made these remarks also in relation to the crime film in its English version, paying attention to its belonging to British society and their perception of law. Because law, property, customs are respected, their violation is treated as a threat to the existing order. The punishment of the crime is therefore the restoration of this order. According to Woroszyński, such an attitude in Poland, where "concepts of legalism and property are still fluid" (Woroszyński, 1963, p. 13), is impossible. Therefore, in Poland there are no crime films which refer to the English tradition – which is not treated by the author uncritically – in a deeper way than the acquisition of selected, in fact superficial elements. Also other critics paid attention to the fact that not only did the patterns of the plot or characters disagree with the Polish realities, but it was also the case with the ideological base of the western crime film that was set in different social, political, economic or cultural contexts. And this is the source from which the different scales of crimes, law systems, procedures, social structures or customs originated. As Zygmunt Kałużyński wrote:

The crime film is a great poem – one can say, a national genre – of capitalism, and only at its background does it pulse fully. Its nerve is money on which everything depends: success, power, and also the total completion of fate (Kałużyński, 1985, p. 272-273).

The authors of crime films drew both on the tradition of Arthur Conan Doyle and Agatha Christie and on the models and rules of the American film noir. This was perfectly noticed by the then critics. This first trope was noticed for example in the series *Kapitan Sowa na tropie* aka 'Captain Sowa on the Trail' (1965)

by Stanisław Bareja, whose characters were compared with The Saint or Sherlock Holmes, however, mainly to show the latter ones as paragons, or in the film *Gdzie jest trzeci król* aka ‘Where is the Third King?’, made by Ryszard Ber a year later. These films tried to combine the deduction of the solutions od secrets with the Militia officers’ hard work.

Other models seemed even to disagree more with both the reality of PRL and the objectives of cultural policy. *Dotknięcie nocy* aka ‘The Touch of the Night’ (1961) by Stanisław Bareja through its title seems to have referred to *Touch of Evil* (1958) by Orson Welles, and actually it would be possible to see an attempt to create something similar to the film noir in Bareja’s film. *Dotknięcie nocy* was a failure, which resulted from, among other things, wrong casting, bad directing, unmatched soundtrack or a small town scenery not fitting the crime film. The question is however, whether it had a chance at all to become a Polish crime film noir? The problems concerning style resulted in a considerable degree from different determinants and historical and cultural contexts. In the film made in Poland in the 1960s, neither one could speak about the dark vision of the world or social distrust nor the border between good and wrong could be fluid.

Actually, the same case was with the more interesting *Tylko umarły odpowie* aka ‘Only the Dead Can Answer’ (1969) by Sylwester Chęciński. Like *Dotknięcie nocy*, it brings to mind the American crime film noir, however, the attempt was more successful. The solution of the criminal puzzle becomes of secondary importance, maybe even the logic fails a little. What matters is the mood of the film, and first of all its major character, Captain Paweł Wójcik (excellently played by Ryszard Filipiński), resembling film noir characters (Wajda, 2005, s. 100-101). Although justice is regarded as an absolute value, and not as a part of a criminal code, it leads the hero to deeds that disagree with the rules, however, these deeds constitute his protest against crime.

He sacrifices everything to catch the murderer, and he pays with his life for the betrayal of the values attributed to the law officers. This good-bad Militia officer resembles more the characters of Raymond Chandler or Dashiell Hammett than officers from the Militia novels promoting positive images of law officers. However, while Wójcik is an ambiguous hero, the world in which he lives and works is more orderly and less complicated than in the film noir. As in *Dotknięcie nocy*, the evil is done by an individual, it does not result from the condition of society⁶.

Also the musical cinema referred to ideology differently from the American cinema. So as the popular cinema was to – in its own way – participate in building up socialism, the music should do the same. An example can be the role assigned to jazz in the cinema. Since the latter half of the 1950s, it served to show the young generation as a group characterised by “separate preferences and own

⁶ Here I have used parts of my text *Międzynarodowe inspiracje i konteksty polskiego filmu kryminalnego*, [in:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, ed. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło [in print].

customs” (Sowińska, 2006, p. 195-196). Of course, it was not the only function of jazz, it could serve for instance as a musical equivalent of a film structure. In the late 1950s and early 1960s, however, musical features used to be separated from emotions and ideas that accompanied them. Associated rather with privacy and improvisation, jazz was used also in films that presented positive heroes who fully accepted the system imposing the order and dominance of public sphere on them. Examples given by Iwona Sowińska are *Szklana góra* aka ‘The Glass Mountain’ (1960) by Paweł Komorowski and *Mam tu swój dom* aka ‘Here is My Home’ (1963) by Julian Dziedzina, whose soundtracks were composed by Krzysztof Komeda (Sowińska, 2006, p. 180).

In the 1960s, there appeared a number of real musical films: *Mocne uderzenie* aka ‘The Big Beat’ (1966) by Jerzy Passendorfer, *Żona dla Australijczyka* aka ‘Wife for an Australian’ (1963), *Matżeństwo z rozsądku* aka ‘The Marriage of Convenience’ (1966), and *Przygoda z piosenką* aka ‘Adventure with a Song’ (1968) by Stanisław Bareja, *Kochajmy syrenki* aka ‘Let’s Love the Sirens Love Your Car’ (1966) by Jan Rutkiewicz or *Milion za Laurę* aka ‘A Million for Laura’ by Hieronim Przybył produced in 1971. The elements of this genre can be also noticed in a very popular comedy TV series *Wojna domowa* aka ‘War at Home’ (1965-1966) by Jerzy Gruza. Actually, in each of them one can find references, although in varying degrees, to American musicals. In *Żona dla Australijczyka* choreography similar to Busby Berkeley’s arabesques was used. In turn, in *Przygoda z piosenką* one can see dancing on the ceiling, which resembles Fred Astaire in *Royal Wedding* (1951) by Stanley Donen (Klejsa, 2007, p. 81), and the song *Szkoda, że niepogoda* or ‘What a pity, it’s raining’ one has to associate, although mainly because of rain, with Gene Kelly performing *Singin’ in the Rain* (Skotarczak, 2004, p. 155; Otto, 2011, p. 80). *Mocne uderzenie*, already when being produced, was said to resemble *West Side Story* (1961) by Robert Wise and Jerome Robbins (Garbień, 1966, p. 6). References to it can be also found in *Matżeństwo z rozsądku* (what is interesting, *West Side Story* was released in Poland in 1973). It is worthwhile noting, however, that the first tropes lead us to the musicals of the previous decades, to the days of carefree fun in troubleless America, while in the tropes leading to *West Side Story* one finds no ferocity and realism of the original and the dynamics of choreography.

In the middle of the 1960s, big beat began to play a dominant role. The name, that was introduced by Franciszek Walicki, was initially to provide a familiar term, being dissociated from Western-sounding rock and roll. However, it became a synonym of pop youth music, not only of rock music, presenting the music and lyrics most often completely devoid of the signs of resistance. The authorities’ attitude to big beat was ambivalent. On the one hand it could be accepted as something not impairing the existing order of things. On the other hand, it would be difficult to recognise it as the realisation of the socialist ideal of culture since it aroused undesirable longing for the better world and evoked associations with the West.

Big beat joined the collection of material and immaterial objects of desire, with which the entertainment films of that decade became filled: with cabriolets, suites in luxury hotels, no less luxurious women, Paris, stripteases (started at least) and the like pleasures (Sowińska, 2006, p. 212).

Iwona Sowińska shows a certain paradox: the music, that should be characterised by rebellion, occurs together with other objects of consumer desire (Sowińska, 2006, p. 212). But the then music cinema concentrated on consumption, not on effort. To a certain degree it resulted from its compensatory and therapeutic functions. Besides, as Piotr Fortuna writes, “the spectacularity of the musical caused that the mere film image could have become an imitation of western life style, a Polish poor substitute for Hollywood cinematographic power” (Fortuna, 2015, p. 126). However, considering ideology, production system, traditions of the genre and entertainment industry, as well as actors’ professional preparation – only imitation and poor substitute.

Fortuna, with regard to Robert Altman’s works, notices that “the American musical expresses the contradiction between the need for entertainment and the Puritan ethic of work” (Fortuna, 2015, p. 121). Fun is paid for with hard and persistent labour. In Polish films, not only from the 1960s, there is no such tension, consequently it is not a constitutive element of the plot, neither does it become the source of an ideological message (Fortuna, 2015, p. 124). One does not need to work to make a stage career. Kuba, a hero of *Mocne uderzenie*, cannot play the guitar or sing, but being under the influence of alcohol and drugs, he performs on stage on which he is for the first time in his life, his behaviour is grotesque, but he is successful among the enthusiastic audience.

We therefore encounter the criticism of both performers and listeners of the youth ‘American style’ music. There is also a clear mockery of mindless imitation of American models. Not without reason the hero wears a Western-sounding nickname – Johny (Johnny) Tomala, and the composer plays a beautiful melody that just came to his mind, but we can hear *Colonel Bogey March*, commonly associated with the film *The Bridge on the River Kwai* (1957) by David Lean. The world we see is false. It is a phantasm that must disappear just as the dancers do at some point. False and fictitious is also the hero himself who in fact does not exist. On the screen, one does not watch Tomala but Kuba who pretends to be him because of male-female affairs.

Mocne uderzenie explicitly shows that the influence of the Western music is irrelevant. It is true that both it and its Polish version are popular among young people. However, this proves only their immaturity and lack of musical sophistication (Otto, 2011, p. 74). Reassessments related to inspirations from the West eventually turn out to be illusory, they do not violate both the socialist and national paradigms. The hero throws off a guitar and a wig as the symbols of false identity and chooses love and stability

Therefore, *Mocne uderzenie* is also a film that is cracked, making use of the popularity of the then performers like Skaldowie or Niebiesko-czarni, and in some sense pretending to be an American film, especially with regard to scenes of dances, and also clearly mocking the quality of big beat as such and negatively assessing the then youth culture, including their desires and phantasms. The announcer announcing subsequent songs relates them with propaganda slogans concerning both general political matters, and also for instance agriculture. But in this ironic part, the words “the song has the authorities’ support” sound quite serious. The seeming ridiculing of these statements is not actually a part of rebellion but that of a farcical style, whereas Militia officers sitting in the audience clearly indicate the authority’s supervision over the youth culture, by no means being spontaneous. Therefore, although there is at least one scene with dances in *Mocne uderzenie*, which clearly points to inspiration by West Side Story, however, the message of this film as a text about and for the young people differs radically from the American musical.

It is obvious that the genre cinema draws upon checked models, and references to previous films is something that is a characteristic feature of this genre. On the other hand, the genres are determined culturally. Even if the transfer of the model or structure of the Hollywood cinema was seemingly possible, although one can be dubious about that, as regards meanings, contexts and functions, this could not be successful, however. The Hollywood form not only had to be subject to the socialist content, but also it frequently turned out to be a dummy. This was well recognized by the then critics who pointed to the impossibility of the transfer, which resulted from the genre’s inherent features formed in the capitalist culture of the West. The problem of the different political, social, and cultural realities manifested itself on several levels, ranging from purely methodological and production issues to ideology and the genre’s contexts.

Contrary to complaints on the part of critics or policy makers, at least several Polish crime films and musicals enjoyed considerable popularity (e.g. *Mocne uderzenie* or *Matżeństwo z rozsądku*), anyhow, expenditures were refunded greatly. Therefore, one can acknowledge the fact that these films met needs of the audience. They provided entertainment, constituted a bridge to the Western world to some extent, satisfied a sense of national pride, proving that the Poles were able to produce a crime film, musical and western or even a great spectacle. However, these genres had to, first of all, satisfy the needs and expectations of the authorities. The models of the Western popular culture were used to legitimise the regime. The films made that way did not describe and did not explain social processes and cultural practices. The reference to the Hollywood cinema seemed in some sense to weaken the effect of propaganda, however, the fact that it was set in such different social and cultural realities only heightened dissonance between the symbolic world and the real one, which is perfectly visible in crime films and musicals.

Bibliography

- Fortuna, P. (2015). Muzykol – kulturowa metafora PRL. *Kwartalnik Filmowy*, no 91.
- Garbień, K. (1966). Mocne uderzenie. Reportaż z realizacji nowego filmu polskiego. *Film*, 1966, no 34.
- Gomułka, W. (1968). O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii, wygłoszony 4 lipca 1963 r. In W. Gomułka, *O naszej partii*. Warszawa: Książka i wiedza, p. 539.
- Kałużyński, Z. (1963). W krainie polskiego poccoizmu. *Polityka*, no 9, p. 8.
- Kałużyński, Z. (1985). *Widok z pozycji przewróconego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Klejsa, K. (2007). Stanisław Bareja – nadrealizm socjalistyczny. In G. Stachówna, B. Zmudziński, ed., *Autorzy kina polskiego. Tom 2*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krasucki, E. (2010). Masowa kultura socjalistyczna. W poszukiwaniu definicji na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. In M. Bogusławska, Z. Grębecka, ed., *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*. Kraków: Libron.
- Krasucki, E. (2012). Co towarzysz Wiesław wiedział o bigbicie? Świadomość zjawiska kultury masowej w okresie „papaździernikowym” (1956-1963). In K. Stańczak-Wiślicz, ed., *Kultura popularna w Polsce w latach 1944-1989. Problemy i perspektywy badawcze*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna.
- Oleksiewicz, M. (1960). Strzały w Pieninach. Reportaż z realizacji filmu *Milczące ślady*. *Film* 1960, no 46, p. 10.
- Oleksiewicz, M. (1964). Polska *Gwiazda szeryfa*. *Film*, no 40, p. 6-7.
- Otto, W. (2011). Śmiech i piosenka – małżeństwo z rozsądku. In P. Zwierzchowski, D. Mazur, ed., *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Ozimek, S. (1961). Western w Pieninach. *Film*, no 38, p. 5.
- Skotarczak, D. (2004). *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Smoleń-Wasilewska, E. (1960). Polski western o roku 1945. *Film*, no 45, p. 2.
- Sowińska, I. (2006). *Polska muzyka filmowa 1945-1968*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wajda, K. (2005). Zbrodnia i kara, zemsta i gra. Śmierć w peerelowskich kryminałach. In P. Zwierzchowski, D. Mazur, ed., *Kino polskie wobec umierania i śmierci*. Bydgoszcz: Wydawn. Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.
- Woroszyński, W. (1963). Lekcja westernu. *Film*, no 17, p. 12-13.
- Zwierzchowski, P. (2015). Moralista w kinie gatunków. In R. Bubnicki, A. Dębski, ed., *Sylwester Chęciński*. Wrocław: Gajt.

Socialist Content, Hollywood Form: Crime Films and Musicals in the Polish Cinema of the 1960s

The 1960s saw the revival of genre films in the Polish cinema. These productions were supposed to combine mass entertainment with the legitimization of the communist system. The paper will analyse the use of the Western cultural imports and genre films in the Polish film industry and their application to social norms and national specificities.

Krystyna Weiher-Sitkiewicz

Uniwersytet Gdański

Wizerunek „Solidarności” w polskim kinie fabularnym po 1989 roku

Przyglądając się tematyce i poetyce polskich historycznych filmów fabularnych powstałych po upadku komunizmu, można dojść do wniosku, że Polacy nie potrafią cieszyć się z sukcesów, a tym bardziej nie potrafią o nich mówić. Lista filmów dotyczących II wojny światowej, powstania warszawskiego czy PRL-u jest bardzo długa. A ile dzieł mówi o historycznym zwycięstwie lub kompromisie z przeciwnikiem?

W wolnej Polsce o bezkrwawej rewolucji Solidarności powstało niewiele fabularnych filmów, zrealizowanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat – *Wateśa. Człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy (2013), *80 milionów* Waldemara Krzystka (2011), *Popieluszko. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego (2009), niemiecko-polski *Strajk* Volкера Schlöndorffa (2006), nowelowe *Solidarność, Solidarność...* (powstałe z okazji 25-lecia Solidarności), *Zawrócony* i *Śmierć jak kromka chleba* Kazimierza Kutza (1994), przekorny *Człowiek z...* Konrada Szołajskiego (1993), *Rozmowy kontrolowane* Sylwestra Chęcińskiego (1991). Jedynie dla czterech filmów – *Obywatel* Jerzego Stuhra (2014), *Sztos 2* Olafa Lubaszenki (2011), *Wszystko, co kocham* Jacka Borcucha (2009) oraz *Ile waży koń trojański?* Juliusza Machulskiego (2008) – wydarzenia te były tłem dla fabuły¹. Liczba ta okazuje się skromna nie tylko w porównaniu z długą listą filmów na temat II wojny światowej lub powstania warszawskiego, ale również w zestawieniu z filmami dokumentalnymi o Solidarności, których zrealizowano dziesiątki (a uwzględniając programy telewizyjne i publicystykę – tysiące). Czy to przypadek?

¹ Do tej listy można by jeszcze doliczyć filmy, które o Solidarności mówią w sposób pośredni lub na marginesie głównego wątku, takie jak na przykład *Kret* (2010) Rafała Lewandowskiego.

Podejrzewam, że wielu reżyserów myśli tak: skoro nie było zbyt wielu ofiar, krwi na ulicach i beznadziejnej walki z góry skazanej na przegraną, to nie ma o czym mówić. A może problem nie tkwi w tym, że nikt nie chce o tym mówić, ale w tym, że nie wiemy, jak to zrobić? Wychowani w martyrologiczno-romantycznej kulturze z chwałą i dumą opowiadamy o udziale w walkach, w których byliśmy skazani na klęskę, ale dla honoru i idei woleliśmy ginąć niż się poddać. Nie wykształciła się w nas potrzeba celebrowania zwycięstw. O porażkach można mówić w sposób piękny i szlachetny. Można pławić się w patosie i uciekać się do romantycznych mitów. Zwycięstwo? To takie niepolskie...

Moją tezę potwierdza wydarzenie sprzed kilku lat. Dnia 28 stycznia 2008 roku Europejskie Centrum Solidarności i Polski Instytut Sztuki Filmowej ogłosiły konkurs na scenariusz do filmu *Pierwszy wyłom w murze*. Zwycięzca miał otrzymać 50 tysięcy złotych, „w przypadku skierowania scenariusza do produkcji laureatowi konkursu przysługiwać będzie dodatkowo wynagrodzenie w wysokości 80 000 zł., które zostanie wypłacone przez producenta” (Stopklatka, 2008). W jury zasiadli filmowcy – Agnieszka Holland, Jerzy Stuhr i Krzysztof Zanussi – oraz Mirosław Chojecki, Jan Dworak i Maciej Grzywaczewski. Scenariusze miały dotyczyć „pozycji i roli «Solidarności» w ruchu wolnościowym w Europie Środkowej i Wschodniej, ze «szczególnym ukazaniem złożoności dojścia do tego największego polskiego sukcesu w historii najnowszej i jego międzynarodowego wpływu»” (RMF24, 2008). W wywiadzie dla RMF FM Zanussi powiedział, że jako przewodniczący jury życzy sobie, aby scenariusz wzruszał, aby „uświadomił, jaki to był piękny zryw, masowy, powszechny, w którym ludzie przeszli samych siebie, to znaczy byli szlachetniejsi i bardziej wielkoduszni niż bywają na co dzień” (Zanussi, 2008). I jeżeli taki wzruszający i pełen nadziei scenariusz powstanie (a może już dawno powstał, tylko brakowało pieniędzy, aby go zrealizować), to sam Zanussi ulegnie pokusie i zajmie się realizacją, bo – jak mówi – „bardzo bym chciał zrobić film o czymś, co było częścią także mojego życia” (Zanussi, 2008).

Okazało się jednak, że trudno znaleźć stosowny język, by mówić o politycznym zwycięstwie tak, by było to jednocześnie zgodne z prawdą historyczną i przyjętym dyskursem oraz atrakcyjne dla odbiorców popkultury. Jak powiedział w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Zanussi: „Wolimy rozdrapywać rany, wspominać to, co nam się nie udało” (Baran, 2008). Przesłane scenariusze skupiały się na martyrologii i na stanie wojennym, a nie na tym, co wyznaczał temat konkursu. Nie przyznano głównej nagrody, wręczono trzy wyróżnienia, nie zarekomendowano jednak żadnego scenariusza do realizacji.

Władysław Frasyniuk – polityk, działacz opozycji w PRL-u – w wywiadzie dla „Polska The Times” powiedział: „jestem przekonany, że gdybyśmy żyli w Stanach Zjednoczonych, to historia Solidarności byłaby obecna w masowej kulturze. Pewnie sam Tarantino nakręciłby film o Solidarności, który powalałby widownię z nóg. I mam wrażenie, że takiego Tarantino, który ma dystans do historii, ma dystans do tego, co się dzieje we współczesnej polityce, bo niestety historia stała się pałką w rękach poszczególnych partii politycznych, nam w Polsce brakuje. Ta-

rantino, który nakręcił *Bękartów wojny*, równie dobry film zrobiłby o Solidarności. Waliliby na niego młodzi ludzie, bo mam wrażenie, że młodym ludziom brakuje takiej gęby Solidarności, która powinna być nie tylko powodem do dumy, ale także źródłem motywacji i większej wiary w siebie” (Frasyniuk, 2014). Pewność siebie i poczucie dumy nie jest polską domeną – znacznie częściej można zaobserwować kompleks mieszkańca Europy Wschodniej. Młodzi ludzie często starają się odciąć od przeszłości, a temat PRL-u jest dla nich tak samo zamierzchną i nieatrakcyjną historią, jak II wojna światowa czy powstanie styczniowe. W polskim kinie historycznym (i nie tylko) wciąż brakuje kogoś, kto byłby odpowiednikiem Quentina Tarantino. Nawet młodzi twórcy filmowi rzadko patrzą z dystansem w przeszłość. I jeszcze rzadziej sięgają po tematy, z których widzowie mogliby czerpać nadzieję i naukę, że braterstwo i jedność tworzą lepszą rzeczywistość.

Sprawę filmów dotyczących Solidarności można rozpatrywać szerzej – w kontekście współczesnego kina na temat PRL-u, które – jak się okazuje – cieszy się dużą popularnością wśród widzów. Krystyna Duniec i Joanna Krakowska w 2012 roku pisały: „w polskim filmie fabularnym po 1989 tematy peerelowskie pojawiały się znowu okazjonalnie, by ostatnio – zapewne nie bez związku z obserwowanym w sztuce zwrotem historycznym – pojawiać się częściej i w sposób bardziej istotny” (Duniec, Krakowska, 2012, s. 223). Autorki (2012, s. 224) wskazują, że największą popularnością cieszą się tematy ubeckie, ponieważ dzięki nim historia staje się po trochu: teczką i pomnikiem, terapią i manipulacją. Potwierdza to moje powyższe przypuszczenia, że lubimy opowiadać o tym, co brutalne i bohaterkie zarazem. Jesteśmy przyzwyczajeni, że za pomocą medium, jakim jest na przykład film, pracujemy trudny dla nas temat z przeszłości, który dotyczył bezpośrednio nas albo naszych bliskich, w duchu Freuda dokonujemy pracy żałoby, aby uniknąć melancholii (Lubelski, 2008, s. 503). Rozdrapujemy ledwie zabliznione rany albo dokonujemy rewizji historiozoficznych (na przykład ukazując rodaków już nie tylko jako ofiary, ale jako winnych zbrodni), przepracowujemy skumulowane po seansie emocje i po tych silnych doznaniach wracamy do równowagi.

Tego rodzaju mentalność po części usprawiedliwia trudna i często tragiczna historia Polski, która geopolitycznie zawsze znajdowała się pomiędzy potężnymi sąsiadami i toczyła niekończące się wojny. Podejrzewam, że w kinie Szwajcarii nie ma tego rodzaju dylematów.

W jaki sposób mówi się o PRL-u? Duniec i Krakowska (2012, s. 224) wskazują na kilka metod, które są używane przez współczesnych filmowców: poruszając tematykę sensacyjną (na przykład *Psy* Władysława Pasikowskiego z 1992 roku), umieszczając wydarzenia w konwencji komediowej (między innymi *Putkownik Kwiatkowski* Kazimierza Kutza, 1995), stawiając pomniki (na przykład *Popietuszek. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego), skupiając się na funkcji edukacyjnej (*Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* z 2011 roku w reżyserii Antoniego

Krauzego – jako wierna rekonstrukcja wydarzeń Grudnia '70), psychiatrycznej (na przykład *Rysa* Michała Rosy, 2008), lustracyjnej (*Korowód* Jerzego Stuhra, 2007), rozrywkowej (*80 milionów* Waldemara Krzystka, 2011), detektywistycznej (na przykład *Enen* Feliksa Falka z 2009 roku) bądź melodramatycznej (*Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego, 2010). Nawet tak wydawałoby się bogaty wachlarz nie wyczerpuje sposobów opisu PRL-u w kinie. Brakuje chociażby podejścia ironicznego. Dodatkowo przywołany podział jest niezbórny ze względu na różne kryteria – raz autorki skupiają się na gatunkowości filmów, innym razem na ich funkcjonalności.

Autorki w swoim tekście wskazują na bardzo ważny fakt: filmy o PRL-u są przewrotne, ponieważ są mocno osadzone zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości. Poruszane są w nich zagadnienia, które dziś wzbudzają najwięcej emocji, i to z różnych przyczyn: na przykład z dzisiejszej perspektywy bawią nas długie kolejki w sklepach, dlatego też motyw ten często pojawia się w filmach osadzonych w realiach PRL-u, wywołując u widzów nostalgiczny uśmiech. Co więcej, filmy sięgające do przeszłości mówią o uniwersalnych wartościach, stanowiąc próbę konfrontacji tego, jak postrzegaliśmy pewne rzeczy kiedyś, a jak postrzegamy je dziś.

Duniec i Krakowska (2012, s. 223) podkreślają, że filmy współczesne ukazują głęboką prawdę o systemie w PRL-u, dokonują wiwisekcji mechanizmów władzy, państwa totalitarnego, autorytarnego i policyjnego, a nie skupiają się na poszczególnych epizodach czy biografiami. To stwierdzenie wydaje się słuszne. Istnieją jednak filmy, które ukazują życiorysy i osobiste doświadczenia zwykłych ludzi, ale są one głęboko zakorzenione w realiach peerelowskich (na przykład *Rewers* Borysa Lankosza z 2009 roku czy *Obywatel* Jerzego Stuhra z 2014 roku). To system determinuje życie tych bohaterów. Nawet po upadku komunizmu nie mogą się od niego uwolnić (przykłady *Rysy* Michała Rosy czy *Kreta* Rafała Lewandowskiego).

Przywołuję tekst Duniec i Krakowskiej, aby zwrócić uwagę na pewien paradoks. Po 1989 roku polskie kino wykształciło wiele różnych strategii mówienia o okresie PRL-u – zarówno w tonie serio, jak i buffo, z pomocą wielu konwencji gatunkowych i w pełnej skali emocji. PRL to temat atrakcyjny i filmowy. Dlaczego zatem brakuje analogicznych wzorców do opisu bezkrwawej rewolucji Solidarności – zarówno jako historycznego wydarzenia na skalę światową, jak i fenomenu społecznego? Nie chodzi przecież o to, by instytucjonalnie stworzyć taki propagandowy wzorec i zmusić filmowców, by według niego kręcili filmy i seriale. Wydaje mi się, że fabularny i emocjonalny potencjał tak wielkiego zrywu społecznego, który przyczynił się do zmiany porządku w tej części świata, w ogóle nie podlega dyskusji. Wyobraźmy sobie, że Amerykanie traktują zwycięstwo w II wojnie światowej jako temat tabu, a filmowcy z Hollywood omijają go szerokim łukiem, nie wiedząc, jak opowiadać o bohaterstwie, ofierze i chwale.

Moim zdaniem mit Solidarności paraliżuje twórców, którzy byliby nawet zainteresowani tym tematem, właśnie dlatego, że nie wykształcił się żaden dominujący wzorec opowiadania o tych wydarzeniach. A nie wykształcił się, ponieważ nie powstały filmy. Nawet konkurs z nagrodą w wysokości 80 tysięcy złotych po-

zostaje nierozstrzygnięty! Mamy tu więc do czynienia z klasycznym przykładem zamkniętego koła. Każda kolejna próba będzie oswajać ten wielki temat i ułatwiać pracę następnym reżyserom.

Z drugiej strony, przyczyn niechęci do tego tematu można szukać w społecznym odbiorze fenomenu Solidarności i jej kłopotliwego dziedzictwa, zwłaszcza w kontekście przemian ekonomicznych po roku 1989, które zdaniem wielu grup społecznych, często odstawionych na margines, zanegowały solidarnościowy etos, zastępując idee braterstwa, równości i sprawiedliwości wolnym rynkiem, bezwzględny kapitalizmem i liberalizmem ekonomicznym. Bohaterowie tej bezkrwawej rewolucji, z nielicznymi wyjątkami, są dziś oceniani bardzo surowo, do tego środowisko „kombatantów” jest podzielone i wewnętrznie skłócone, a jego przedstawiciele oskarżają się wzajemnie o zdradę ideałów Sierpnia '80, współpracę ze służbami bezpieczeństwa, polityczny radykalizm i wywołanie wojny polsko-polskiej. Ocena Solidarności i jej przywódców zależy często od wiary w program konkretnej partii politycznej. Ponadto dawny związek NSZZ „Solidarność” (tylko pozornie zawodowy, w praktyce często pełniący funkcję politycznego ugrupowania opozycyjnego), zrzeszający miliony obywateli, stał się w wolnej Polsce zwykłym związkiem zawodowym i instrumentem bieżącej polityki, wspierającym program jednej z partii. Współcześni przywódcy NSZZ „Solidarność” są oczywiście skonfliktowani z wieloma dawnymi działaczami tego ruchu (nie wyłączając Lecha Wałęsy).

Jestem przekonana, że wielu twórców po prostu boi się tego tematu, gdyż wydaje się on ryzykowny, zbyt uwikłany we współczesne spory polityczne, zwłaszcza przy partii i zbanalizowany przez związkowców, a do tego – na pozór tylko – mało widowiskowy, gdyż pozbawiony martyrologicznej otoczki. Być może filmowcy nie potrzebują odgórnych inicjatyw, takich jak konkurs na scenariusz bądź rocznicowy film „ku czci”, gdyż tego rodzaju przedsięwzięcia zakładają zgodność nagradzanych projektów z oficjalną linią – czy to państwa, czy to partii politycznej będącej u władzy, czy instytucji kulturalnej, która działa zgodnie z przyjętym programem. A tego rodzaju pułapki filmowcy boją się najbardziej. Dowodem na to jest nowelowy film *Solidarność, Solidarność...*, który co prawda uzupełnia lukę w polskiej kinematografii, proponuje wiele ciekawych odczytań, ale jednocześnie nie zdaje egzaminu jako produkt dla masowego odbiorcy, gdyż wikła się w niepotrzebne spory i oceny przeszłości, w monotony sposób analizuje mechanizmy polityczne i społeczne, a także nie potrafi uciec od wszystkich stereotypów związanych z obrazem Solidarności. To film ważny i atrakcyjny, ale z perspektywy historii, a nie widza.

Mimo wszystko dalej twierdzę, że gdyby istniały dobre popkulturowe wzorce (fabularne czy gatunkowe), można by ominąć zagrożenia, o których pisałam wyżej. Dobrym przykładem jest współczesne kino niemieckie o tematyce historycznej, które często boryka się z tymi samymi niebezpieczeństwami, co kino polskie (upolitycznienie, a nawet „upartyjnienie” tematów, dominujący dyskurs w środowiskach masowego przekazu, presja aktualnej polityki historycznej, niewielki dystans

czasowy, który utrudnia obiektywne spojrzenie), a mimo wszystko znalazło sposób na to, by atrakcyjnym dla masowej widowni językiem mówić o sprawach trudnych, do dziś wywołujących spory wśród polityków, historyków czy świadków epoki. Przykładem takie głośne filmy, jak *Good Bye Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker), *Upadek* (2004, reż. Oliver Hirschbiegel), *Kobieta w Berlinie* (2008, reż. Max Färberböck), *Baader-Meinhof* (2008, reż. Uli Edel) czy oscarowe *Życie na podstuchu* (2006, reż. Florian Henckel von Donnersmarck), które – przy wszystkich różnicach – łączy stosunek do przeszłości, rozrachunkowy charakter i umiejętność opowiadania o traumatycznych dla społeczeństwa wydarzeniach bez tabu i poprawności politycznej.

Mariusz Guzek (2007, s. 39), badając komedię polską po 1989, w której znajduje się symbolika odwołująca widza do Solidarności, zauważył, że w filmach tych występuje stały zestaw komponentów: napis solidaryca, biało-czerwone flagi, opaski, znaczki w kłapach marynarek, akty protestów (od sierpnia 1980 do grudnia 1981), święta majowe (pierwszy i trzeci), twórczość legionowa, *Rota*, *Boże coś Polskę*, symboliczne miejsca (Katyń i Monte Cassino) i postaci (Lech Wałęsa, Jan Paweł II – albo chociaż długopis z jego podobizną – oraz Matka Boska). Autor zwraca uwagę na fakt, że wyżej wymienione symbole mają nadawać prostym historiom głębszy sens albo przedstawić wydarzenie w szerszym kontekście; pokazać, że w danym filmie nie chodzi wyłącznie o aspekt rozrywkowy, ale także o przepracowanie niełatwych tematów z przeszłości. Powtarzane z filmu na film tracą jednak swą niepowtarzalność.

Gdy będzie powstawał trzydziesty film o Solidarności, jego twórca zapewne zrezygnuje z niektórych oczywistych symboli, rekwizytów czy pełnych patosu motywów fabularnych. Posłuży się ironią, spojrzy na wydarzenia z dystansem.

Tymczasem w dalszej części artykułu chciałabym przyjrzeć się próbom mówienia o tematyce Solidarności na przykładzie filmu *Solidarność, Solidarność...*, który właśnie w tym celu został nakręcony.

Solidarność, Solidarność...

Dla usystematyzowania zamieszczam spis nowel tworzących film:

- Sushi* Juliusza Machulskiego,
- Torba* Andrzeja Jakimowskiego,
- Tablice* Jerzego Domaradzkiego,
- Wielki wóz* Jana Jakuba Kolskiego,
- Długopis* Piotra Trzaskalskiego,
- Benzyna* Filipa Bajona,

Czołgi Krzysztofa Zanussiego,
Krajobraz Roberta Glińskiego,
Co się stało z naszą Solidarnością Ryszarda Bugajskiego,
I wie pan co? Jacka Bromskiego,
Krótką historią jednej tablicy Feliksa Falka,
Człowiek z nadziei Andrzeja Wajdy,
Ojciec Małgorzaty Szumowskiej.

Rozpocznę od znalezienia części wspólnej dla tak zróżnicowanej – na pierwszy rzut oka – wypowiedzi, jaką jest opisywany film. Czy coś łączy poszczególne nowele z punktu widzenia estetycznego, ideowego, historiozoficznego? W analizie i interpretacji całości opisywanej produkcji chciałabym odwołać się do kilku – zwykle biegunowo skonstruowanych – kategorii. Po pierwsze, relacji pamięć oficjalna – pamięć indywidualna oraz autobiografizmu (i jego ekranowych funkcji na przykładzie omawianego filmu); po drugie, opozycji: historia polityczna – historia osobista. Ponadto zastanowię się nad oceną dorobku Solidarności (między pozytywnym wrażeniem a negacją; optymizmem a pesymizmem), a tym samym nad funkcją, którą może spełniać film – zarówno całość, jak i jego poszczególne części. Wywód umieszczę zatem między biegunami apoteozy a rewizjonizmu.

Zacznę od czołówki, która utrzymana jest w patetycznym nastroju. Z pewnością mamy w niej do czynienia z apoteozą robotników, którzy tłumnie podążają w jednym kierunku. Mogłoby się wydawać, że taka czołówka zwiastuje szereg nowel pełnych stoczniowych motywów, opowiadających o robotniczym zryw i rewolucji. Nic bardziej mylnego. Niewielka liczba nowel nawiązuje wymową do początku cyklu.

Wydaje się także, że będzie dominowała pamięć oficjalna, że filmy odwoływać się będą do perspektywy zbiorowości. Co ciekawe, oba człony tytułu *Solidarność*, *Solidarność*... są napisane tym samym krojem pisma, tak zwaną solidarycą, a w tle słychać chór okrzyków. Skoro jednak nowele nie odpowiadają zbiorowym oczekiwaniom, może czołówka powinna wyglądać inaczej? Pierwszy napis mógł zostać napisany solidarycą, ale drugi już inaczej – bardziej nowoczesnym krojem. A wszystko po to, aby podkreślić, że w filmie spotkają się przeszłość z teraźniejszością, że nowele będą różnorodne i że wydźwięk niektórych nie jest taki oczywisty, jak się na pozór wydaje.

Pamięć indywidualna – pamięć wspólnoty – pamięć oficjalna

Zagadnienie pamięci można rozumieć w dwojnasób. Albo mamy na myśli indywidualne wspomnienia, które są w każdym z nas, dotyczą zarówno rzeczy i wy-

darzeń codziennych, jak i doświadczeń wspólnotowych, na przykład narodowych, na które patrzymy przez pryzmat siebie, przez swoje odczucia; albo mamy na myśli pamięć zbiorową, która zmierza do stworzenia homogenicznej wizji przeszłości. Barbara Szwacka – przytoczona przez Piotra Zwierzchowskiego (2013, s. 138) w książce o obrazie II wojny światowej w kinie polskim lat sześćdziesiątych – wyznacza trzy elementy pamięci zbiorowej, między którymi wytwarza się napięcie: po pierwsze jest to pamięć jednostek o własnych przeżyciach, po drugie – pamięć pewnej zbiorowości, która posiada wspólne doświadczenia i symboliczny język przedstawienia, po trzecie – oficjalnie przekazywany obraz przeszłości i oficjalne obchody upamiętniające jej wydarzenia. Występuje jednak granica pomiędzy propagandą a pamięcią – nazwijmy ją – urzędową (lub oficjalną). Pamięć oficjalna może występować także w państwie demokratycznym, jego władze (zwykle zorganizowane wokół jakiejś opcji ideowej) mogą przy pomocy państwowej administracji forsować jakąś wizję przeszłości (pisał o tym w swoim artykule Witold Mrozek [2009, s. 295-320]); ale poza propagowaną wizją oficjalną w demokratycznym państwie istnieją kontrpropozycje pamięci, pojawiają się one w przestrzeni publicznej (inaczej niż w państwach autorytarnych czy totalitarnych, w których sfera publiczna jest kontrolowana przez jednego dysponenta politycznego – o takiej sytuacji w rzeczony książce pisał Piotr Zwierzchowski, odwołując się do lat sześćdziesiątych). Owa pamięć urzędowa nie musi być przy tym przeciwieństwem pamięci potocznej, a więc zbiorowej pamięci społeczeństwa lub pewnej jego części. Może być jedynie jej zalegitymizowaną wersją (jeśli pamięć społeczna lub pewnych grup społecznych zbieżna jest z oficjalnie preferowaną). W związku z tym pamięć indywidualna może być kontrapamięcią (jeśli jest całkowicie odmienna od oficjalnej), może być całkowicie z nią zbieżna, ale może także wchodzić w przeróżne relacje z tymi dwiema kategoriami. Tak jest w filmie *Solidarność, Solidarność...*. Ma się odczuć, że niektórzy twórcy chcą mówić jedynie w swoim imieniu, inni z kolei chowają się za pamięcią oficjalną.

W tym miejscu powinny paść pytania, które zadaje sobie również autor (2013, s. 138) wspomnianej książki: dlaczego warto pamiętać? co należy pamiętać? i o czym trzeba zapomnieć?. Pamięć zbiorowa nie służy wszak „rekonstrukcji faktów, ale tworzeniu znaczeń” (Zwierzchowski, 2013, s. 138), selektywność wspomnień ma ułatwiać poszukiwanie sensu wspólnoty i respektowanie jej interesów, tworzenie spójnej przeszłości, która ma wydzźwięk pozytywny dla solidarności narodu, która wskazuje na wyjątkowość losów, która daje poczucie ciągłości.

Zwierzchowski (2013, s. 139) wymienia również cztery funkcje pamięci, które ustalił socjolog Marek Ziółkowski: pierwsza rola jest poznawczo-ideologiczna, przeszłość staje się w tym wypadku danymi, druga – poznawczo-refleksyjna, pamięć jest tu instrumentem do głębszej refleksji nad historią, trzecia – emocjonalno-oceniająca, w wypadku której pamięć uwiarygodnia historię poprzez określoną emocję, czwarta – instrumentalno-legitymizacyjna, w której pamięć jest normatywną, prawną czy moralną podstawą artykulacji roszczeń czy żądań (zwykle jakiejś instytucji lub władzy).

Zwierzchowski (2013, s. 140) pokazuje również, że pamięć zbiorowa działa na podobnych zasadach co mit: legitymizuje społeczno-polityczny porządek, określa tożsamość grupową, odwołuje się do uczuć i emocji, przetradza postaci historyczne we wzorce osobowe, które mają stanowić ucieleśnienie wartości społecznych.

Jakimi środkami tworzymy pamięć zbiorową? Kulturowaniem danych świąt narodowych, powstawaniem konkretnych muzeów, galerii czy wystaw, kanonem lektur, podstawą programową zajęć z historii czy języka polskiego w szkołach, aż wreszcie za pomocą mediów: zwłaszcza poprzez film. Zarówno historyczne filmy dokumentalne wyświetlane w telewizji, dawniejsze filmy fabularne, które nieprzypadkowo lecą w czasie najlepszej oglądalności, jak i te nowe produkcje, na których sale kinowe wypełniają się po brzegi, mogą wpłynąć na powstanie homogenicznego społeczeństwa. Co więcej, powoli dochodzi do skrajnych sytuacji – jeżeli jakieś wydarzenie historyczne nie zostało sfilmowane, wydaje się martwe, nie istnieje w świadomości zbiorowej, o czym pisał Andrzej Szpulak (2012, s. 276). Musimy dodatkowo pamiętać, że poruszanie danych tematów historycznych wiąże się z interesami konkretnych podmiotów czy władzy – zwróćmy uwagę na to, że premiery niektórych filmów mają rangę wydarzeń państwowych. Mrozek pisze wprost, że chodzi o „propagowanie opcji politycznych i ideologicznych” (Mrozek, 2009, s. 301). Jak silny jest głos pamięci oficjalnej w opisywanym filmie nowelowym? Myślę, że niezbyt mocny, choć kilka nowel w ten lub inny sposób wspiera kanoniczną (i podręcznikową) wizję dziejów Solidarności. Są to, moim zdaniem, nowele *Tablice*, *Krótką historią jednej tablicy*, *Czołgi*, *Człowiek z nadziei*. W jakimś stopniu także *Wielki wóz*. We wszystkich tych filmach fabuła ilustruje wydarzenia społeczno-polityczne, które znalazły swoje odzwierciedlenie w programach szkolnych, muzeach i podręcznikach.

Pamięć oficjalną w największym stopniu prezentuje nowela *Tablice*, poprzez odwołanie się do 21 postulatów, które trafiły na listę UNESCO. Dodatkowo film jest ilustracją poszczególnych postulatów, które są odczytywane podczas sceny w muzeum, a także w czasie rozmów ze świadkami historii. W noweli *Krótką historią jednej tablicy* tablica jest symbolem całego ruchu; znaczna część tego filmu to oficjalna historia Solidarności i jej instytucjonalnych przeobrażeń (smutne zakończenie filmu odbiega jednak od oficjalnej wersji). Taki oficjalny ton przyjmuje także film Wajdy – choćby poprzez rozmowę z najważniejszym politykiem tamtego czasu, a także przez podejmowane w rozmowie tematy ściśle połączone historią Solidarności. Przy okazji filmu Wajdy warto zwrócić uwagę na pewien paradoks związany z autobiograficznym wymiarem noweli. Otóż autobiografizm (przywołanie własnych doświadczeń w filmach Wajdy, ale także Zanussiego, Kolskiego i Szumowskiej) powinien raczej wspierać pamięć indywidualną (a to mogłoby zwiększyć obecność nieoficjalnej perspektywy i opcję historii społecznej). Tymczasem zarówno film Wajdy, jak i Zanussiego odwołują się do indywidualnych doświadczeń po to, aby potwierdzić historię oficjalną. Wajda próbuje „kanonizować” Wałęsę, z kolei Zanussi poprzez swój przykład (na zasadzie *pars pro toto*) odwołuje się do dwóch podręcznikowych wydarzeń: możliwej inwazji Sowieców i wpływu

papieża na Solidarność. Innymi słowy: pamięć indywidualna wspiera oficjalną wizję przeszłości, a sami autorzy – nestorzy polskiego kina – dowartościwiają się poprzez umieszczenie indywidualnych doświadczeń w ramie doświadczenia zbiorowego, Wielkiej Historii. W jakiś sposób ich to nobilituje, stają się wieszczami narodowego przeżycia. Indywidualne doświadczenie Kolskiego przekute zostało z kolei na rozprawkę na temat równości Polaków i postulatu zgody społecznej wobec dokonywanych zmian.

Tymczasem oparta o osobiste doświadczenia Szumowskiej nowela *Ojciec* łączy komponent autobiograficzny z pamięcią indywidualną, kontrpamięcią. Historia Solidarności opowiedziana jest przez pryzmat dorastającej dziewczynki, której stan wojenny kojarzył się wyłącznie z czasem mile spędzonym w domu z ojcem. Dobrym przykładem ukazania dyskursywnej, napiętej relacji pomiędzy pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową jest nowela *Krajobraz*. To w niej ścieżki narratora – być może *porte parole* Glińskiego – i drogi członków oficjalnej wędrówki się rozmiągają. Narrator zagląda tam, gdzie przewodnicy nie zabierają swoich wycieczek, ukazując tym samym, jak bardzo różni się pielęgnowana wizja z rzeczywistością.

Biegun: historia polityczna – historia społeczna

Niektóre nowele (to jest *Ojciec*, *Czołgi*, *Benzyna* czy *Długopis*) w filmie *Solidarność, Solidarność...* doskonale wpisują się w pogląd Jerzego Szackiego, historyka myśli socjologicznej, który w książce *Spór o PRL* opublikował artykuł *Dwie historie*, mówiący o tym, że każde wydarzenie historyczne zbiega się codziennością zwykłych ludzi, niezaangażowanych w politykę: „nasze społeczeństwo składa się w niemałej części z ludzi, przez których biografie nie bieżą żadne głębokie cięcia. Ani powstanie PRL nie było dla nich końcem świata, ani jej upadek nie jest jego początkiem [...] ludzie rodzą się, bawią, uczą, pracują, [...] nie uczestnicząc w żadnych wielkich wydarzeniach i myśląc o polityce niezbyt intensywnie nawet wtedy, gdy się ich usilnie do tego namawia” (Szacki, 1996, s. 73). Dobrze ilustruje to nowela Małgorzaty Szumowskiej, w której bohaterka opowiada o swoim życiu nie przez pryzmat historii kraju (czyli od powstania Solidarności do 2003 roku), tylko przez swoje osobiste doznania – dzieciństwo, wiek dojrzewania (pierwsza miłość, pierwszy wypalony papieros i wypite wino) oraz dorosłość. Jak pisał Szacki, „zdrowy instynkt każe im zachować odpowiednie proporcje pomiędzy zainteresowaniem małą historią, w której sami uczestniczą, a wielką historią, toczącą się na poziomie państwowym” (Szacki, 1996, s. 74). W *Solidarność, Solidarność...* ta równowaga jednak nie została we wszystkich nowelach zachowana, czego przykładami są nowele *Czołgi* i *Benzyna*.

Szacki pisze dalej: „Potrzebne są przeto dwie różne historie PRL: historia polityczna, opowiadająca o tym, co działo się z systemem politycznym, i historia społeczna, traktująca o tym, jak żyło społeczeństwo, poddane jego ciśnieniu, ale zajęte nade wszystko swymi «małymi» sprawami” (Szacki, 1996, s. 74). Kilka nowel ucieka w stronę historii społeczeństwa, czyli takich fabuł, które odwołują się wyłącznie

do indywidualnych historii ludzi, do życia rodzin, przyjaciół. W tych przypadkach wielka historia dzieje się jedynie w tle, a zachowania bohaterów byłyby pewnie takie same bez względu na polityczne zawirowania. Tu warto przywołać takie obrazy jak *Sushi*, *Torba*, *Długopis*, *Ojciec*. Najbardziej widoczne jest to w nowelach *Ojciec*, w której dorastająca dziewczyna zajęta jest wyłącznie „swymi «małymi» sprawami” (Szacki, 1996, s. 74), oraz *Sushi*, gdzie wyeksponowany jest brak zainteresowania historią przedstawicieli pokolenia japiszonów. Ale także w *Długopisie*, którego bohater cieszy się z porozumień sierpniowych wyłącznie z osobistych pobudek – wizji szybkiego zarobku na swojej działalności – uwidacznia się zainteresowanie przede wszystkim własnym życiem, a nie zmianami politycznymi. W *Torbie* natomiast wyłącznie przypadek spowodował, że niezainteresowani bohaterowie zostali zaangażowani w życie polityczne.

Funkcje filmu: między apoteozą a rewizjonizmem

Solidarność, Solidarność... ma przemyślaną i – moim zdaniem – nieprzypadkową kompozycję². W pierwszych siedmiu nowelach stosunek do tradycji Solidarności jest albo pozytywny, albo obojętny. Dzieje się tak, ponieważ – poza jednym rozdziałem, czyli *Sushi*, rodzajem prologu, w którym tylko na moment przenosimy się do PRL-owskiej rzeczywistości – są to filmy *sensu stricto* historyczne, których akcja dzieje się w przeszłości. W filmach tych odczuć można nadzieję, jaką mieli w sobie wówczas strajkujący lub działacze opozycji, a także radość wynikającą z braterstwa i jedności.

Pozostałych sześć nowel przetrzuca pomost między przeszłością a teraźniejszością: albo oceniając przeszłość z perspektywy 2005 roku (*Krajobraz*, *I wie pan co?*, *Człowiek z nadziei*), albo kreśląc fabuły, które pokazują ewolucję ruchu solidarnościowego (*Co się stało z naszą Solidarnością*, *Krótką historią jednej tablicy*, *Ojciec*). Gdy przeszłość oceniana jest z perspektywy teraźniejszości, to pojawia się ton goryczy, ton zawiedzionych oczekiwań. U Falka i Szumowskiej zaobserwować można dynamikę upadku nadziei.

Zaznaczam, że więcej niż jedna trzecia nowel – *Co się stało z naszą Solidarnością*, *Krótką historią jednej tablicy*, *Ojciec*, *I wie pan co?*, *Krajobraz* – ma wyraźnie gorzki wydźwięk (w noweli Bugajskiego gorycz narasta – segment rozpoczyna się od apoteozy działań solidarnościowych). To w tych rozdziałach pojawia się wątek zdrady,

² Tadeusz Szyma w swej recenzji do „Kina” podkreśla, jak bardzo przemyślany jest układ nowel: „Wszystkie razem tworzą całość nadrzędną, a ich usytuowanie w kilkunastoodcinkowym ciągu nie jest przypadkowe”. Szyma, T. (2005). *O „Solidarności” – po latach*, „Kino”, nr 10, s. 54. Potwierdza to Jan Strzałka w „Tygodniku Powszechnym”: „Co zdumiewa w tym cyklu najbardziej? Że trzynastu artystów stworzyło dzieła układające się w spójną całość, zachowując indywidualny charakter pisma”. Strzałka, J. (2005). *13 razy „S”*, „Tygodnik Powszechny”, nr 23, s. 22. Z kolei Krystyna Lubelska w „Polityce” w kontrze pisze: „Etiudy, i to jest moim zdaniem błąd, zostały połączone w jeden półtoragodzinny film, który ma oczywistą myśl przewodnią, ale brakuje mu konstrukcji. W rezultacie całość sprawia wrażenie chaotyczne”. Lubelska, K. (2005). *13 x Solidarność*, „Polityka”, nr 35, s. 59.

pogrzebienia spuścizny solidarnościowej, odejścia od ideałów, a także oskarżenie współczesnej Polski o to, że nie udało się rozliczyć PRL-owskich zbrodni i odsunąć od władzy komunistów, którzy wzbogacili się kosztem robotników i dalej zajmują ważne stanowiska. Myślę, że to dowód na to, że twórcy mieli swobodę w wyborze tematu i stylu. Film – przypominam – miał upamiętniać dwudziestopięćciolecie wydarzeń sierpniowych. Celem projektu nie było zaś stworzenie laurki pod dyktando określonej opcji politycznej.

Kolejne pięć nowel – *Czołgi*, *Człowiek z nadziei*, *Tablice* oraz z nieco innych pobudek *Długopis* i *Sushi* – ma wyraźnie pozytywny wydźwięk. To w nich zawarta jest radość z wolności (choć nie zawsze uświadomionej i docenionej), swoboda w tworzeniu samych siebie. Solidarność ukazana zostaje jako wspólnota, która za cel postawiła dobro społeczeństwa. Pojawia się także motyw nadziei na to, że nowy porządek będzie łaskawy dla wszystkich obywateli i przyniesie wiele zmian. I choć nie wszyscy uzmysławiają sobie, że dzięki Solidarności mogli osiągnąć sukces (*Sushi*), to są też ci, którzy jej historię chcą pielęgnować i przekazywać kolejnym pokoleniom (*Tablice*).

W pozostałych trzech nowelach stosunek do spuścizny Solidarności zostaje ukazany w sposób zawoalowany. W *Torbie* najbardziej rozwinięte są dywagacje o studium przypadku. Jakimowski skupia się na metafizycznych czynnikach, przesuwając główny temat projektu na boczny tor. Solidarność, przywołana dzięki ulotkom, jest w tej noweli balastem, ale nie przysparza postaciom problemów. Co więcej, czyni z nich nieujawnionych bohaterów. Z kolei w *Benzynie* można mówić o spuściznie solidarnościowej w kontekście pokojowego charakteru Sierpnia (w przeciwieństwie do Grudnia '70, kiedy „palono komitety”). Pojawia się także nadzieja, która powoduje niezrozumiałe dla widza posunięcia bohatera. Na dwa sposoby nawiązuje do samej Solidarności Jan Jakub Kolski w noweli *Wielki wóz*. Po pierwsze, młoda Solidarność pojawia się w komunikacie radiowym i jest wówczas jeszcze obca bohaterom. Po drugie, reżyser sugeruje, że do zwalczenia komunizmu potrzebna jest integracja wszystkich klas społecznych. W tym kontekście można uznać *Wielki wóz* za apoteozę wspólnoty i jednomyślności, niezależnych od ugrupowania, które reprezentuje te wartości.

Dodatkowo dwa filmy – *Co się stało z naszą Solidarnością?* oraz *I wie pan co?* – wpisują się w historiozofię postkomunizmu. Kategorię tę opisał Krzysztof Kornacki w tekście o Film Open Group: „w logice postkomunistycznej centralne miejsce zajmuje odkrywanie w terażniejszości ukrytych układów, których genezy należy szukać w okresie PRL. Najsilniejszych dowodów tych układów dostarczają akta tajnych służb” (Kornacki, 2016, s. 96). W filmach dokumentalnych (a było ich niemal dziewięćdziesiąt) stworzonych przez FOG dopasowano „treści historyczne do aktualnych sporów politycznych” (Kornacki, 2016, s. 97); wszystkie obrazy „odwołują się do ustaleń polskich badaczy o konserwatywnym (prawicowym) punkcie widzenia na najnowszą historię” (Kornacki, 2016, s. 97) – tym samym podkreślają „opresywności systemu komunistycznego [...] mniej lub bardziej silne przekonanie, że komunizm nie zniknął, tylko zmienił swoją postać” (Kornacki, 2016, s. 97).

Wydawać się może, że do tej grupy zalicza się także *Krajobraz* (wątek zniszczonych stoczni jest silny w narracji postkomunistycznej), ale tu raczej na plan pierwszy wychodzi osobisty ton narratora, który konfrontuje przeszłość „górną i chmurną” z dzisiejszym „smutkiem po stoczni”. I to właśnie obraz zapomnianej i zniszczonej stoczni wywołuje w widzu negatywne emocje.

W *Ojcu* i *Sushi* pojawia się jeszcze jeden bardzo ważny wątek. Obok obrazów tego, jak zaprzepaszczone zostały szanse na braterstwo i socjalistyczną wizję społeczeństwa, pojawia się współczesna recepcja (a raczej jej brak) działań solidarnościowych wśród młodych ludzi. Zauważamy, że nie ma wdzięczności społecznej za to, co działacze opozycyjni zrobili dla Polski. Najwidoczniej nie udało się stworzyć mechanizmów, które powodowałyby, że młodzi ludzie chcieliby poznać i zrozumieć przemiany systemowe. Ukazane w obu nowelach pokolenie „japisonów” traktuje demokrację jako normę, która zawsze istniała. W *Ojcu* zawiedzione nadzieje działacza solidarnościowego nowoczesna córka tłumaczy w takich oto słowach: „ojcu nie podoba się, jak ja żyję, mówi, że to droga donikąd. Nie wiem, nie rozumiemy się, zresztą ma już swoje lata, ma swoje dziwactwa”. Można to usprawiedliwić tym, że skoro solidarnościowcy z czasem sami zaprzepaścili swoją spuściznę, to trudno wymagać, aby inni pamiętali o ich dokonaniach. Dodatkowo nie było wówczas dużych organizacji, takich jak Europejskie Centrum Solidarności, które pomagałyby w pielęgnowaniu pamięci o tamtych wydarzeniach.

Zastanawiające jest to, jak bardzo obecny jest wątek współczesny w nowelach. Aż sześciu reżyserów (Gliński, Bugajski, Bromski, Falk, Wajda, Szumowska) stworzyło filmy, które krytykują lub wprost oskarżają aktualny (a więc z początków XXI wieku) system społeczno-polityczny – zarzucają niesprawiedliwość władzy, zaprzepaszczenie szans, nieuszanowanie tradycji solidarnościowych, niegotowość na demokrację. A przecież – jak rzekł w *Człowieku z nadziei* Wałęsa – „jeżeli ktoś by mi 35 lat temu powiedział, kim będę, że będę Europejczykiem, że będę tu siedział z wami, to w życiu bym nie uwierzył, a jakbym uwierzył, to byłbym najszczęśliwszym człowiekiem w galaktyce”. Wynika z tego, że trudno docenić to, co się posiada w danej chwili, że przy ocenie rzeczywistości zawsze pojawiają się negatywne emocje i refleksje. A może człowiek jest po prostu tak skonstruowany, że tylko w tym, co będzie, widzi nadzieję na lepsze?

Muszę jednak pamiętać o tym, że piszę tę pracę z perspektywy 2016 roku, a od 2005 wiele się wydarzyło. Dekadę temu poruszone przeze mnie powyżej problemy były szeroko komentowane i wzbudzały wiele emocji. Dziś, po katastrofie smoleńskiej, tragicznej śmierci Anny Walentynowicz i Arkadiusza Rybickiego, po przewranych rządach Prawa i Sprawiedliwości, dwóch kadencjach rządów Platformy Obywatelskiej i powrocie PiS do władzy oraz polskiej prezydenturze w Unii Europejskiej, inne tematy wiodą prym. Po 11 latach pewne kwestie zawarte w nowelach wydają się oczywiste. Inne zdają się być przedstawione w sposób zbyt radykalny czy przesadnie pesymistyczny. Okazało się bowiem, że zmiany, które nadeszły, przyniosły też wiele dobrego, a przewidywania niektórych filmowców były odmalowane w zbyt ciemnych barwach.

Solidarność, Solidarność... jest bardzo niepozornym, a przy tym zaskakującym filmem. Pod jedną nazwą kryje się trzynaście odrębnych filmów, które różnią się od siebie nie tylko pod względem formalnym, gatunkowym czy czasem akcji, ale także wydźwiękiem oraz tonacją emocjonalną, tworząc tym samym intrygujący wielogłos. W nowelach tych pojawia się szerokie spektrum rozumienia tego, czym była i jest Solidarność na tle burzliwej historii Polski ostatnich kilkudziesięciu lat.

Jak pisałam wcześniej, słowo to skupia wiele skojarzeń odwołujących się zarówno do faktów historycznych, jak i wiedzy potocznej. Pod hasłem tym może kryć się zarejestrowany w 1980 roku Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” lub – zgodnie z definicjami słownikowymi – „poczucie wspólnoty i współodpowiedzialności wynikające ze zgodności poglądów oraz dążeń” czy „odpowiedzialność zbiorowa i indywidualna określonej grupy osób za całość wspólnego zobowiązania”.

W *Solidarność, Solidarność...* pojawia się pełen wachlarz znaczeń. W *Sushi* Solidarność przedstawiona jest jako wydarzenie, które pociągnęło za sobą przemiany polityczne, które dały społeczeństwu wolność i przyczyniły się do rewolucji obyczajowej, oraz przemiany ekonomiczne, które doprowadziły do ekspansji kapitalizmu. Co ciekawe, wolność ta wiąże się z brakiem pamięci o niej samej wśród bohaterów. Wyeksponowany został etos bogacenia się i konsumpcji, które – jak w wiadomo – stoją w opozycji z ideałami solidarnościowymi. Przewrotnie ukazane jest w noweli to, czym Solidarność nie była lub nie chciała być. Nie ma wśród tego pokolenia wspólnotowości i jednorodności.

W *Torbie* desygnatem Solidarności jest przymus walki z komunizmem. To w tej noweli odradza się mit bohaterstwa i odwagi. Ukazana jest apoteoza działań opozycyjnych, niezależnie od ich genezy i kulisy. *Tablica* z kolei jest ilustracją oficjalnej pamięci historycznej o Solidarności. Przedstawia tytułowe tablice z postulatami strajkujących stoczniovców, a także ludzi, którzy – reprezentując różne środowiska – ukazują jednorodność klas. Nowelę można potraktować jako modelowy wykład o dyskursie solidarnościowym 2005 roku.

W noweli *Wielki wóz* Solidarność kryje się za solidaryzmem społecznym, czyli kierunkiem politycznym propagującym wspólnotę klas. W filmie wybrzmiewa hasło, wedle którego tylko razem jesteśmy w stanie zmienić system. W *Długopisie* Solidarność oznacza z kolei wolny rynek, staje się opozycją względem peerelowskiej gospodarki planowej; w *Benzynie* – jest metodą walki z systemem. Zestawione zostały dwa aspekty tej walki: palenie komitetów i zakładanie własnych. W segmencie *Czołgi* Solidarność umieszczono na tle historii geopolitycznej. Poprowadzone zostały dwa wątki: wybór papieża Polaka i reakcja Związku Radzieckiego na zmiany polityczne w Polsce – znamienne „wejda czy nie wejda”. W *Krajobrazie* spuścizna Solidarności już nikogo (oprócz niewymagających turystów) nie interesuje. Stocznia Gdańska uległa degradacji, a wraz z nią pamięć o porozumieniach sierpniowych i początkach wolności. W *I wie pan co?* wątek solidarnościowy wiąże

się z tym, jak esbecy w PRL-u wpływali na życie opozycji i jak robią to współcześnie. W *Co się stało z naszą Solidarnością?* ukazane zostało kilka znaczeń – w zależności od perspektywy czasowej. Solidarność rozpatrywana przez pryzmat przeszłości to jej działacze i ich dokonania, z kolei w terażniejszości wiąże się z pokrzywdzeniem opozycjonistów nie tylko przez system, ale i współbraci, którzy – choć wywalczyli wolność – dziś czują się więźniami nowej rzeczywistości. W *Człowieku z nadziei* Solidarność reprezentuje jej ikona, czyli Lech Wałęsa. W filmie Szumowskiej pojawia się definicja: „Solidarność jest wtedy, kiedy nie myślisz tylko o tym, czy tobie będzie dobrze, ale o tym, czy innym też jest dobrze”, jawi się zatem jako etos, cnota. Obok tego rozumienia autorka wprowadza dodatkowy aspekt – przemian społecznych. Dzięki Solidarności nowe pokolenie nie dorastało już w PRL-u, ale w zmienionej rzeczywistości. Uwypuklony został wątek braku pamięci społecznej o Solidarności, która jest już nieatrakcyjna i niepotrzebna.

Podsumowując: desygnat Solidarności jawi się w filmie jako przemiany obyczajowe (*Sushi* i po części *Ojciec*); osobiste przeżycia i wspomnienia (*Czołgi*, *Wielki Wóz*, *Ojciec*, *Krajobraz*); jako etos, wartość nadrzędna (*Ojciec*); jako symboliczny początek przemian ekonomicznych i wolnego rynku (*Długopis*); wreszcie jako Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” (*Tablice* i *Krótką historii jednej tablicy*) oraz ugrupowanie polityczne, następnie podziemna organizacja działająca w stanie wojennym (*Krótką historii jednej tablicy*). To także integracja i wspólne działanie, zwalczanie starego porządku (*Wielki wóz*). Jak wykazuje analiza w niniejszej pracy, film *Solidarność, Solidarność...* jest bardzo interesującym i bogatym w znaczenia wielogłosem o ludziach, zdarzeniach, dziedzictwie i wartościach Sierpnia '80.

Bibliografia

- Baran, M. (2008). *Nie będzie filmu o „Solidarności”*. <http://www.wyborcza.pl> (dostęp 6.01.2015).
- Duniec, K., Krakowska, J. (2012). *Polskie kino. Obywatel a służba bezpieczeństwa*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 77-78.
- Frasyniuk, W. (2014). *Brakuje nam opowieści o Solidarności. Najlepszy byłby film w stylu Tarantino*, rozm. przepr. D. Kowalska. <http://www.gazetawroclawska.pl> (dostęp 6.01.2015).
- Guzek, M. (2007). *Symbolika „Solidarności” w polskiej komedii po 1989*, [w:] D. Mazur, P. Zwierchowski (red.), *Kino polskie po roku 1989*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Konkurs na scenariusz „Solidarność: Pierwszy wyłom w murze”*. <http://www.rmfm24.pl/kultura> (dostęp 6.01.2015).
- Kornacki, K. (2016). *Film Open Group. Errata do historii*, [w:] M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Lubelski, T. (2008). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów: Videograf II.
- Mrozek, W. (2009). *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.

„Solidarność: Pierwszy Wylot W Murze”. *Ogłoszenia konkursu na scenariusz*. <http://www.stopklatka.pl> (dostęp 6.01.2015).

Szacki, J. (1996). *Dwie historie*, [w:] M. Fik (red.), *Spór o PRL*, Kraków: Znak.

Szpulak, A. (2012). *Kreacja legendy – kreacja pamięci. Grudzień '70 w filmie fabularnym*. „Kwartalnik Fillmowy”, nr 77-78.

Zanussi, K. (2008), rozm. przepr. K Sobiechowska-Szuchta. <http://www.rmfm24.pl> (dostęp 6.01.2015).

Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Image of “Solidarity” Movement in the Polish Feature Films after 1989

In the first part of the text, the author tries to answer the question why the history and the victory of the Solidarity movement in the 1980s – one of the most important events in the contemporary history of Europe – is very rare in the Polish cinema. The author draws attention to the political factors (including historical policy), the commercial and narrative potential of the Solidarity movement and the reception of this phenomenon in Poland after 1989. In the second part, basing on the example of the anthology film “Solidarity, Solidarity ...”, the author shows how different authors of the Polish cinema (belonging to several generations and using different poetics, such as comedy, documentary, animation, video-clip or film drama) tried to include Solidarity into a movie narration. Finally, the author wonders what the word “solidarity” means for all these authors.

Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

Kreska – gest/czas/przestrzeń. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński

„Rysunek jest bliski myśleniu. To najbardziej bezpośredni zapis idei i emocji, a zarazem najbardziej analityczny, wolny od rytuałów warsztatowych”¹ – ta myśl Jarosława Kozłowskiego zainspirowała mnie do rozważań nad naturą i rolą kreski. Ponieważ od wielu lat moje badania koncentrują na zagadnieniach wielokrotności, chciałabym rozważyć to ujęcie w stosunku do kreski rozumianej jako pojedynczy odcinek – nieciągły, lecz powtórzony – oraz kreski jako odcinka budującego linię. Analiza ta ma posłużyć podjęciu dyskusji dotyczącej czasu i przestrzeni oraz reprezentacji artysty poprzez gest. Jednocześnie też, ponieważ fascynują mnie obszary graniczne dziedzin sztuki, przeanalizuję wyżej wymienione zagadnienie na podstawie przykładów pochodzących z mediów – wydawałoby się obcych dla tematu kreski jako znaku graficznego – jakimi są film i performance. Uczynię to na przykładzie czterech polskich twórców: Jarosława Kozłowskiego, Józefa Robakowskiego, Józefa Hałasa i Edwarda Krasińskiego. Cenzusem czasowym są lata 70. XX wieku.

Tytułem wstępu do poniższych rozważań winno być przypomnienie rozmaitych przełomów neoawangardy lat 60. ubiegłego wieku, które doprowadziły do redefinicji kluczowych dla sztuki pojęć. Zagadnienie to jest jednak tak szerokie, że nie udało mi się poczynić pełnego opisu tych różnorodnych zjawisk. Dlatego też odwołam się do wiedzy czytelnika.

By dookreślić używane pojęcia, pragnę zauważyć, że rysunek to kompozycja linii i jako taki jest pojęciem szerszym niż kreska. Za starożytnymi Grekami możemy uznać, że rysowanie to czynność pozostawiania za pomocą narzędzia (grafionu) „obdarzonych znaczeniem śladów” (Żuchowski, 2001, s. 14). Przytaczam to greckie rozumienie, ponieważ zaakcentowanie aktu kreacji znaczenia poprzez po-

¹ Tekst na ścianie na wystawie *Wyliczanka*, Galeria AT, Poznań, 2005.

zostawienie przez artystę śladu wydaje się znamienne dla dalszych rozważań. Słowo „linia” zawdzięczamy zaś Rzymianom (łac. *linea*). Początkowo oznaczało ono sznur mierniczy i ślady po tym sznurze, dopiero później uzyskało znaczenie linii, kreski. Od samego jednak początku rysunek był umiejętnością naczelną (Żuchowski, 2001, s. 15). Malarstwo i rysunek zostały jednak związane z funkcją mimetyczną i uwikłane w wątek literacko-opisowy. Interesująca mnie funkcja koncepcyjna rysunku jest często podnoszona przez teoretyków i praktyków architektury. Jak zauważa Zwolak-Ferber (2012, s. 117), powołując się między innymi na twórczość Leonarda da Vinci, szkic (rysunek) jest rejestracją procesów myślowych artysty. Inny mistrz nowożytnej sztuki włoskiej – manierysta Federico Zuccari – rozróżnił wyraźnie pojęcie rysunku wewnętrznego, który jest rodzajem pomysłu (koncepcją), od rysunku zewnętrznego, będącego graficznym przedstawieniem tego pomysłu (Białkiewicz, 2006, s. 56). Architekci dawni i współcześni podkreślają znaczenie rysunku w procesie projektowania, zwracając uwagę na proces myślowy uruchamiany podczas rysowania. W odmiennej odsłonie, nie rozwijanej w tym artykule, objawia się rysunek również jako proces myślowy przy analizie zagadnienia powstania, a następnie przeobrażenia się pisma obrazkowego (pojęcie-rysunek) w pismo (pojęcie-pismo) (Zwolak-Ferber, 2012, s. 117, 119). W historycznym kontekście badawczym ciekawe, lecz również nie podjęte w niniejszym tekście, wydaje się zagadnienie linii w plecionce skojarzonej z odmienną niż helleńska tradycją – celtycką.

Współczesna definicja rysunku, w myśl słownikowego ujęcia, odnosi się do aktu dokonanego, jako tego, co jest narysowane. Oczywiście to określenie nie dopełnia całości fenomenu, jakim jest rysunek. W niniejszym artykule zapewne nie uda mi się w pełni zdefiniować tego zagadnienia, jednak postaram się ukazać go w interesującym mnie kontekście badawczym, a mianowicie w oderwaniu od jego dominującej funkcji przedstawieniowo-opisowej przywołanej w powyższych ujęciach historycznych. Skoncentruję się na optyce sztuki współczesnej, a nie dawnej, czy architektonicznej. Rozważania rozpocznę od wytłumaczenia natury mojej fascynacji kreską. W tym celu posłużę się słowami Alicji Kępińskiej (2010, s. 123), która podziela tę admirację. Badaczka ta, analizując naturę rysunku, podkreśliła jego zasadnicze cechy: moc optyczną (przyciąganie uwagi i wprowadzanie widza w wytworzoną przez kreskę przestrzeń), stworzenie nieistniejącej w naturze rzeczywistości autonomicznej, potencjał porządkujący oraz zdolność syntezy przeciwnych, choć dopełniających się kwalitetów (działań dyscyplinujących i uwalniających). Ten sposób postrzegania znaczenia kreski jest dla mnie priorytetowy.

Umykająca definicjom kreska inspiruje również filozofów. Jean-François Lyotard (2015, s. 67), w rozdziale pod tytułem *Linia*, stara się dociec natury kreski w formie dialogu pomiędzy dyskutantami ukrytymi pod pseudonimami „Ona”, „On”, „Inny” i „Ja”. Czytelnik dochodzi do przekonania (choć bez pewności), że fikcyjnymi rozmówcami mogą być upodmiotowiona Linia i artysta Valerio Adami. Spersonifikowanie linii przejawia się również w przypisywaniu jej kolejnych cech: „Linia niesie w sobie odpowiedzialność. [...] Linia zamieszкана zostaje przez

pragnienie, które zapewnia jej nieskończoną moc”. Tautologiczne właściwości linii nie uszły uwadze francuskiego filozofa: „linia jest zdaniem, za którym podążają inne środki. Zdanie jest pytaniem. [...] Linia jest również rodzajem odpowiedzi. [...]” – i dalej – „Obraz jako świat linii, to znaczy organizacja zdań, sugeruje: rozbić mnie na części po to, by mnie poznać, ponownie złożyć mnie w słowach. [...]” (Lyotard, 2015, s. 67). Filozof przyrównuje również rysunek do świata zdań. Jak zauważyli tłumacze, dodatkowych znaczeń interpretacyjnych tekstu dostarcza francuski czasownik *demander*, który oznacza zarówno „żądać”, jak i „pytać” (Lyotard, 2015, s. 67, p. 22). Trzecim interesującym mnie wątkiem podniesionym w tym tekście jest ekspresja zawarta w linii: „Przejdźcie od formy do emocji: emocja nie zna formy, i odwrotnie, forma zna emocję. I jeszcze: forma definiuje emocję i na krańcu tego, co się widzi, znajdujemy jeszcze emocję” (Lyotard, 2015, s. 68). Przypisana przez filozofa artyście rola nie jest jednoznaczna. Raz jest demiurgiem (a nawet Bogiem), a niekiedy „powołanym” sługą. Lyotard celnie charakteryzuje funkcję twórcy: „Spojrzenie rysownika zatrzymuje nadmiar (*profusion*). Otwiera ono przestrzeń możliwego działa formy”. Artysta selekcjonuje galopujące w bezwładzie linie – wydobywa i uwzględnia te, które zbudują rysunek, a poświęca te niezapisane, „co jest ceną zapłaconą za wykonanie rysunku, za świat zdań” (Lyotard, 2015, s. 68, 69). Lyotard prowadzi swoje wywody w formie komentarza. Ta palimpsestowa, otwarta formuła nie aspiruje do wypracowania ostatecznych definicji, lecz zaprasza do dalszych dociekań.

Neoawangardowi artyści w ramach przemian towarzyszących sztuce redefiniowali również utrwalone w historii pojęcie rysunku. Jarosław Kozłowski w cyklach rysunków stara się – jak pisze Kępińska – ofiarować odbiorcy „szczególną postać poznania, która nie polega ani na opisywaniu, ani na «wyjaśnianiu» czegokolwiek”. Jest to zatem odmienna funkcja poznawcza od dominującej dotąd przedstawieniowej. Ten „poznawczy wysiłek kieruje nas w stronę otwierających pytań, a nie zamykających odpowiedzi” – pisze Kępińska (2010, s. 123). Tautologiczne właściwości kreski podkreślone zostały również w rozmowie Bożeny Czubak (2010, s. 9) z Kozłowskim.

Poczynione przez te autorki rozpoznanie roli rysunku u Kozłowskiego jest wspólne dla innych przywołanych przeze mnie dzieł i twórców. Poza funkcją poznawczą, w tym znaczeniową, interesuje mnie również różnorodne ujęcie zagadnień czasu i przestrzeni, z jakimi spotykamy się w przywołanych poniżej pracach.

Wytyczanie nowych dróg poznawczych poprzez rysunek dało się zauważyć u Kozłowskiego już w 1969 roku, kiedy to artysta kreślił kredą linie proste niepokrywające się z liniami styku płyt chodnika na poznańskiej starówce (*Ekspedycja [Kreślenie]*, 1969). Był to symboliczny gest naruszania zastanego porządku poprzez wytyczanie indywidualnych granic i manifestacja możliwości podejmowania samodzielnych decyzji. Artysta tym samym podważył prawdziwość świata realnego, a sięgając po absurd – zaprzeczył mu i, poprzez ten akt, dał prawo do rewizji dotychczasowych rozstrzygnięć natury ontologicznej. Nie sięgnął przy tym po rysunek znaczeniowy – przedstawieniowy. Mimo braku opisowej funkcji i przy użyciu

wyabstrahowanych form (kreski) dociera jednak do konkretnego. Czas może być w tej akcji rozpatrywany dwutorowo: jako czas upływający – okres trwania akcji – lub też jako czas-okoliczności analizowany historycznie. W pierwszym i drugim ujęciu ważnym wydaje się być sposób zakończenia działania artysty, któremu kres wyznaczyła interwencja Milicji Obywatelskiej. Kontekst pierwszy podnosi problem niezależności nadejścia kresu od woli artysty – uruchamia się zatem wątek nobilitacji przypadku. W drugim kontekście rozważania przybierają formę kontekstualnej analizy rozszerzonej o ujęcie geopoetyczne. Nie rozwinę jednak tego toku rozważań, gdyż sytuacja awangardowej sztuki polskiej w okresie PRL-u jest osobnym tematem.

Dalsze badanie poznawczej aktywności kreski widoczne jest w rysunkowych cyklach Kozłowskiego. Jako przykład chciałabym przywołać pracę pod tytułem *Linie* z 1978 roku pokazane rok później w kopenhaskiej Galerii 38. Cykl składa się z sześciu plasz prezentujących rozmaite linie, w tym jedną niewidoczną. Każdy z tych kartonów stawia pytanie o naturę widzialności i zaklętą w geście treść. Parafrazując Kępińską – inne pytania otwiera gruba, czarna i wewnętrznie niejednorodna linia (stworzona z wiązki cienkich kresek), a inne pozioma linia zbudowana również ze składowych, lecz pionowych i delikatnie walorowo zaznaczonych kresek, również niepozabawionych wewnętrzną energią. Jaką siłą ekspresji ma rozbuchany gest, którego śladem są okrężne pętle, i czy jest on bardziej naenergetyzowany od poprzednich? Czy kreska może być wewnętrznie rozbita? – to jedne z pytań stawianych przez ślad na papierze nakreślony przez artystę. Czy linią jest również dukt rytmicznie postawionych kropek? Patrząc na te prace, widz odczuwa powagę stawianych mu pytań i odnosi je do szerszego kontekstu ontologicznego, bynajmniej nie ograniczając się do formalno-warsztatowych kwestii. Prace te, eksponowane w cyklu, stanowią świadomie rozczłonkowaną całość. Widz, zapoznając się z nimi, zachowuje jednocześnie ogląd całości (prace nie są zbyt duże), lecz mimo to poznaje je w „odcinkach”. Taka członowa budowa całości wymusza na widzu przesuwanie uwagi z jednego rysunku na drugi. Następuje zaznaczenie kolejności percepcji, a to z kolei wiąże się z problematyką czasu. Przestrzeń w tych rysunkach jest dwuaspektowa. Pierwszy aspekt posiada naturę formalną: kontrast białego tła papieru i wychodzącej do przodu czerni kreski daje złudzenie przestrzeni wypełniającej zwoje pętli. Innym przykładem może być walorowo urozmaicona kreska eksponująca efekt światłocieniowy, a tym samym również budująca wrażenie trójwymiarowości. Drugim wątkiem badawczym jest zagadnienie przestrzeni prezentacji pracy, a zatem wątek galeryjnego *white cube*.

Kozłowski w tej pracy ukrywa się za gestem i za ascetyczną techniką, oddając głos medium, jakim jest kreska. Jako poparcie tego poglądu przytoczę słowa Bożeny Czubak: „W kręgu tautologicznej analizy języka były czytane [...] rysunki, mierzone wagą grafitu (*Rysunki wagowe*) albo czasem ich wykonania (*Rysunki czasowe*). Obecnie jesteśmy skłonni w tych grach językowych eksponować problematykę podmiotowości, za ścianą tautologii odnajdywać ślady «nieobecnej obecności» autora” (Czubak, 2010, s. 9). Dzięki takim działaniom artysty kreska się autono-

mizuje. Nabiera cech podmiotowych. Dopelnieniem tego procesu wydają się być *Fakty rysunkowe*. Miałam okazję bezpośrednio „zderzyć się” z nimi, jak i z innymi pracami Kozłowskiego, na tegorocznej wystawie w krakowskim MOCAK-u² i to doświadczenie było niezwykle. Kreska, niczym smoła nagromadzona na wielkoformatowych planszach, nabiera haptyczności i przestaje być zapisem na płaszczyźnie, lecz zyskuje swoją quasi-trójwymiarową formę. Jak zapowiedziano w tytule wystawy, było to dla mnie „doznanie rzeczywistości” umiejscowionej na skraju realności i mistycyzmu. Kozłowski przekroczył kolejne granice: gatunku (ponieważ rysunek stał się quasi-obrazem), a także dwu- i trójwymiaru. Widzowi nie wystarcza na nie spojrzeć i odejść, gdyż hipnotyczna moc zmusza go do przypatrywania się pracy pod różnymi kątami i przy różnym załamaniu światła, by rozsypać/poznać węzły tworzących ich linii – śladów gestu i woli artysty. To przymuszenie widza do ruchu wobec statycznej pozycji dzieła jest formą aktywizacji odbiorcy.

Inną strategię dotyczącą reprezentacji artysty przyjął Kozłowski w działaniach performatywnych, do których zalicza się cykl *Continuum* (wstęp do cyklu: *Leda z Łabędziem*, 1978³, *Indywidualna mitologia Jarosława Kozłowskiego*, 1980; *Continuum I*, 1988 i następne). Osoba artysty jest nie tylko zaznaczona, ale i fizycznie obecna. Podczas aktu tworzenia artysta wystawiał się na widok publiczności. Jednocześnie prowokacją był sam ten akt – zagadnienie trwałości dzieła sztuki, jego „profanacja” poprzez użycie kredy i tablicy. Działanie artysty mierzone wskazówkami zegara było symbolem upływającego czasu jako zewnętrznego i opresyjnego określnika. Należy podkreślić, że stałą ramą dla tego twórczego aktu była jego koncepcja – scenariusz. *Continuum* jest dla Kozłowskiego „pracą o tyle szczególną, że świadomie i celowo powtarzaną w niezmiennym formule” (Czubak, 2010, s. 27). Artysta tak charakteryzuje swe działania:

Wbrew przekonaniu, że idee się dezaktualizują, że praca musi być progresywna, w przypadku *Continuum* ten sam scenariusz realizuję od dwudziestu kilku lat. Za każdym razem powtarzam te same czynności: rysowanie na tablicy, zmywanie zarysowanej tablicy, rozbicie budzika o tablicę. Struktura *Continuum* się nie zmienia, zmieniają się miejsca, czas, publiczność. Poza tym ja sam się zmieniam, starzeję się, za każdym razem [...] moja kondycja fizyczna jest inna; coraz bardziej się złoścę, próbując pokonać zmęczenie i opór ciała, by osiągnąć ten moment kulminacyjny, którym jest zatrzymanie czasu, kiedy rozbijam budzik (Czubak, 2010, s. 27).

Przytoczony tu opis wskazuje główne wątki interpretacyjne.

² Jarosław Kozłowski, *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*, kurator René Block, wystawa w dn. 21.10.2016 - 02.04.2017, MOCAK, Kraków. Wcześniej wystawa ta była pokazywana w CSW Znaki Czasu, Toruń, od 16.10.2015 do 3.01.2016.

³ Tytuł ten zawiera w sobie również aspekt prowokacji względem tradycji malarstwa (Czubak, 2010, s. 11).

Refleksja nad zagadnieniem reprezentacji obecności jest stałym motywem twórczości tego artysty. Wątek ten podjęty został również w serii *Rysunki czasowe, ilościowe i wagowe* z 1980 roku, które Piotr Piotrowski poddał analizie, porównując je z obrazami Rodczenki:

Seria tych realizacji stanowi swojego rodzaju „ścianę” tautologii dzieła, porównywalną w pewnym sensie ze „ścianą”, którą dla Tarabukina były „kolorowe” obrazy Rodczenki z początku lat dwudziestych. Podobnie jak u klasyka rosyjskiej awangardy, u którego kolor funkcjonował jako totalna reifikacja dzieła, w *Rysunkach* Kozłowskiego funkcję tę pełni materia grafitu (jego wymierna waga) oraz – nawiązując do awangardowej utopii czwartego wymiaru – równie precyzyjnie określony czas ich powstania. W przeciwieństwie jednak do Rodczenki, który po dojściu do owej „ściany” odrzucił sztukę w jej reistycznym znaczeniu, podejmując inny aspekt modernistycznej mitologii dzieła, dzieła w przemyślowej i propagandowej produkcji, dzieła na modłę socjalizmu, Kozłowski przejął rolę dekonstruktora tzw. mitologii artystycznej, podjął analizę już nie tylko struktury języka artystycznego, lecz funkcjonowania sztuki w szerszym kontekście kultury (Piotrowski, 1999, s. 166).

Motywy kreski, lecz w zupełnie innej odsłonie, choć również w oparciu o refleksję nad problematyką autorstwa dzieła sztuki, spotykamy w asemblingowym filmie⁴ bezkamerowym Józefa Robakowskiego z 1971 roku. Praca ta została zatytułowana *22x*⁵. Na prowadzonych przez Robakowskiego zajęciach studenci otrzymali fragmenty nienasświetlonej taśmy filmowej; zadanie ich polegało na dowolnym ich zarysowaniu (Artmuseum, bdw). Okoliczności te sprawiły, że zmontowany z tych fragmentów film nosi niejednorodne ślady działań rycia i skrobania. W tych narzuconych przez pomysłodawcę i koordynatora warunkach studenci odwołali się do kreski, która często pozostaje nieprzedstawieniowa. Niezależnie od tego zawsze nosi energię aktu twórczego. Autorstwo zaś, tak jak w innych filmach asemblingowych, odbiegało od tradycyjnie uznanych reguł. Autorzy „są raczej osobami nadzorującymi przebieg pewnej kolektywnej, intermedialnej realizacji artystycznej. Są organizatorami kontekstu, do którego zapraszają innych artystów (jak również osoby nie związane ze sztuką), dając im możliwość realizacji własnego krótkiego filmu (czas danej «składki filmowej» określał artysta-organizator)” (Ronduda, bdw, a).

Kolejnym filmem Robakowskiego, w którym odnajduję oryginalnie zinterpretowany wątek linii, jest także bezkamerowy film pod tytułem *Test* (1971)⁶.

⁴ „Neoawangardowe techniki asemblingowe (składkowe) wywodzące się z takich metodologii historycznej awangardy jak np. «wyborny trup», polegały na zbiorowej kreacji (czy też raczej racjonalnej konstrukcji) dzieła, poprzez złożenie (zestawienie) w jedną całość odrębnych, krótkich realizacji artystycznych stworzonych przez różnych autorów” (Ronduda, bdw, a).

⁵ Rok powstania: 1971; czas trwania: 5'24"; język: brak języka; oryginalne media: 35 mm.

⁶ Rok powstania: 1971; czas trwania: 5'44"; język: brak języka; oryginalne media: 35 mm.

W efekcie wykonania przez autora dziur na taśmie filmowej podczas projekcji do oka widza wnika niczym niepowstrzymany strumień światła z lamy projektora. Ten strumień jest tu dla mnie ekwiwalentem kreski. Oczywiście głównym celem Robakowskiego było zapewne badanie fizjologicznego wymiaru procesu percepcji obrazu filmowego i odwołanie się do teorii powidoków Władysława Strzemińskiego, co z racji miejsca działania obu artystów – Łodzi – jest nie tylko kurtuazyjnym gestem, ale też świadectwem ciągłości artystycznych proweniencji. Podążając za myślą uznającą za ekwiwalent linii strumień światła, natrafimy na zagadnienie przestrzeni. Konsekwentnie należałoby uznać, że jest nią przestrzeń dzieląca projektor i oko, a zatem sala kinowa pełni funkcję galerii.

Szerokie związki z innymi dziedzinami sztuki widać w pracy *Po linii (Idę, biegnę, skaczę, jadę...)* z 1976 roku⁷, która uznana została przez krytyków za film-performance. Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego (1991, s. 10) prace Robakowskiego zakorzenione są w nurcie tradycji konceptualizmu. Łukasz Ronduda uważa, że „działania Józefa Robakowskiego w ramach Warsztatu Formy Filmowej rozciągały się pomiędzy postawą analityczno-minimalistyczną a pierwiastkiem neodadaistycznym, anarchizującym, akcjonistycznym” (bdw, b, s. 3). Potwierdzenie tych słów można znaleźć w stosowanych przez Robakowskiego strategiach minimalistyczno-konceptualnych wykorzystujących przypadek. Małgorzata Jankowska (2004, s. 89) wiąże „wideo naturalne” Robakowskiego z teorią Ervina Goffmana (2000, s. 273) poprzez koncentrację artysty na „badaniu zdarzeń i zachowań najbardziej pierwotnych, bliskich i spontanicznych, takich które dane są każdemu człowiekowi przez sam fakt uczestnictwa w życiu społecznym”. W filmie *Po linii* artysta bada uwarunkowania psychiczne i fizjologiczne determinujące granice naszego ludzkiego postrzegania i pojmowania w preformule zapisów biologiczno-mechanicznych (Ronduda, bdw, b, s. 12)⁸. Człowiek staje się dla Robakowskiego medium (Jankowska, 2004, s. 182). Pretekstem do tego jest analiza zdolności percepcyjnych linii ciągnącej się przez całą wysokość kadru. Biała linia odznacza się wyraźnie od zróżnicowanego podłoża. Artysta filmuje ją, skacząc, biegając, jeżdżąc, idąc. Czynności te zwracają uwagę na główny dla Robakowskiego w owym czasie problem artystyczny, jakim było zagadnienie transgresji kategorii autorstwa – twórcy i jego dzieła. Analogiczne pytania były i są siłą napędową awangardy od początku XX wieku. Nie zanurzając się zbyt w rys historyczny, warto dla poruszonego tu tematu przywołać zagadnienie automatyzmu wprowadzonego przez surrealistów (Maxa Ernsta), który – nobilitując rolę przypadku w sztuce – demitologizował artystyczny akt kreacji dzieła. Robakowski rozwinął ten pomysł, sięga-

⁷ Rok powstania: 1976; język: brak języka; oryginalne media: negatyw czarno-biały (pierwotnie film 16 mm).

⁸ W innym artykule Ronduda dookreśla sformułowanie „zapis biologiczno-mechaniczny”, pisząc o przekazaniu autorstwa własnej realizacji maszynie przez Robakowskiego – kamerze w pracach bazujących na „oderwaniu kamery od oka” (Ronduda, bdw, a). Jankowska tłumaczy zapisy mechaniczno-biologiczne jako działania służące „nie tylko rejestrowaniu rzeczywistości, ale również obserwacji biologicznych i fizycznych możliwości człowieka w kontekście medium” (Jankowska, 2004, s. 182).

jąc po kategorię „kreatywności maszyny”⁹. Działania te były poddyktowane chęcią oczyszczenia filmu z naleciałości literatury.

Mimo prowadzonych przez Robakowskiej eksperymentów podważających znaczenie twórcy w dziele, w filmie *Po linii* widzę ujawnienie się osoby autora – niebezpośrednie, lecz w rodzaju „podmiotu domyślnego” ukazującego się poprzez czynności wykonywane, a wpływające na formułę ujęcia motywu linii. Wskazana przez badaczy cecha twórczości Robakowskiego – zapis biologiczno-mechaniczny – ewokuje pytanie o rolę twórcy i jego gestu kreacji. Zagadnienie to przywołuje dyskusje nad malarstwem *action painting* lub informel, jakie przetoczyły się przez środowisko artystyczne w latach 40. i 50. XX wieku. Działania Robakowskiego nie są całkowicie paralelne do rozważań na temat gestu w malarstwie. Co prawda pewne analogie można dostrzec w położeniu akcentu na istotę aktu działania twórcy (*Idę, biegnę, skaczę, jadę...*), jednak dominujące zadanie sfilmowania konkretnego motywu daje przewagę intelektowi i umniejsza to podobieństwo.

Pewną analogię do działań Robakowskiego widzę w poszukiwaniach Richarda Longa. W obu przypadkach linia zyskuje ambiwalentną funkcję organizującą działanie ludzkie. W przykładowo przywołanych pracach *A Snowball Track* (1964) czy *A Line Made by Walking* (1967) linia jest śladem działalności człowieka. We wspomnianej wcześniej pracy Robakowskiego jest natomiast osią organizującą to działanie. Przestrzeń u Longa jest okolicznością potrzebną do dookreślenia interwencji, a u Robakowskiego anonimową, choć ciekawą fakturalnie ramą działania.

Do awangardy polskiego video-artu zaliczyć należy film Józefa Hałasa pod tytułem *Malarstwo na śniegu*¹⁰. W 1971 roku wraz ze studentami wrocławskiej PWSSP Hałas przeprowadził happening. Studenci zabarwiali niebieskim i czerwonym pigmentem linie na śniegu na blonach pod oknami uczelni, z których akcja ta została przez Hałasa sfilmowana (Studentnews, bdw; [Eva], 2016). Podobnie jak w nieco starszej pracy amerykańskiego twórcy Dennisa Oppenheima, *Annual Rings* (1968), materiałem stał się śnieg. Ze względu na umiejscowienie działania w konkretnym krajobrazie możemy, idąc za rozróżnieniem poczynionym przez Rosalind Krauss (1979, s. 41), zaliczyć tę pracę do działań z grupy *marked sites* znakowanych w sposób nietrwały. Obie te prace są manifestacją ulotności (działanie na śniegu) i kontestacją koncepcji dzieła sztuki jako trwałego obiektu. Podważanie autorytetu trwałości dzieła jest charakterystyczne dla konceptualnych działań. Podobnie jak Robakowski w filmie *22x*, Hałas stawia tu pytanie o autorstwo dzieła sztuki. Znany malarz i pedagog świadomie uderzył w ten mit. Zagadnienie dzieła sztuki zostało wręcz rozbite na kilka podstawowych nierozstrzygalnych kwestii: autorstwo (studenci, filmowiec czy aranżer/inicjator); materia dzieła (śnieg czy taśma filmowa); temat (przedstawieniowy – ludzie wykonujący zadanie – czy abstrakcyjne kreski na śniegu); natura dzieła sztuki (dzieło czy dokumentacja).

⁹ Przykładem takich działań jest film *Gnuśna linia* 1992 (czas trwania: 3'00"; język: brak języka; oryginalne media: VHS).

¹⁰ Rok powstania: 1971; czas trwania: 7 min; język: brak języka; oryginalne media: negatyw czarno-biały (pierwotnie film 16 mm).

Pozostawiając czytelnikowi odpowiedź na te pytania, przeniosę uwagę na motyw kreski w twórczości Hałasa. Pejzaż był jednym z najważniejszych tematów w działalności malarza. Temat ten stał się miejscem poszukiwań harmonii i pretekstem do dociekań nad przetworzeniem indywidualnego przeżycia w uniwersalne dzieło sztuki. Dlatego też realistyczne odwzorowanie natury ustąpiło rodzajowi idealnej reprezentacji dzięki wprowadzeniu uogólnień i aluzji, co przywiodło artystę ku formom abstrakcyjnym (Kitowska-Łysiak, 2001, s. 119-120). Prócz wykorzystania linii jako konturu, wypełniał on swoje pejzaże motywem rytmicznie rozmieszczonej kreski – odindywidualizowanej i noszącej znamiona wręcz maszynowego odcisku (na przykład *Góra jasna II*, 1966). Kreska ta współgra z geometrycznym szkieletem kompozycyjnym obrazów konstruowanych zgodnie z przyjętym przez artystę schematem. Prowokacyjnie manifestowana przez niego powtarzalność gestu eksponowana w wielokrotnym użyciu powtórnego motywu kreski pionowej, kropki i kreski ukośnej ma wieloraką wykładnię: teoretyczną (automatyzacja działania artysty), jako podważenie narzuconego przez modernistyczne postulaty imperatywu oryginalności, a także formalną (rytmizacja kompozycji i rozważania na temat siły oddziaływania choćby najprostszego elementu poprzez jego zwielokrotnienie). Zagadnienie przestrzeni jest podporządkowane formalnemu eksperymentowi: Hałas poszukuje (anty)przestrzeni, badając kres ludzkiego umysłu i jego zdolności porządkowania świata (tego, co widzi). Malarz zdaje się pytać o kres możliwości adaptacyjnych umysłu, który przy zderzeniu z widokiem nierozpoznawalnym (abstrahizującym) szuka w nim widoków świata realnego. Hałas w swoich obrazach kluczy i zaciera ślady pejzażu. Posłużyła mu ku temu kreska-kontur i kreska-ornament.

Kolejnym punktem stycznym sztuk plastycznych i filmu z przewodnim motywem kreski jest praca zrealizowana przez Małgorzatę Potocką pod tytułem *Trzy wnętrza*¹¹ (prezentowana na wystawie *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa instalacja*¹²). Na kadrach filmu został utrwalony słynny gest Edwarda Krasińskiego przyklejania niebieskiej taśmy/linii do ściany, który odczytuję jako performance. Film zaś jest jego dokumentacją. Kamera, podążając za wyznaczoną przez artystę linią, pokazuje wmanipulowane w nią przestrzenne obrazy. Niebieska linia, jako motyw twórczości Krasińskiego, jest naturalną konsekwencją poszukiwań artystycznych rozpoczętych przez tego twórcę w latach 60. XX wieku. Jako protagonista neoawangardy tamtej dekady Krasiński bazował, a następnie przekroczył ustalenia teorii polskiej przedwojennej awangardy modernistycznej (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro) – podążając za modernistycznym mitem „odzwierciedlenia ukrytego w rzeczywistości racjonalnego porządku (na wzór konstruktywistycznej metafizyki) lub też wprowadzenia go w rzeczywistość (na

¹¹ Rok powstania: 1983; czas trwania: 7 min; język: brak języka; oryginalne media: barwny, 35 mm, 464 m; „Film prezentujący sposoby plastycznego zagospodarowania przestrzeni przez trzech twórców: Jana Dobkowskiego, Ryszarda Winiarskiego i Edwarda Krasińskiego” (Filmpolski, bdw).

¹² Wystawa zainicjowana przez Robakowskiego w garażach bloków przy ulicy Piotrkowskiej 182 w Łodzi w dniach od 18.05 do 18.06.1989. Organizatorem i fundatorem wystawy było Muzeum Kinematografii, którym wówczas kierował Antoni Szram.

podobieństwo utopijnego materializmu konstruktywistycznego), Krasiński podaje w wątpliwość realność świata, uwidaczniając tkwiący w nim chaos (Bodzianowski, 2009, s. 20). Narzędziem ku temu staje się kreska w różnych odsłonach: od wygiętego konaru (*Kompozycja z kobiecym aktem*, lata 50. lub 60. XX wieku), przez kompozycje z drutów, prętów, plastikowych kabli (*Dzida*, 1962, cykl „rzeźb rysowanych”), lin (*Dzida wieku atomowego*, 1963-1964, technika mieszana, w tym lina stalowa; *J'ai perdu la fin!*, 1969, fotografia autorstwa Eustachego Kossakowskiego przedstawiająca akcję Krasińskiego zaplątanego w pomalowaną na niebiesko linę jutową), po niebieską taśmę (cykl działań *Blue scotch*, od 1968 roku). Jak skonstatowała Ewa Gorządek, „błękitny pasek Krasińskiego, którym artysta oznaczał przestrzeń i zakreślał swój «duchowy krąg», pojawiał się później regularnie w różnych miejscach: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowany był jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów” (Gorządek, 2006). Przytoczona tu interpretacja niebieskiej linii – motywu, który urósł do rangi znaku rozpoznawczego twórczości Krasińskiego – jest jedną z dróg interpretacji wśród polskich historyków sztuki. Ten tor można zawrzeć w metaforycznym określeniu „nanizania rzeczywistości” pochodzącym prawdopodobnie od Juliana Przybosa, któremu zawdzięczamy również inne celne uwagi dotyczące sztuki tego artysty („Krasiński sprowadził rzeźbę do linii” czy określenie „rzeźby napowietrzne” przy okazji między innymi plenerów w Osiekach) (Przyboś, 1966, s. 75, 79). Drugi ważny tor interpretacyjny sytuuje twórczość Krasińskiego w kręgu sztuki konceptualnej (telegraf w alfabecie Morse’a długości osiemdziesięciu metrów, z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem *blue*, przesłany organizatorem Biennale w Tokio w 1970 roku). W tej perspektywie badawczej dużym zaskoczeniem jest pogląd Blake’a Stimsona, który przy okazji nowojorskiej wystawy Krasińskiego w Anton Kern Gallery w 2003 roku zinterpretował niebieską linię Krasińskiego w kategoriach politycznych. Niebieski pasek „można [...] uznać za «poprzednika» czerwonej linii Solidarności lub za następcę czerwonego kwadratu El Lissitzkiego. [...]” (Stimson, 2003; Stokłosa, 2013). Amerykański krytyk posuwa się jeszcze dalej, nadając niebieskiej linii znaczenie:

czystej abstrakcji wspólnotowości, która staje się przeciwwagą dla niedostatków pozostałych porządków. Jako taka stanowi pierwszą zasadę socjalizmu i istnieje niezależnie od nieudanego eksperymentu systemu socjalistycznego. [...] Krasiński skierował ideę, w której został wychowany – socjalistyczną ideę wspólnotowości – przeciw poprzedniej generacji, która ją zdradziła (Stokłosa, 2013).

Cytująca te słowa, Barbara Stokłosa – reprezentująca polskie środowisko fachowców – zdystansowała się do tego poglądu słowami: „Niewątpliwie wywodowi

Stimsona smaczku dodaje arystokratyczne pochodzenie Krasieńskiego, do czego, nota bene, ten amerykański badacz się nie odniósł, być może z powodu braku wiedzy na ten temat” (Stokłosa, 2013). Stokłosa w przywołanym tu artykule przybliżyła i analizuje bogatą dyskusję, wypunktowując główne podejścia interpretacyjne i ich odmiany/tropy (między innymi kontekstualny, tekstualny [na przykład Adam Szymczyk], gombrowiczowski [na przykład Dorota Monkiewicz], konceptualny [na przykład Paweł Polit], jako tekst kultury i inne). Pozostawiając tę dyskusję, powrócę do interesującego mnie wątku reprezentacji artysty. Niektórzy badacze widzą w niebieskiej linii rodzaj parawanu, za którym kryje się artysta (Monkiewicz, 2009; Kempkes, 2009, s. 114). Czy jednak, biorąc pod uwagę całokształt twórczości autora, pogląd ten uda się obronić? Jako kontrargument jawi się chociażby przywołany przeze mnie film Potockiej ukazujący artystę jako objawiającego się publiczności performera. Zagadnienie czasu również jest otwarte na rozmaite wątki interpretacyjne. W filmie Potockiej czas funkcjonuje jako okres przeznaczony na rejestrację akcji artystycznej. Niebieska linia postrzegana jest także jako zapis/metafora linearności czasu. Rozciągnięta zaś na dziesięciolecia akcja obklejania „świata” taśmą *blue scotch* była swoistym manifestem osobowości artysty. Puentą powyższych rozważań są słowa Anki Ptaszkowskiej podkreślającej, że artysta „zawsze był pomiędzy” (Ptaszkowska, 2006, s. 102), co tłumaczy różnorodność interpretacyjną tej twórczości, a także niedookreśloną przestrzeń jej umiejscowienia.

Na zakończenie chciałabym skonfrontować ukazane przeze mnie zagadnienie gestu w praktyce artystycznej z filozoficznym ujęciem. Nie jest moim celem rozpatrzenie tego zagadnienia w kontekście historii filozofii. Pragnę jednak nawiązać do aktualnych ujęć, jakie zaproponowali postmoderniści, a w szczególności przywołanego już Lyotrada. W swojej rozprawie pod tytułem *Co malować?* autor zaproponował przyrównanie gestu artystycznego do komentarza teoretycznego, czyli gestu filozoficznego (Lyotrad, 2015, s. 249).

Podjęty w niniejszym artykule temat czasu, przestrzeni oraz gestu artysty ujęty poprzez motyw kreski starałam się zilustrować przykładami dzieł reprezentatywnych dla konkretnych postaw artystycznych. Z tego przeglądu wynika, że na pozór prosty, prowokacyjnie banalny motyw kreski objawia się jako świadome, podyktowane intelektualnym namysłem działanie o głębokim potencjale znaczeniowym. W gąszczu przeformułowań nie widzę braku artystycznej konsekwencji, lecz przekraczanie konwencji, łamanie stereotypowych ujęć, ról, funkcji, przybierające formę niekończącej się introspekcji. Ta „siłaczka” z samym sobą jest obecna w postawie przywołanych tu twórców. Widzimy ją w zdyscyplinowanej i tautologicznej twórczości Kozłowskiego, jak i w zawieszonyj „pomiędzy” dadaistyczno-surrealistyczną a konceptualistyczną postawą Krasieńskiego. Jest ona również obecna w prowokacyjnych próbach samoograniczenia Robakowskiego scedowującego wolność twórczą na maszynę lub przypadek (choć dla mnie jest to działanie prowokacyjno-pozorujące), jak również w maskujących subiektywistyczny ogląd świata i miejsca autora pracach Hałasa. Kreska, która miała być pozorantem obiektywnej treści i narzędziem wyabstrahowania dzieła

od postawy twórczej artysty, nie podporządkowała się narzuconej jej funkcji, tylko wyartykułowała to, co miało pozostać niewypowiedziane. Kreska pozostała wierna swojej naczelnej funkcji, którą rozpoznali starożytni – funkcji pozostawiania „obdarzonych znaczeniem śladów”.

Bibliografia

- [Eva], (2016). *Kolekcja Dolnośląskiej Zachęty w Muzeum Architektury*. <http://artystycznepojrzecnie.blog.pl/2016/08/03/kolekcja-dolnoslaskiego-towarzystwa-zachety-w-muzeum-architektury/> (dostęp: 14.01.2017).
- Artmuseum. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/robakowski-jozef-22x> (dostęp: 14.01.2017).
- Białkiewicz, A. (2006). *O rysunku architektonicznym*, [w:] J. Gliński (red.), *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, t. II. Lublin: Polska Akademia Nauk.
- Bodzianowski, C. (2009). *So ist es und anders / Porządki urojone, katalog wystawy Museum Abteiberg, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź-Mönchengladbach 2007-2008*, (tłum. A. Grzybkowska). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Czubak, B. (2010). *Cudzystowy. Z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Bożena Czubak*, [w:] B. Czubak (red.), *Cudzystowy. Jarosław Kozłowski*. Warszawa: Fundacja Profile.
- FilmPolski. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=424923> (dostęp: 15.01.2017).
- Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Goźdźka, E. (2006). *Edward Krasinski*. <http://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski#second-menu-1> (dostęp: 19.01.2017).
- Jankowska, M. (2004). *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973-1994. Historia, Artyści, dzieła*. Warszawa: Neriton.
- Kempkes, A. (2009). *Dyskusja wokół tekstów Sabine Breitwieser i Blake'a Stimsona*, [w:] G. Świtek (red.), *Awangarda w bloku/Avant-garde in the Block*. Zürich: JRP/IRingier.
- Kepińska, A. (2010). *Rysunek w przestrzeniach umysłu*, [w:] B. Czubak (red.), *Cudzystowy. Jarosław Kozłowski*. Warszawa: Fundacja Profile.
- Kitowska-Łysiak, M. (2001). *Józef Hałas*, [w:] M. Kitowska-Łysiak, I. Kossowska, M. Sitkowska, *Słownik malarzy polskich*, t. 2. Warszawa: Arkady.
- Kluszczyński, R. W. (1991). *Sztuka wideo w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Obieg”, nr 9.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. „October”, nr 8.
- Lyttrad, J.-F. (2015). *Co malować? Adami, Arakawa, Buren* (tłum. M. Murawska, P. Schollenberger). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Monkiewicz, D. (2009). *Aneks. Edward Krasinski ABC*, [w:] G. Świtek (red.), *Awangarda w bloku/Avant-garde in the Block*. Zürich: JRP/IRingier.
- Piotrowski, P. (1999). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis.
- Przyboś, J. (1966). „Rzeźba napowietrzna”. „Poezja”, nr 1.

Ptaszkowska, A. (2006). *Farewell to Spring. Anka Ptaszowska im Gespräch mit Joanna Mytkowska und Andrzej Przywara/Farewell to Spring. Anka Ptaszowska in Conversation with Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara*. Edward Krasieński, S. Breitwieser (red.). Wien: Fundacja Generali.

Ronduda, Ł. (bdw), (a). *Polskie filmy asemblingowe lat 70*. <http://csw.art.pl/archfilm/polasembling.html> (dostęp: 18.01.2017).

Ronduda, Ł. (bdw), (b). *Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych*. http://csw.art.pl/upload/file/1206robakowski_press_ronduda.pdf (dostęp: 14.01.2017).

Stimson, B. (2003) *I Am the Social. Blake Stimson on the Line of Edward Krasieński*. „Artforum”, nr 11. <http://www.artforum.com/inprint/issue=2003098> (dostęp: 14.01.2017).

Stokłosa, B. (2013) *Edward Krasieński. Droga niebieskiego paska. Tekst i kontekst*. „Magazyn sztuki w sieci”. <http://magazynsztuki.eu/teksty/edward-krasinski-droga-niebieskiego-paska-tekst-i-kontekst/> (dostęp: 19.01.2017).

Studentnews. <http://wroclaw.studentnews.pl/galeria/53019/3999620/8648> (dostęp: 14.01.2017).

Zwolak-Feber, K. (2012). *Rysowanie jako forma myślenia*. „Przestrzeń i FORMA”, nr 18.

Żuchowski, T. (2001). *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?*, [w:] T. J. Żuchowski, S. Dudzik (red.), *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej 26-27-X-2000*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Line – gesture/time/space. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasieński

This article was inspired by a thought that the line is an act of thinking. It led the author to conduct analysis of the role and the nature of the line. This is useful to discuss the time, the space and the representation of the artist through the gesture.

Considering the author's interest in border areas of art, she analyses the above mentioned issue by the untypical medium for the matter of the line understood as a graphic sign. This medium is not painting or drawing – so characteristic for the line – but video art and performance.

The author bases her analysis on the selected works by four Polish artists from the 1970s: Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas and Edward Krasieński.

Noty o autorach

Christer Bakke Andresen – pracuje jako asystent na Filmoznawstwie Norweskiego Uniwersytetu Technologicznego w Trondheim (NTNU). Doktoryzował się z historii norweskiego horroru. Jego zainteresowania badawcze obejmują estetykę filmu, badania nad widownią kinową oraz historię i teorię gatunków.

Maja Chacińska – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Skandynawistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Obroniła doktorat z politologii na Wydziale Nauk Społecznych UG. Członek Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej. Obecnie w swojej pracy dydaktycznej i naukowej zajmuje się szeroko pojętymi mediami w krajach nordyckich. Prowadzi wykłady, które obejmują historię i analizę mediów oraz komunikację społeczną. Zainteresowania naukowe: czytelność prasy i książek, historia prasy, historia mediów, systemy medialne, media elektroniczne i edukacyjna rola mediów publicznych w krajach skandynawskich. Publikowała m.in. w „Studiach Medioznawczych”, „Studiach Humanistycznych AGH” i „Kulturze Współczesnej”.

Mette Hjort – profesor i kierowniczka wydziału Studiów Wizualnych oraz dyrektorka Centrum Studiów nad Kinematografią na Lingnan University w Hong Kongu. Pochodzi z Danii, ale obecnie mieszka i pracuje w Hong Kongu. Jej najważniejsze publikacje na temat kina to: *Small Nation, Global Cinema* (2005), *The Cinema of Small Nations* (red. wraz z Duncanem Petrie, 2007), *Cinema and Nation* (red. wraz z Scottem MacKenzie, 2000). Specjalizuje się w badaniu duńskiego i skandynawskiego kina. Jest redaktorką prowadzącą serii *Nordic Film Classic*, wydawanej przez University of Washington Press, gdzie opublikowała m.in. monografię: *Lone Scherfig's Italian for Beginners* (2010) oraz serię wywiadów z duńskimi reżyserami: *The Danish Directors, The Danish Directors 2 and The Danish Directors 3* (2000, 2010 i 2013).

Magdalena Howorus-Czajka, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą na Uniwersytecie Gdańskim. Jest absolwentką Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz członkiem Association for Cultural Studies, Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytutu Badań nad Sztuką Świata. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na sztuce polskiej XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem trójmiejskiego środowiska artystycznego oraz na krytyce artystycznej po II wojnie światowej. Jest autorką książek: *Przenikanie idei informelu a Prasa Polska w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w* (2013); *Wiktor Tokkin – rzeźbiarz* (2012).

Katarzyna Kaczor – adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego; zainteresowania naukowe: socjologia kultury, antropologia literatury oraz kultura popularna ze szczególnym uwzględnieniem polskiej literatury fantasy i kina gatunków. Najważniejsze prace: *Od Dracula do Lestata. Filmowe portrety wampira* (1998); *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego* (2006) oraz współautorska z Jerzym Szyłakiem, Sebastianem J. Konefalem i innymi, *Kino Nowej Przygody* (2011).

Sebastian Jakub Konefał – pracownik Katedry Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej na Uniwersytecie Gdańskim. Stypendysta Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji. Kurator kilku przeglądów kina islandzkiego w Polsce. Jest autorem książek *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi* (2013) oraz *Kino Islandii: Tradycja i ponowoczesność* (2016), a także współautorem haseł do *Światowej Encyklopedii Filmu Religijnego* (2007) oraz leksykonu *Kino Nowej Przygody* (2012) i *World Film Locations: Reykjavik* (2012). Publikował między innymi w miesięczniku „Kino”, „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Panoptikum”, „Studiach Humanistycznych AGH”. Redaktor naukowy monografii akademickich *Anatomia wyobraźni* (2014), *Powieści graficzne. Leksykon* (2015) oraz współredaktor antologii *Sacrum w kinie. Dekadę później* (2013).

Agata Lubowicka – skandynawistka i tłumaczka literatury duńskiej. Od 2015 roku pracuje jako adiunkt w Instytucie Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Badaczka skandynawskiej literatury polarnej, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień związanych z duńskim kolonializmem oraz tematyką postkolonialną w odniesieniu do Grenlandii. Autorka doktoratu poświęconego reprezentacjom Grenlandii Północnej w skandynawskich relacjach z ekspedycji. Prowadzi aktywną działalność związaną z popularyzacją badań humanistycznych nad Arktyką. Obecnie pracuje nad projektem badającym dyskursy polarne w Polsce i w Norwegii w okresie międzywojennym.

Marta Maciejewska – polonistka, anglistka, filmoznawczyni, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Wieloletnia prelegentka Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej. Współpracowała z licznymi instytucjami kultury oraz festiwalami (m.in. Gdańsk DocFilm Festival, Euroshorts, All About Freedom Festival, Festiwal Literacki Sopot). Publikowała m.in. w „Lampie”, „EKRANach”, „Kulturze Popularnej”, „Kwartalniku Artystycznym Bliza” oraz monografiach. Współredagowała monografię *Orson Welles: Twórczość – Recepcja – Dziedzictwo*. Współtworzy redakcję rocznika o kinie „Przezrocze”, a także współpracuje jako redaktorka i korektorka z pismem „Jednak książki”. Pracuje nad dysertacją poświęconą pełnometrażowym filmom Jana Švankmajera.

Anna Estera Mrozewicz – skandynawistka i adiunktka w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Stypendystka Duńskiej Fundacji do Badań Niezależnych (Danish Council for Independent Research) w latach 2010-2012 i Narodowego Centrum Nauki (2012-2015). Jest autorką książki *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych* (2010) oraz licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych, szczególnie na temat filmów i literatury z obszaru Skandynawii.

Krystyna Weiher-Sitkiewicz – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, członkini i współzałożycielka Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina UG, z wykształcenia polonistka i filmoznawczyni. Nauczycielka w V Liceum Ogólnokształcącym w Gdańsku, animatorka kultury i specjalistka od public relations, sekretarz redakcji rocznika „Przezrocze”. Stale współpracuje z Akademickim Centrum Kultury Alternator, Europejskim Centrum Solidarności i Against Gravity.

Roswitha Skare – profesor Wydziału Studiów Archiwistycznych i Medioznawczych na Norweskim Uniwersytecie Arktycznym w Tromsø (UiT). Jej zainteresowania badawcze obejmują teorię kina dokumentalnego, wpływ paratekstów na literaturę i film oraz performatykę kina niemego. Jest m.in. autorką książki *Nanook of the North from 1922 to Today* (2016).

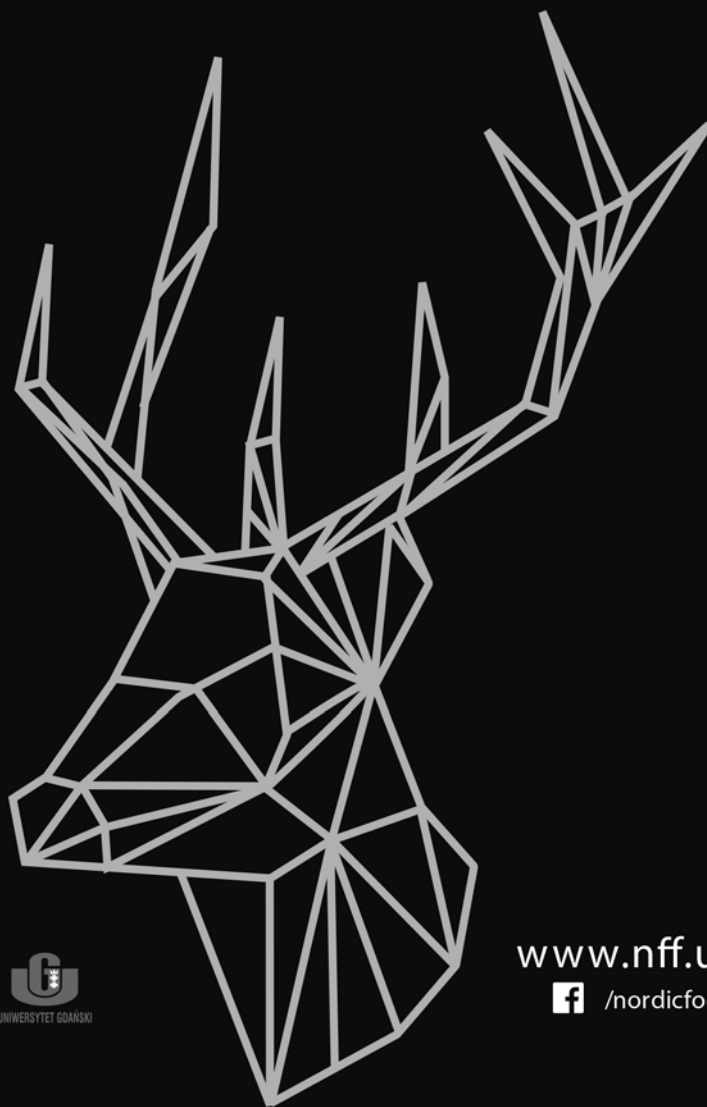
Patrycja Włodek – doktor nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Autorka książki „*Świat był przemoczoną pustką*”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* (2015) oraz licznych tekstów o tematyce filmowej i serialowej publikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych. Współredaktorka (wraz z profesorem Alicją Helman) tomu zbiorowego *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej* (2016). W kręgu zainteresowań autorki znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej i neoseriali.

Piotr Wajda – doktorant Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Współzałożyciel Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina UG. Obecnie zajmuje się współczesnym skandynawskim kinem grozy. W swoich zainteresowaniach badawczych skupia się na zagadnieniach związanych z kinem gatunkowym oraz *exploitation*. Wcześniej zajmował się filmem od strony praktycznej i był m.in. uczestnikiem warsztatów scenarjopisarskich pod kierownictwem Syda Fielda w Gdyni.

Piotr Zwierzchowski – filmoznawca i kulturoznawca, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, prezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zajmuje się przede wszystkim historią kina polskiego (zwłaszcza lat 1944-1989), ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów kulturowych, społecznych, politycznych i ideologicznych. Autor książek: *Myslenie mityczne w pedagogice (w świetle koncepcji mitu Ernsta Cassirera)* (1997), *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (2000), *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji* (2005), *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (2005), *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej* (2006), *Zezowate szczęście* (2006, wyd. w języku angielskim, *Munk's „Bad Luck”* 2009), *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* (2013, Nagroda im. Bolesława Michałka za najlepszą filmową książkę roku); redaktor i współredaktor kilkunastu tomów zbiorowych, m.in. *Kino polskie wobec umierania i śmierci* (2005), *Kino polskie po roku 1989* (2007), *Październik 1956 w literaturze i filmie* (2010), *Polskie kino popularne* (2011), *Kino polskie wobec II wojny światowej* (2011), *Polskie piśmiennictwo filmowe* (2013), *Kino, którego nie ma* (2013), *Konrad Eberhardt* (2013), *Polskie seriale telewizyjne* (2014), *Aleksander Jackiewicz* (2015).



NORDIC FOCUS FESTIVAL



ALTERNATOR



www.nff.ug.edu.pl

 /nordicfocusfestival

Contents

EDITORIAL

- Sebastian Jakub Konefał
Landscapes after Dogme 95: Transnational Ambitions of Nordic Cinema and Television 6

Dialogue about Lars von Trier

- Mette Hjort
The Problem with Provocation: on Lars von Trier, Enfant Terrible of Danish Art Film 18

- Marta Maciejewska
A Witch, a Madwoman and a Sexaholic. Protagonists of Lars von Trier's "Depression Trilogy" 38

National / Transnational

- Christer Bakke Andresen
Deadly Wilderness: Norwegian Horror Cinema in the New Millennium 54

- Piotr Wajda
From First Kisses to Double Penetration. Transformation of "Swedish sin" 77

Tele-Scandinavia

- Maja Chacińska
Gender Equality in Swedish Public Service Television 94

- Katarzyna Kaczor
Michael Hirst's Vikings TV Series: a Legend on a Small Screen 111

- Patrycja Włodek
Cold-noir. Film noir and Scandinavia 126

Images of the Far North

- Anna Estera Mrozewicz
Body and Place. Images of Contemporary Russia in Polish and Swedish Documentary Films 146
- Agata Lubowicka
Greenland and Cinematography – Representations of Greenlanders in European Cinemas Versus Greenlandic Film Productions 170
- Roswitha Skare
The Many Nanooks of the North 191

Varia

- Piotr Zwierzchowski
Socialist Content, Hollywood Form: Crime Films and Musicals in the Polish Cinema of the 1960s 198
- Krystyna Weiher-Sitkiewicz
Image of "Solidarity" Movement in the Polish Feature Films After 1989 207
- Magda Howorus-Czajka
Line – gesture/time/space. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński 223

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

www.panoptikum.pl

AKADEMICKIE
CENTRUM
KULTURY UG

ALTERNATOR



ISSN 1730 - 7775



www.panoptikum.pl