

Skandynawia pod lupą



MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Wśród opublikowanych do tej pory tomów międzywydawniczej serii *Literatura na ekranie* książka *Od Ibsena do Aho* z pewnością stanowi jedno z najbardziej ambitnych, a zarazem najtrudniejszych przedsięwzięć. Karkołomny wydaje się już sam pomysł zgromadzenia w jednej publikacji artykułów poświęconych adaptacjom literatury szwedzkiej, duńskiej, norweskiej, fińskiej, islandzkiej oraz z Wysp Owczych. Co więcej, silne więzi łączące poszczególne kraje oraz duża mobilność zarówno pisarzy, jak i filmowców ze Skandynawii musiały nastęrczać wątpliwości natury klasyfikacyjnej: nie zawsze przecież oczywiste wydawało się zaliczenie danego utworu lub ekranizacji do części szwedzkiej czy duńskiej. Do udziału w powstaniu tomu redaktorzy zaprosili oprócz filmoznawców również literaturoznawców, teatrologów, kulturoznawców i skandynawistów, co zdefiniowało ich przedsięwzięcie nie tylko jako interdyscyplinarne, lecz także jako metodologicznie zawile i niejednorodne. Efektem niezwykle trudnego zamierzenia jest książka licząca ponad czterysta drobno zadrukowanych stron, gromadząca aż dwadzieścia osiem artykułów autorów polskich i zagranicznych prezentujących rozmaite perspektywy badawcze. Fakt, że udało się taki zamysł pomyślnie zrealizować, wypada uznać za niewątpliwy sukces. Z pewnością warto także uważnie przyjrzeć się zarówno konstrukcji tomu, jak i wybranym esejom.

Adaptacja – praktyki i interpretacje

Autorzy tomu *Od Ibsena do Aho* prezentują szerokie spektrum strategii interpretowania zarówno utworów literackich, jak i ich adaptacji filmowych. Zważywszy na objętość książki, zdanie szczegółowej relacji z nich wszystkich nie jest możliwe, skupię się zatem tylko na kilku propozycjach moim zdaniem szczególnie interesujących.

Uwagę zwracają przede wszystkim artykuły w wyrazisty sposób odbiegające od wzorca, który można chyba nazwać standardem pisania o adaptacji filmowej. Standard ten – swoją drogą klarowny, a przez to funkcjonalny – zakłada, po pierwsze, przytoczenie najważniejszych kontekstów powstania i recepcji utworu literackiego (na ogół uwzględniających jego miejsce na tle dorobku pisarza i epoki, w której tworzył), po drugie zaś odniesienie się do wybranych problemów realizacji i odbioru ekranizacji, z wypunktowaniem najważniejszych zmian w stosunku do oryginału oraz ich wpływu na sens opowiadanej historii. Po drodze zwykle pojawiają się odwołania do teorii adaptacji filmowej – w recenzowanym tomie najczęściej w formie cytatów z *Twórczej zdrady* Alicji Helman oraz prac Marka Hendrykowskiego, a okazjonalnie także zagranicznych badaczy (najbardziej „szkolnym” tekstem jest pod tym

względem artykuł Jakuba Pyzika o *Drodze do Klockricke* Gunnara Skoglund, 1953). Książka pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Lecha Sokoła oferuje co najmniej kilka ciekawych przykładów odmiennych metod interpretacji.

Szczególnie mocno wyróżnia się przełożony z języka duńskiego artykuł Petera Schepelerna *Od książki do filmu. Cechy charakterystyczne duńskich adaptacji*. Esej ten wydaje się niezwykle cenny głównie z dwóch względów: po pierwsze, stanowi unikatowe kompendium wiedzy na temat historii duńskich ekranizacji (zwracam uwagę na dołączone do artykułu spisy adaptacji klasyki i bestsellerów), a po drugie wprowadza do teorii adaptacji rzadko spotykaną w polskim filmoznawstwie *stricte* pragmatyczną perspektywę. Teorię ekranizacji mamy już na naszym gruncie doskonale opracowaną – wspomniane prace Alicji Helman i Marka Hendrykowskiego, a także inne, nieco mniej znane publikacje tworzą kanon bliski każdemu polskiemu filmoznawcy. Punkt wyjścia refleksji Schepelerna nie jest rewolucyjny: zdając sobie sprawę z ambiwalencji wpisanej w standardową strategię polegającą na porównywaniu książki i filmu, autor stwierdza, że *film może zachowywać lub zmieniać, może pomijać lub dodawać* (s. 173). Następnie badacz wykorzystuje wybrane duńskie adaptacje filmowe (m.in. *Straconą wiosnę* Petera Schrødera, 1993, *Pellego zwyciężę* Billego Augusta, 1987 i *Uczę Babette* Gabriela Axela, 1987) do wykazania, że za każdą ekranizacją tkwią liczne wybory o ściśle praktycznym charakterze, wynikające z podstawowych różnic między kinem a literaturą, które autor ujmuje w szereg opozycji: akcja/refleksja, konkretne/abstrakcyjne, scena/streszczenie, zewnętrzność/wnętrze, filmowy styl narracyjny/literacki styl narracyjny. Jako filmoznawcy najczęściej badamy ewolucję sensów dzieła, będącą skutkiem procesu adaptacji, mówiąc krótko, interesują nas mechanizmy twórczej zdrady. Scheperlern natomiast kieruje uwagę na coś bardziej podstawowego – na specyfikę mediów uwikłanych w proces ekranizacji oraz na płynące stąd możliwości oraz ograniczenia.

Inny przykład ciekawej strategii interpretacyjnej przynosi artykuł Włodzimierza Karola Pessela *Islandia dla początkujących? Seans kulturowy, poświęcony 101 Reykjavik* (2000) – opartemu na prozie Hallgrímura Helgasona filmowi w reżyserii Baltasara Kormákura. Autor eseju dokonuje przekonującej analizy kulturoznawczej obu dzieł, dowodząc, że stanowią one *źródła wiedzy o Islandii w tym sensie, że współczesną kulturę Islandii „wymyślają”* (s. 329). Transnarodowy potencjał twórczości Kormákura, będącego w połowie Islandczykiem, a w połowie Hiszpanem, w połączeniu z licznymi zmianami i przesunięciami, jakich reżyser dokonał względem powieści (np. przekształcając jedną z kobiecych postaci z Islandki w Hiszpankę), w arcyciekawym odczytaniu Pessela sytuuje *101 Reykjavik* na zaskakującej pozycji. Autor dowodzi bowiem, że nie jest to film, który zdaje sprawę z niuansów kultury islandzkiej; dzieło Kormákura należałoby raczej uznać za utwór, który *programowo lekceważy niezależność, autarkię, wsobność, będące integralną wartością islandzkiego społeczeństwa, potwierdzoną przez antropologów społecznych. (...) Film Kormákura stawia na islandzko-światowe przenikanie, globalne powiązania, zapominając o tym, że należy dopiero do inicjatorów wymiany symbolicznej pomiędzy Islandią a innymi kulturami* (s. 331).

Esej Pessela ułokował się w bodaj najciekawszej (mimo że zdecydowanie zdominowanej przez osobowość Baltasara Kormákura) części książki, poświęconej adaptacjom literatury islandzkiej. Znalazły się w niej również: tekst Sebastiana Jakuba Konefała interpretującego powieść (i jej adaptację z 2001 r. w reżyserii Gudny

Halldórsdóttir) *Duszpasterstwo koło lodowca* Halldóra Kiljana Laxnessa przez pryzmat zawartej w niej polemiki z konwencją realizmu magicznego, a także bogaty w tropy interpretacyjne esej Patrycji Włodek poświęcony wyreżyserowanej przez Kormákura ekranizacji *W bagnie* Arnaldura Indridásona. Szczególnie interesujący jest drugi z wymienionych esejów. Jego autorka dowodzi słuszności tezy, że *powieści kryminalne mogą pełnić funkcję narzędzia antropologicznego* (s. 354) oraz w trafny sposób wiąże dzieła Indridásona i Kormákura z estetyką *noir* i zauważalną we współczesnej literaturze skandynawskiej tendencją do snucia refleksji, w której centrum znajduje się *zło zarówno ponowoczesne i działające ponad wszelkimi tradycyjnymi podziałami (...), jak i lokalne, wynikające z elementów silnie splecionych z narodową tożsamością i historią, psujące świat od wewnątrz, a zatem trudne do wykorzenia* (s. 354).

Konteksty poszczególnych analiz są bardzo zróżnicowane i niejednokrotnie intrygujące. W *Od Ibsena do Aho* znajdziemy m.in. frapujący wgląd w niegdysiejsze sposoby czytania adaptacji filmowych – przykład taki prezentuje Lech Sokół przyglądający się opartemu na poemacie Henrika Ibsena filmowi *Terje Vigen* Victora Sjöströma (1917). Również literaci są prezentowani na kartach książki jako widzowie, niekoniecznie zresztą filmów będących ekranizacjami ich własnych utworów. W dwóch opublikowanych w tomie artykułach Tadeusza Szczepańskiego na widowni zasiadają np. August Strindberg i Selma Lagerlöf. Nie tylko oni zresztą. W esej o *Furmanie śmierci* (1921) autor prezentuje swoiste zwierciadła, jakimi dla siebie nawzajem stają się uwikłane w intertekstualne relacje dzieła literackie (opowiadanie noblistki), filmowe (ekranizacja Sjöströma) i teatralne (dramat *Twórcy obrazów* Pera Olova Enquista wystawiany przez Ingmara Bergmana). Uruchomiony za sprawą Lagerlöf i Sjöströma proces tworzenia kolejnych znaczeń najbardziej interesujący jest wśród wszystkich prezentowanych w książce przykładów – ilustruje fenomen dialogu nie tylko różnych sztuk, lecz także ich – obarczonych przecież jakimiś biografiami – przedstawicieli. Tropem związków tekstowych oraz powiązań intermedialnych podążają też inni autorzy, m.in. Ewa Partyga dowodząca na przykładzie *Banitów* (1918) Sjöströma, że to, co w kinie drugiej dekady XX w. *najbardziej filmowe, ma po części teatralną proveniencję* (s. 34), oraz Małgorzata Kozubek śledząca rozmaite biograficzne wątki w obrębie *Piątej zimy magnetyzera* Pera Olova Enquista i jej adaptacji w reżyserii Mortena Henriksena (1999).

Chętnie przywoływane przez autorów poszczególnych esejów biografie twórców literackich i filmowych wydają się dość istotne, silnym echem powracają w nich bowiem problemy, na których – przynajmniej sądząc z doboru tekstów, które stały się obiektem zainteresowania filmowców – opiera się znakomita część literatury skandynawskiej. Wśród problemów tych dominują takie kwestie, jak: rodzina patriarchalna (i jej dekonstrukcja), tradycyjna moralność (i jej rozkład), religia (i wpisane w nią wątpliwości dotyczące relacji człowieka z Absolutem), natura (i dramat ludzkiej egzystencji uchwycyony na jej tle), tożsamość narodowa (wraz z jej blaskami i cieniami) oraz problemy społeczne (w tym konflikty klasowe). Interpretacje kolejnych adaptacji często poruszają wspomniane tu wątki. Znajdziemy zatem w *Od Ibsena do Aho* teksty krążące wokół pytań o orientację seksualną twórców i bohaterów poszczególnych dzieł (np. w bardzo ciekawym artykule Caspera Tybjerga o adaptacjach prozy Hermana Banga), o kwestie genderowe (Ewa Mrozek-Sadowska porusza je w artykule o pięciu adaptacjach *Pieśni purpurowego kwiatu* Johannesesa Linnankoski,

a Piotr Skrzypczak w eseju o ekranizacjach prozy Ingvara Ambjørnsena) oraz o status postaci kobiecych, takich jak charakteryzowana przez Alicję Helman Barbara z filmu Nilsa Mamrosa (1997) i powieści Jørgena-Frantza Jacobsena czy bohaterki eseju Grażyny Stachówny: już nie tylko tytułowa Krystyna córka Lavransa, lecz także autorka jej przygód Sigrid Undset oraz reżyserka adaptacji z 1995 r. Liv Ullmann. Znajdziemy w tej książce również artykuły ukazujące filmowe i literackie pejzaże dzieciństwa, zarówno te jasne (rzetelny artykuł Katarzyny Gąsior o adaptacjach utworów Astrid Lindgren), jak i te w znacznie większym stopniu naznaczone mrokiem i niepokojem (odczytanie *Pellego zwycięzcy* zaprezentowane przez Piotra Zwierchowskiego). Znajdziemy wreszcie eseje akcentujące silny w skandynawskiej literaturze i kinematografii wątek grzechu/zbrodni i odkupienia oraz wątpliwości religijnych, np. w esejach Ewy Partygi o *Banitach* Victora Sjöströma, Pauliny Rościńskiej o filmowych wersjach *Doktora Glasa* Hjalmara Söderberga czy Agnieszki Stróżyk o adaptacji *Drogi węża na skale* (1986) w reżyserii Bo Widerberga.

Poszczególne partie tomu wykazują zresztą pewne ogólne tendencje: nie jest chyba przypadkiem, że do problemu pejzaży filmowych najczęściej odnoszą się autorzy części szwedzkiej, a wątek tożsamości narodowej najsilniej manifestuje się w części fińskiej, gdzie dotyczą go aż dwa artykuły: Zuzanny Kurlikowskiej o adaptacjach filmowych powieści Väinö Linny *Żołnierz nieznan* oraz Johna Sundholma o filmie *Juha* (1999) Aki Kaurismäkiego. Z kolei część duńska akcentuje wątek dialogu sztuk. Za sprawą dwóch artykułów Anny Estery Mrozewicz szczególnie mocno reprezentowany jest teatr – najpierw w kontekście adaptacji *Słowa* Kaja Munka, a następnie w świetle poetyki *Gertrudy* (1964) Carla Theodora Dreyera. Wydaje się, że wszystkie te wątki potwierdzają tezę, którą przed kilkoma laty w monograficznym numerze „Filmu na Świecie” postawili Patrycja Włodek i Bartosz Kazana, pisząc, że filmowa Skandynawia tylko *na pierwszy rzut oka zdaje się (...) krainą bardzo jednolitą*¹.

Podobieństwa i różnice

Interdyscyplinarność jest jedną z zalet tomu. Ciekawym przyczynkiem do innego niż filmoznawcze spojrzenia na problem ekranizacji jest np. literaturoznawczo zorientowany esej Jana Balbierza na temat scenariuszy filmowych Hjalmara Bergmana. Niemniej w *Od Ibsena do Aho* znajdziemy materiał na tyle obszerny, że na jego podstawie można też wnioskować o pewnych tendencjach, które – nawet jeśli nie są szczególnie niepokojące – z pewnością wydają się warte przemyślenia.

Przed wszystkim zastanawia sposób, w jaki autorzy wykorzystują w badaniach metodę porównawczą. O ile wydaje się ona niemożliwa do uniknięcia w trakcie analizy adaptacji filmowych, o tyle owoce przynosi tylko wtedy, kiedy zestawienie podobieństw i różnic oryginału literackiego z filmem jest podbudowane jakąś metodologią. Magdalena Koszalińska skrupulatnie wymienia przesunięcia, jakich w 1954 r. Arne Mattsson dokonał w ekranizacji *Salki Valki* Laxnessa. Jolanta Kucharska w podobny sposób podchodzi do filmu *Tylko matka* (1949) Alfa Sjöberga bazującego na powieści *Rya-Rya* Ivara Lo-Johanssona, a Monika Samsel-Chojnacka – do fenomenu *Millenium* Stiega Larssona. Wydaje się, że w każdym z tych przypadków wypunktowywanie zmian jest celem samym w sobie. W trzecim ze wspomnianych tekstów pojawia się co prawda dość silnie zaznaczony wątek ko-

biecy (autorka w centrum swojego odczytania stawia postać Lisbeth Salander), a mimo to wydaje się on niezakorzeniony w jakiegokolwiek metodologii, choćby w krytyce feministycznej.

Spośród wszystkich opublikowanych w książce esejów tekst o *Millenium* ma najbardziej publicystyczny charakter (*Popkultura zyskała nową heroinę na miarę Supermana, feministki nową ikonę, a widzowie bohaterkę, której mogli sekundo- wać w trzech kolejnych odsłonach* – pisze autorka o Salander /s. 163/), jednak także w innych artykułach pojawiają się wątki o proveniencji bardziej krytycz- nofilmowej niż akademickiej. O ile mówienie o wadach czy zaletach klasycznych realizacji w kontekście historycznym ich recepcji nie może razić (w końcu status arcydzieła w przypadku filmów np. Carla Theodora Dreyera został potwierdzony przez ich odbiór w kolejnych dekadach), o tyle zdania takie, jak: „*Salka Valka*” *jest filmem zrealizowanym na podstawie dobrze napisanego scenariusza. Nie ma tam niepotrzebnych scen* (s. 112) stanowią przykład, moim zdaniem, kontrower- syjnej strategii, wiążącej się z ryzykiem nadużywania autorytetu badacza (zamiast oceniać jakość, powinien raczej wyjaśniać sensy dzieła) w celu uprawiania krytyki filmowej dającej pole do wygłaszania subiektywnych opinii o danej realizacji. Jesz- cze trudniejsze do zaakceptowania wydają się sformułowania takie, jak: *widz od- czuwa ogromne rozczarowanie zakończeniem [Zamku z piasku, który runął Daniela Alfredsona, 2009 – przyp. M. K.-P.], które wszystko pozostawia w zawieszeniu* (s. 160). W zasadzie jest to prawda; na pewno niejeden widz (ale może jednak nie każdy?) tak właśnie się poczuł, jednak takie generalizacje wydają się nietrafione.

Tego typu usterki z łatwością można autorom wybaczyć, w końcu często stoi za nimi duże zaangażowanie w poruszany temat. Niejednokrotnie do głosu dochodzą też indywidualne pasje i zamiłowania, co czasem skutkuje tezami dość egzotycznymi, np. takimi jak ta, która stoi u podstaw artykułu Agaty Ciastoń o *Uczcie Babette*. Au- torka dowodzi, że film Gabriela Axela *wpisuje się w nurt tak zwanego kina kulinarnego, ponieważ połowę jego czasu wypełnia najpierw przygotowywanie, a później konsumowanie posiłku* (s. 277). Istnieją badacze, którzy uważają, że *food films* można uznać już nawet nie za nurt, lecz za osobny gatunek², zwykle jednak rezerwuje się ten termin dla komercyjnych realizacji takich, jak *Julie i Julia* (2009) Nory Ephron. Sprowadzenie filmu Axela do kategorii kina kulinarnego i „przepisu na film” nie przekonuje mnie choćby ze względu na bogactwo treści wpisanych w dzieło, w któ- rym jedzenie nie jest po prostu jedzeniem, lecz wielopoziomową metaforą (z niektó- rych jej znaczeń autorka bardzo trafnie zdaje zresztą sprawę w zakończeniu swojego artykułu). Przecież opowiadania Karen Blixen, będącego kanwą tego – wiernego oryginałowi – filmu, chyba nikt nie nazwałby przykładem „literatury kulinarnej”.

Pod lupą

W trakcie lektury *Od Ibsena do Aho* pewne zastrzeżenia mogą budzić znaczące dysproporcje w rozległości poszczególnych części oraz objętość tomu. Fakt, że najobszerniejszy fragment dotyczy Szwecji, wydaje się zrozumiały, słusznie prze- cież zauważa we wstępie Tadeusz Szczepański, że *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* (s. 6). Mimo wszystko jednak trzymałby przykładem „literatury kulinarnej”.

ze Szwecją, postawionych w opozycji do piętnastu artykułów poświęconych innym kinematografiom (w tym tylko dwóch o adaptacjach literatury norweskiej!), nasuwa wątpliwość, czy nie lepszym rozwiązaniem byłaby publikacja dwóch osobnych tomów, z których każdy mógłby zostać poszerzony o to, na co zabrakło tutaj miejsca, na przykład na wspomniane przez Tadeusza Szczepańskiego nieskandynawskie adaptacje literatury skandynawskiej (takie jak *Żywot Mateusza* Witolda Leszczyńskiego z 1967 r. oparty na powieści Tarjei Vesaasa). Domyślam się, że za decyzją o „ściśnięciu” literacko-filmowej Skandynawii do jednego tomu stały kwestie wydawnicze, a może nawet finansowe, dlatego nie formułuję tego spostrzeżenia jako zarzutu; jest to raczej wyraz nasuwającego się po lekturze wielu bardzo dobrych esejów wrażeń, które można byłoby opatrzyć hasłem: „Szkoda, że...”

W tym wypadku owo „szkoda, że...” jest także podyktowane względami natury czysto zmysłowej, bowiem lektura książki stanowi wyzwanie percepcyjne, zwłaszcza dla osób z dysfunkcjami wzroku. Redaktorzy, zapewne powodowani pragnieniem zmieszczenia w tomie jak największej liczby tekstów, zdecydowali się na opublikowanie go w formie nie tyle nawet nieatrakcyjnej, ile po prostu trudnej w odbiorze. Mikroskopijna czcionka (w przypisach jeszcze mniejsza!) pokrywa w *Od Ibsena do Aho* całe strony, sprawiając, że jednorazowa lektura więcej niż trzech artykułów bez użycia szkła powiększającego dla wielu odbiorców będzie się wiązała z dyskomfortem. Alternatywą byłaby rezygnacja z publikacji tekstów, które już się ukazały (w tomie przedrukowano m.in. opublikowany w „Filmie na Świecie” artykuł Alicji Helman o *Barbarze* Nilsa Malmrosa oraz zmienione wersje esejów Tadeusza Szczepańskiego o *Furmanie śmierci* Sjöströma oraz o *Pannie Julii* Alfa Sjöberga z 1951 r., zamieszczonych wcześniej kolejno w „Dialogu” oraz „Kwartalniku Filmowym”). Taki zabieg wydawałby się jednak działaniem okaleczającym: przedruki, na które zdecydowali się redaktorzy, stanowią bardzo cenny wkład w ogólną refleksję o adaptacjach literatury skandynawskiej, dobrze zatem, że znalazły się w książce, po którą zapewne w pierwszej kolejności sięgnie czytelnik zainteresowany tym właśnie tematem.

Skandynawia oglądana – dosłownie i w przenośni – „pod lupą” ujawnia swój wielowymiarowy potencjał. Jest to zarówno kraina oferująca niepowtarzalne pejzaże, jak i region o unikatowej kulturze, w którym wzajemne relacje kina i literatury mają długą i bogatą tradycję. Autorzy tomu *Od Ibsena do Aho* oglądają przez pryzmat adaptacji filmowych liczne problemy tej kultury (a w zasadzie kultur): zarówno te, które dochodziły do głosu w skali makro (np. kształtując szwedzkie czy islandzkie doświadczenie natury), jak i te, które rozgrywały się i rozgrywają w skali mikro (na płaszczyźnie związków rodzinnych czy indywidualnych losów jednostek). Jak to zatem często w serii *Literatura na ekranie* bywa, zebrane w książce eseje interesująco mówią o ekranizacjach, ale równocześnie traktują o znacznie większej liczbie zjawisk.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej, red. T. Szczepański, L. Sokół, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.

¹ B. Kazana, P. Włodek, *Od redakcji*, „Film na Świecie” 2009, nr 406, s. 3.

Food. Essays on Food and Film, red. A. L. Bower, Routledge, New York – London 2004.

² Świadomość taka dochodzi do głosu m.in. w artykułach opublikowanych w tomie *Reel*