

WSTĘP

Kolejny tom międzywydawniczej serii „literatura na ekranie” przedstawia literacko-filmową Skandynawię. Jego objętość jest uzasadniona rozległym obszarem subkontynentu europejskiego, który obejmuje kilka państw: Szwecję, Danię, Norwegię, Finlandię i wyspiarską Islandię. Od wielu wieków były one połączone licznymi więzami etnicznymi, politycznymi, językowymi, ekonomicznymi, religijnymi i kulturowymi, które nadawały temu regionowi Europy znacznie większą integralność aniżeli na przykład Słowianom. W minionym stuleciu kino potwierdziło i rozwinęło to poczucie charakterystycznej odrębności, której wyrazem jest wspólna nazwa: Skandynawia. Stąd wynika również wybór filmów prezentowanych w tej książce, który ogranicza się do adaptacji zrealizowanych wyłącznie w obrębie kultury skandynawskiej. Dlatego też nie znajdziemy tutaj chociażby *Żywotu Mateusza Witolda Leszczyńskiego* według powieści Norwega Tarjei Vesaasa czy *Tabu* Andrzeja Barańskiego, filmu opartego na powieści fińskiego pisarza Timo K. Mukki, a także *Domu lalki*, który Joseph Losey zrealizował na podstawie dramatu Henrika Ibsena, by poprzestać jedynie na tych przykładach. O organicznym charakterze kina skandynawskiego najlepiej świadczą już pierwsze jego sukcesy artystyczne, analizowane w tej książce, a mianowicie klasyczne filmy Szweda Victora Sjöströma, z których pierwszy – *Terje Vigen*, założycielskie arcydzieło narodowej szkoły filmowej w Szwecji – powstał na podstawie poematu norweskiego klasyka Henrika Ibsena, drugi natomiast, czyli *Banici*, zrodził się z dramatu piszącego po duńsku islandzkiego poety i dramaturga Jóhanna Sigurjónssona. Na Islandii będzie również poszukiwał natchnienia w latach pięćdziesiątych szwedzki reżyser Arne Mattsson jako adaptator powieści *Salka Valka* tamtejszego noblisty Laxnessa. Bodaj najbardziej symptomatycznym uosobieniem skandynawskiej wspólnoty ducha był urodzony w Helsinkach i wychowany w kręgu fińsko-szwedzkiej kultury, a później zasymilowany w Szwecji Mauritz Stiller, który stał się – obok Sjöströma – jednym z filarów szwedzkiej szkoły niemego kina. Do jej kamieni węgielnych należy powieść fińskiego pisarza Johannes Linnankoski *Pieśń purpurowego kwiatu*, po którą trzykrotnie sięgali Szwedzi – najpierw Stiller, później rdzenny Szwed Per-Axel Branner, a po nim Gustaf Molander, reżyser o podobnym do Stillera rodowodzie – oraz dwukrotnie Finowie, Tuevo Tulio i Mikko Niskanen. Filmowa popularność tej powieści, opartej na trawestacji europejskiego mitu o Don Juanie, świadczy o wyjątkowo sugestywnym ujęciu rustykalnego charakteru kultury nordyckiej, które pozwoliło rozwinąć oryginalny kod ikonograficzny kina skandynawskiego, związany z kultem natury i pejzażu, a jednocześnie pięć odmiennych filmowych wariantów prozy Linnankoski umożliwia zróżnicowanie leżących u jej podstaw stereotypów. Przykładów twórczej symbiozy przenikającej przez granice sąsiedzkich państw jest w tej książce więcej: oto fiński Szwed, Stiller, sięga po prozę Duńczyka Hermana Banga (*Skrzydła*), podobnie czyni jego rodak, Gustaf Molander, pierwszy adaptator *Słowa*, dramatu duńskiego pastora, Kaja Munka, natomiast Carl Theodor Dreyer, Duńczyk

o szwedzkich korzeniach, przenosi na ekran dramat Szweda Hjalmara Söderberga *Gertruda*, a inny Duńczyk z kolei, Morten Henriksen, czerpie z twórczości Szweda Enquista (*Piąta zima magnetyzera*).

Godną uwagi cechą literacko-filmowych związków kina skandynawskiego jest dominacja szlachetnej literatury, której wysokiej klasie artystycznej filmowe adaptacje na ogół starają się i potrafią sprostać. Do galerii pisarzy, których nazwiska znajdziemy w czołówkach filmów powstałych pod północnym niebem, należą dwaj giganci światowej kultury – Ibsen i Strindberg – a także laureaci Nagrody Nobla, Selma Lagerlöf, Harry Martinson, Halldór Kiljan Laxness, Knut Hamsun czy Sigrid Undset. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na postać Selmy Lagerlöf, której znaczenie dla rozwoju i promocji szwedzkiego kina trudno przecenić, ponieważ według jej prozy powstały najbardziej wartościowe filmy tamtejszej niemej kinematografii: *Karin, córka Ingmara* i *Synowie Ingmara* (oparte na *Jerozolimie*) Sjöströma, *Skarb rodu Arne Stillera*, *Puszek Iwana Hedquista*, z *Furmanem śmierci* Sjöströma na czele. To Selma Lagerlöf tchnęła artystycznego ducha w kino szwedzkie, inspirując inwencją ambitnych adaptatorów jej powieści, choć sama pisarka miała bardzo zdystansowany, wręcz podejrzliwy stosunek do nowego medium, do czego przyczynił się jej ostry konflikt ze Stillerelem, który nader swobodnie poczynił sobie z jej powieściami (*Stary zamek* i *Gösta Berling*). August Strindberg rozwój kina śledził natomiast z dużym zainteresowaniem, ponieważ dostrzegał w nim nowe, doskonalsze od teatru możliwości opisu i ekspresji życia psychicznego. Intuicję pisarza kilka dekad po jego śmierci miała potwierdzić radykalnie odmienna wobec pierwowzoru adaptacja *Panny Julii*, zrealizowana przez Alfa Sjöberga.

Niebagatelną rolę w historii szwedzkiego filmu odegrał też Hjalmar Bergman, pisarz wielce oryginalny, a w Polsce ledwie zapoznany, który zastąpił – aczkolwiek ze znacznie mniejszym powodzeniem – Selmę Lagerlöf u boku Sjöströma w schyłkowej fazie szwedzkiej szkoły, podpisując jako adaptator własnych powieści takie jego filmy, jak *Testament Jego Wysokości*, *Siepacz*, *Kto osądzi?* czy *Ogień na pokładzie*. Pisał również wyjątkowo dla kina dziesiątki scenariuszy, które z różnych powodów nie doczekały się realizacji.

Szwedzki rozdział literackich koneksji kina skandynawskiego jest najobszerniejszy, ponieważ tamtejsza kinematografia miała i zachowała do tej pory największy potencjał produkcyjny, odnosiła największe, znane również w Polsce, sukcesy artystyczne, które w znacznej mierze zawdzięczała wybitnym pisarzom. Wnosili oni do szwedzkiego kina moralną i psychologiczną wrażliwość, jak na przykład Hjalmar Söderberg, autor przeniesionego na ekran w latach czterdziestych *Doktora Glasa*, a także wyniesioną częstokroć z własnego doświadczenia empatię wobec ciężkiego i niepewnego losu wiejskich najemników czy bezdomnych włóczęgów, którą można odczuć w prozie Ivara Lo-Johanssona, adaptowanej przez Alfa Sjöberga w filmie *Tylko matka*, Torgny Lindgrena (*Droga węża na skale* Bo Widerberga) czy Harry'ego Martinsona (*Droga do Klockrike* Gunnara Skoglund).

Szwedzcy filmowcy nie mogli również przejść obojętnie obok dwóch spektakularnych, choć diametralnie odmiennych zjawisk rodzimej literatury, cieszących się międzynarodową popularnością: mitu szczęśliwego dzieciństwa, opiewanego w książkach Astrid Lindgren, i fascynacji złem, które czai się za fasadą z pozoru bezpiecznego państwa dobrobytu, kwestionowaną w kryminalnych powieściach między innymi Stiega Larssona, odślaniającego w *Millennium* brunatne cienie niedawnej przeszłości Szwecji. Szwedzkie kino dzięki literaturze stało się diagnostą socjalnych plag, które gnębiły tamtejsze społeczeństwo w XX wieku – alkoholizmu plebsu, niesprawiedliwości i krzywd, jakie wynikały z klasowej struktury, a także wyrzutów sumienia z powodu pełnej moralnych kompromisów neutralności szwedzkiego państwa w okresie ostatniej wojny. Zebrane w tej części tomu teksty wykorzystują okazję, aby ukazać analizowane adaptacje w szerszym kontekście historycznym, społeczno-obyczajowym i politycznym, warunkującym ich tematy i problematykę.

Skromniej przedstawia się duńska część książki, która prezentuje literaturę i kino naszych bliższych sąsiadów, znacznie mniej znane polskim czytelnikom i widzom. Instruktywny przegląd historii związków literatury i filmu w dziejach duńskiej kinematografii, wraz z uniwersalną próbą typologii operacji adaptacyjnych, daje studium Petera Schepelerna, czołowego duńskiego filmoznawcy. Na uwagę zasługuje również wnikliwa analiza komparatystyczna dwóch adaptacji powieści Mikaël Hermana Banga, pisarza w Polsce całkowicie zapomnianego, zrealizowanych przez klasyków kina skandynawskiego, Stillera i Dreyera. Równie interesujące rezultaty przynosi porównanie kontrastowo odmiennych strategii adaptacyjnych zastosowanych przy ekranizacji *Słowa Kaja Munka* przez tegoż Dreyera i Szweda Gustafa Molandera. Dreyer jest również bohaterem tekstu poświęconego jego kontrowersyjnej adaptacji *Gertrudy* Hjalmara Söderberga, analizowanej tutaj w kontekście biografii pisarza i pod kątem zastosowanej w tym filmie stylizacji teatralnej. Pozostałe dwa teksty przenoszą nas do drugiej połowy lat osiemdziesiątych, kiedy to kinematografia duńska dzięki rodzimej literaturze odniosła bezprecedensowy sukces w postaci dwóch Oscarów, przyznanych rok po roku, za film obcojęzyczny dla *Uczty Babette* Gabriela Axela według opowiadania Karen Blixen oraz dla *Pellego* zwycięzcy Billego Augusta na podstawie powieści Martina Andersena Nexø, który to film ponadto otrzymał Złotą Palmę w Cannes. Oryginalnym aneksem do duńskiego rozdziału tego tomu jest analiza jedyne go filmu, jaki powstał na Wyspach Owczych, zamorskiej prowincji Danii, według cieszącej się światowym rozgłosem powieści *Barbara* pióra farerskiego pisarza Jørgena-Frantza Jacobsena, którą zainteresował się znany duński reżyser Nils Malmros. Lektura tego tekstu nie tylko przybliży fascynujący portret tytułowej bohaterki filmu, ale także zachęca do zwiedzenia tego egzotycznego zakątka Skandynawii.

Kryterium poczytności literackich oryginałów kierowało też doбором filmów norweskich, opartych również na wyrazistości ich tytułowych bohaterów, czyli

Krystyny, córki Lavransa Liv Ullmann według powieści Sigrid Undset oraz dwóch ekranowych portretów Ellinga, zrealizowanych na podstawie prozy Ingvara Ambjørnsena (*Elling* Petera Næsssa i *Matka Ellinga* Evy Isaksen). Poświęcone im teksty mają diametralnie odmienny charakter, ponieważ pierwszy z nich proponuje bardzo starannie udokumentowaną podróż w głąb skandynawskiego średniowiecza, drugi natomiast przedstawia frapujący wizerunek norweskiego „świra”, który ujawnia psychospołeczną specyfikę życia w krainie fiordów.

Poczucie tajemniczej odmienności historycznej i kulturowej łączy również artykuły poświęcone islandzkim adaptacjom filmowym. Trzy filmy – *Duszpasterstwo koło lodowca*, zrealizowane na podstawie powieści Halldóra Kiljana Laxnessa przez córkę pisarza oraz czołowego obecnie islandzkiego reżysera, Baltasara Kormákura znane w Polsce obrazy *Reykjavik 101* według powieści Hallgrímura Helgasona i *Bagno*, adaptacja kryminału Arnaldura Indriðasona – stwarzają okazję do trzech wnikliwych spojrzeń na skalę przemian obyczajowych zachodzących na nordyckiej wyspie, na posępną romantykę jej krajozbrazu i na jej mroczną historię i mitologię.

Pozycję outsidera w skandynawskiej wspólnocie zajmuje również Finlandia, którą od innych państw odróżnia nie tylko język o odrębnej strukturze i innym rodowodzie, ale także burzliwe dzieje zmagania z imperialnymi zakusami wschodniego sąsiada. Z jednej strony Finowie – podobnie jak Szwedzi czy Norwegowie – kultywują ludową kulturę na tle melancholijnego pejzażu, o czym świadczy wspomniana już filmowa popularność powieści Johanna Linnankoski, z drugiej jako naród walczący w XIX wieku o niepodległość mają oni – podobnie jak Polacy – znacznie większą wrażliwość i świadomość historyczną, czego dowodzą prezentowane tutaj filmy: dwie wersje *Żołnierza nieznanego* według kultowej powieści Väinö Linny, a także metaforycznie i psychoanalitycznie zinterpretowana adaptacja *Juhy* Aki Kaurismäkiego na podstawie powieści Juhaniego Aho.

Zaproszenie do udziału w tej książce przyjęli nie tylko filmoznawcy, ale i skandynawiści, kulturoznawcy, teatrologi i literaturoznawcy. Interdyscyplinarny charakter tego przedsięwzięcia, wielość pól tematycznych i kontekstów, w jakich są poddane analityczno-interpretacyjnemu oglądowi przedstawiane tutaj literackie oryginały i ich filmowe wcielenia, napawają nadzieją, że nasz wspólny trud przysłuży się bliższemu poznaniu skandynawskiej kultury.

Tadeusz Szczepański