

RADOSŁAW ŁAZARZ

Ewangelikalna Wyższa Szkoła Teologiczna we Wrocławiu

STARSI PANOWIE, OBAJ ZE SZWECJI. KINEMATOGRAFICZNY OBRAZ MĘSKIEGO STARZENIA SIĘ JAKO NAUKA ODCHODZENIA

Na zlecenie ONZ i międzynarodowego stowarzyszenia HelpAge International przygotowano i opublikowano raport, w którym przedstawiono ranking państw przyjaznych osobom starszym. Pomędzy dziewięćdziesięcioma jeden państwami z całego świata pierwsze miejsca zajmują dwa państwa skandynawskie: Norwegia i Szwecja, na trzecim zaś znalazła się Szwajcaria¹. Drugie miejsce w rankingu przypadło więc Szwecji. Oznacza to, że jest ona utożsamiana z państwem, w którym ze względu na takie wskaźniki jak poziom opieki zdrowotnej lub bezpieczeństwo społeczne warto przeżywać późniejsze lata życia. Do pewnego stopnia może to znaczyć, że gdy już zacznie nadchodzić wiek średni, co współcześnie oznacza mniej więcej lat sześćdziesiąt², to może warto rozważyć przeprowadzkę do zimnych i surowych, choć przyjaznych starszym ludziom krain. Raport odzwierciedla obiektywny zapis pewnego zbioru doświadczeń związanych ze starszym wiekiem. Możliwe, że pomija się w nim wiele dość subiektywnych punktów, jak

¹ Por. *Global AgeWatch Index 2014 Insight Report*, s. 22 <http://www.helpage.org/download/542b0adfb65fb>; zob. również: <http://www.helpage.org/global-agewatch> [dostęp 11.04.2015].

² W ciągu ostatnich dekad średnia długość życia wydłużyła się, dlatego też próg 60 lat coraz częściej uznaje się za wiek średni dla współcześnie żyjących; zob. *60 lat — oto nowy „wiek średni”*. <http://www.zycie.senior.pl/147,0,60-lat-8211-oto-nowy-8222-wiek-sredni-8221,21247.html> [dostęp 12.05.2015].

np. relacje z rodziną lub szacunek społeczny. Dla potrzeb niniejszego artykułu najważniejszy jest wynik raportu i wysokie w nim miejsce Szwecji.

Wstęp

Przedmiotem tego artykułu jest obraz osoby starszej obecny w tamtejszej kinematografii. Wytyczanie szerokiej perspektywy poznawczej, która objęłaby przegląd wielu szwedzkich tytułów filmowych powstałych na przestrzeni kilku dekad, jakkolwiek interesujące, znacznie przekroczyłoby potrzeby tego szkicu i domagałoby się właściwie opracowanej monografii. Kodem służącym do wyboru tematyki stają się więc oprócz wieku bohaterów również następujące dwie cechy: punktem wyjścia opowieści jest tekst literacki, film zaś stanowi dopiero przeniesienie na ekran wcześniej już napisanej historii; obiektem, który się starzeje, jest mężczyzna. Konsekwencją pierwszej cechy dla widza czytelnika³ jest *p r z e d - i s t n i e* obrazu postaci. Wcześniejsze wyrobienie sobie pewnego wyobrażenia skutkuje tym, że oglądając film albo serial, widz czytelnik dokonuje konfrontacji przedstawienia postaci z własnym, już istniejącym jej obrazem. Ważny jest w tym przypadku również pewien brak zaskoczenia postacią bohatera, która w procesie przechodzenia od lektury do oglądania staje się niejako przywłaszczona i oswojona. Cecha druga jest związana przede wszystkim z popularnym kulturowo stereotypem, obecnym także w starającej się o równość Szwecji, zgodnie z którym męskość i władza są silnie z sobą związane. Władza rozumiana jest tutaj jako prestiż społeczny, możliwość wywierania presji na innych (w tym i na bieg zdarzeń), sprawowanie funkcji kierowniczych, ale i władza rozumiana jako władza nad sobą samym, nad własnymi czynkami, myślami, a ostatecznie i nad własnym ciałem. W tym też kontekście przedstawienie obu postaci filmowych lub literackich jest po części próbą dokonania studium wzajemnej relacji starości i władzy.

Swego rodzaju mottem niniejszego tekstu niech będą słowa Jerzego Surdykowskiego:

Co starość może dać młodości? Właśnie mądrość, doświadczenie, nieskwapliwość, pogodę ducha wynikającą z przeżytych kłesk, z których jednak udało się nam podnieść. Ale młodość nie chce słuchać starości, tylko pędzi. Młodość uważa, że upierdliwe leśne dziadki powinny jak najszybciej pójść na emeryturę i nie zawracać głowy, a najlepiej umrzeć przed terminem i nie obciążać państwowej albo rodzinnej kasy. Jeśli młodość może coś zrobić dla starości, to zaoferować jej większą wyrozumiałość i cierpliwość. Na pewno nie litość. Bo starość też ma swoją opowieść i może być to opowieść ważna

³ Wyrażenie „widz czytelnik” oznacza osobę, która najpierw obejrzała film, a potem przeczytała książkę będącą podstawą ekranizacji.

dla młodości. Ale starość w kontakcie z młodością ma też coś do zrobienia: nie narzucać się, nie prostować cudzych ścieżek. Każdy ma własną czarę goryczy do wypicia, a kielichy przeznaczone dla młodych są wciąż pełne. Więc nie trzeba zazdrościć, bo nie ma powodu. Myśmy swoich już posmakowali aż nadto dotkliwie.

Czy starość może być szczęśliwa? To bardzo trudne, ale możliwe; człowiek leciwy wienien już wiedzieć, że szczęśliwym się nie jest, szczęśliwym się bywa. Permanentne szczęście jest atrybutem barana albo złudą z telenoweli. Ta świadomość trochę pomaga znieść narastające trudności dnia codziennego, zwłaszcza gdy osładza je miłość bliskiego człowieka i ja też wiem, że coś komuś osładzam. Jest łatwiej, gdy umiemy na dodatek cenić jasność spojrzenia, brak pokus, wiedzę i wyrozumiałość. Nie, nie zamieniłbym tego na głupotę młodości⁴.

Stulatak, który wyskoczył przez okno i zniknął

Film (reż. Felix Herngren, 2013) jest utrzymany w tonie opowieści sowizdrzałskiej⁵. Trop ten zdają się wskazywać słowa wypowiedziane przez matkę głównego bohatera na łożu śmierci: „Pewne jest tylko to, że jest, jak jest, i że będzie, jak będzie”. Ostatnia myśl umierającej jest ludową sentencją niemocy czy też bezsilności wobec „wielkiego innego”. To „wielkie inne” jest wszystkim, co pozostaje poza zasięgiem człowieka z nizin, jest bogatym gospodarzem lub kupcem, jest celnikiem lub policjantem, jest przedstawicielem władzy, nauczycielem czy też lekarzem, jest niezrozumiałym czy nawet okrutnym prawem. Jest wszystkim tym, czemu nie można się przeciwstawić, co jest silniejsze od bohatera, ale zarazem jest i tym, wobec czego można ustawić się równolegle. Skoro bowiem nie możesz czegoś zwalczyć, to się do tego przyzwyczaj. Przynajmniej udawaj, że tak robisz. Matka Allana Karlssona, głównego bohatera (Robert Gustafsson), powtarza przecież sentencję, która w wydaniu jednego z ludowych, pospolicie głupich bohaterów brzmi: „Jak tam było, tak tam było, zawsze jakoś było. Jeszcze nigdy tak nie było, żeby jakoś nie było”. Oczywiście słowa te wypowiada już sowizdrzał dwudziestowieczny, daleki od literackich korzeni nurtu, którego przedstawicielem go uczyniono. Głowski postaci z powieści Jaroslava Haška wtóruje przywo-

⁴ J. Surdykowski, *Starość*. „Znak” 2007, nr 622, marzec <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/9276/calosc/starosc> [dostęp 12.04.2015].

⁵ Sowizdrzał, a ściślej Dyl Sowizdrzał (niem. Till Eulenspiegel) jest postacią wywodzącą się z folkloru północnych krajów niemieckich. Pierwszy druk anonimowego autorstwa poświęcony tej postaci wyszedł w 1510 r. Postać zyskała sobie olbrzymią popularność w całej Europie. W Polsce pierwsze znane przekłady opowieści pochodzą z lat 30. XVI w. Na rodzimym gruncie nie ograniczono się li tylko do tłumaczeń. Powstał cały nurt „literatury sowizdrzałskiej”, jak określił ją Aleksander Brückner; por. A. Brückner, *Powieści ludowe*. W: *Szkice literackie i obyczajowe*. „Biblioteka Warszawska” 1900 (60), t. 4 (240), s. 218. Zob. m.in.: *Antologia literatury sowizdrzałskiej XVI i XVII wieku*. Red. S. Grzeszczuk. Wrocław 1985; S. Grzeszczuk, *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzałskiej XVI i XVII wieku*. Kraków 1970.

łany przez Mirosława Krleżę ludowy bohater chorwacki, Pietrek Kerempuh⁶, chociaż jego słowa mają nieco bardziej fatalistyczny wydźwięk, gdy dodaje: „jeszcze nigdy tak nie było, żeby chłop nie musiał na wojnę chodzić”. Los ludzi z nizin społecznych jest ciężki, bywa też okrutny, a niemal zawsze, przynajmniej w europejskich narracjach kulturowych, poddany jest fatum „wielkiego innego”. Nie inaczej w filmie (oraz będącej jego pierwowzorem książce) toczą się losy stułetniego Karlssona. Allan jest człowiekiem, którego los rzucił do Hiszpanii czasu wojny domowej. Wprawdzie walczył po stronie republiki, lecz całkowicie mimochodem uratował życie generałowi Franco. Z Hiszpanii emigruje do Stanów Zjednoczonych, a tam po pracy na budowach wysokościowców trafia do Projektu Manhattan. Pracuje tam jako pracownik fizyczny, ale ku zaskoczeniu wszystkich walnie przyczynia się do rozwiązania teoretycznych problemów związanych z działaniem bomby atomowej. W glorii wybitnego fizyka atomowego wraca do Szwecji, gdzie wkrótce podejmuje współpracę z radzieckim wywiadem i wyjeżdża do ZSRR. Szybko jednak popadłszy w niełaskę u Stalina, zostaje wysłany do gułagu, z którego ucieka i w roku 1968 trafia do Francji. W Paryżu demaskuje, oczywiście całkiem niechcący, radzieckiego szpiega, dzięki czemu wkracza na ścieżkę walki wywiadów, współpracując z CIA, i przyczynia się do upadku muru berlińskiego⁷. Wydarzenia, które legły u podstaw tego historycznego momentu, również — całkowicie zgodnie z konwencją — przedstawia się w krzywym zwierciadle. Podstawowym bowiem zadaniem, jakie poszczególni autorzy stawiają przed swoimi wersjami Dyla Sowizdrzała, jest okpiwanie zastanych instytucji społecznych i norm kulturowych, szczególnie jeśli normy te mają genezę represyjną wobec ludu.

Filmowa opowieść zaczyna się od ucieczki z domu starców. Bohater po prostu wyskakuje przez okno swojego pokoju, przez nikogo nie niepokojony przechodzi przez park ośrodka, mija cmentarz, przestraszonego jego widokiem chłopca (około dziesięcioletniego) i dociera do dworca autobusowego. Tam kupuje bilet na najwcześniejszy autobus (*de facto* dociera poprzez to „donikąd”) i odjeżdża. Prawda, z walizką, której wcześniej nie miał. Walizka należy do uroczego mło-

⁶ M. Krleża, *Ballady Pietrka Kerempuha*. Tłum. A. Dukanović. Warszawa 1983.

⁷ Warto w tym miejscu zauważyć siłę medialnego komunikatu, który jest związany z padającym murem w Berlinie. W samym niszczeniu muru Karlsson nie uczestniczy. Ogląda tylko w mieszkaniu przyjaciela telewizję i widzi pokazywane tam rozbieranie tej symbolicznej budowli. Nie omieszka zauważyć przy tym, że niszczenie konstrukcji młotkami nie ma sensu, skoro jest tyle dostępnego dynamitu. W samej scenie wyeksponowano zarówno pośredni, jak i medialny charakter spojrzenia Zachodu na wydarzenia roku 1989. Prawdopodobnie sekwencja owych dwóch scen pokazanych w filmie jest z jednej strony świadectwem potocznych wyobrażeń społecznych powstałych po drugiej stronie żelaznej kurtyny, z drugiej zaś przykładem tego, jak będzie postrzegana historia przełomu lat 1989/1990 za lat 50 od danej chwili. Będzie ona prawdopodobnie historią upadku muru i niewspominania, a przynajmniej zapomnienia o Okrągłym Stole.

dzieńca, który nie zmieścił się razem z nią w ubikacji i poprosił staruszkę o przypinowanie bagażu. Staruszek zgodnie z prośbą zaopiekował się walizką, lecz musiał odjechać. Nie, nie ukradł jej, lojalnie opiekował się rzeczą, która „nie jest jego, po prostu się przyczepiła”. W ten właśnie sposób postępują rzeczy, „po prostu się przyczepiają”, identyczna zasada obowiązuje w przypadku Karlssona również odnośnie do wydarzeń życiowych. To skutek stosowania się do zasady przekazanej mu przez umierającą matkę. Życie w wymiarze doczesnym, trwanie w chwili jest zarazem pozbawione oczekiwań wobec przyszłości, jak również jakichkolwiek roszczeń wobec przeszłości.

Po dojechaniu do celu, którym okazuje się położona właściwie na odludziu, nieczynna już stacja kolejowa, mieszkający tam emerytowany kolejarz zaprasza Allana na mały poczęstunek. Obaj panowie spędzają miło czas przy przekąskach i wielu kolejkach wódki. Przy okazji tej sceny z całą mocą objawia się pomysł na konstrukcję opowieści, która składa się z paralelnych wątków: teraźniejszego i poświęconego jakiemś fragmentowi z biografii Allana Karlssona. W biesiadnym nastroju znajduje ich miły młodzieniec, który powierzył Allanowi swoją zbyt dużą walizkę. Wydawać by się mogło, że ten fragment opowieści zyska szczęśliwe zakończenie. Młodzieniec należy jednak do gangu motocyklowego, czuje się bardzo niezadowolony z powodu utraty walizki i ze wszech miar pragnie ją odzyskać. Allan wyszedł za potrzebą, młodzian koncentruje więc swoją agresję w połączeniu z niezbyt wyrafinowanymi metodami śledczymi na gospodarzu. Bitemu mężczyźnie przychodzi z pomocą Allan, który właśnie wrócił, słysząc zaś podejrzane odgłosy, zaopatrył się w kij krykietowy i ogłuszył nim natarczywego młodzieńca. Po wyeliminowaniu zagrożenia obaj starsi panowie sprawdzają zawartość walizki. Okazuje się ona przedmiotem słusznej troski, zawiera bowiem 50 mln szwedzkich koron. Pieniądze gangu motocyklowego, które w rzeczywistości należą do jeszcze groźniejszego mafiosa, zostają więc przechwycone przez obu panów. Oczywiście mają oni co do nich całkiem realistyczne plany zbożnego wydania ich na własne cele. Sytuację nieznacznie komplikuje fakt, że gospodarz kolejarz umieścił nieprzytomnego gangstera w chłodni. Nie chciał, by ten im przeszkadzał. O fakcie owym jednak — cóż począć, mniej więcej siedemdziesięciolatek też nie jest już młodzieniaszkiem i czasem szwankuje mu pamięć — zapomniał. Z trupem należy coś zrobić, by odwrócić uwagę od siebie. Związuje się więc element charakterystyczny dla czarnej komedii kryminalnej. Od tej chwili intryga rozwija się już właściwie w pełni. Panowie sprytnie pozbywają się zwłok i rozpoczynają podróż będącą swoistą ucieczką przed gangiem motocyklowym. Ich tropem podąża również inspektor policji poszukujący zaginionego stulatka.

Fabule przedstawiającej teraźniejszość, wcale skomplikowaną przecież, towarzyszą biograficzne opowiadania Allana. Założeniu narracyjnemu odpowiada eklektyczny dobór gatunków, które służą za filmowy budulec. Widz ma więc tu do czynienia z filmem biograficznym (życie Allana Karlssona), czarną komedią kryminalną (poszczególne zbrodnie, towarzyszące im okoliczności oraz próby zacierania śladów), kinem drogi (wątek podróży i ucieczki) oraz proceduralnym filmem policyjnym (śledztwo prowadzone przez pojedynczego inspektora i jego kontakty z przełożonymi)⁸. Gdzieś w bogactwie opowieści i konwencji obecnych na ekranie tkwi staruszek, Allan Karlsson, którego wielką pasją są środki wybuchowe, i właśnie ta pasja wiodła go przez meandry historii Szwecji i świata w XX wieku.

Narracja utrzymuje się w żartobliwym, momentami wyraźnie ironicznym tonie, właściwym przecież literaturze sowizdrzalskiej. Karlsson interpretuje maminą wskazówkę jako częściową przynajmniej zachętę do pozostawiania biernym, wskutek czego można w retrospekcji przedstawić jego losy, które zderzają się nie tylko z istotnymi historycznie momentami XX wieku, ale i z różnymi praktykami społecznymi stosowanymi w Szwecji. Jaskrawym przykładem takiego właśnie zdarzenia jest spotkanie z profesorem Hermanem Bernhardem Lundborgiem z Uppsali. Profesor Lundborg uznaje Karlssona za debila (charakterystyczna diagnoza lekarska w kontekście dwudziestowiecznego sowizdrzała, *vide* przypadek Józefa Szwejka) i dla ułatwienia życia jemu samemu oraz całemu społeczeństwu poddaje go sterylizacji. W ten wątek przesycony stylistyką właściwą czarnej komedii zostaje wprowadzona na łamy powieści i ostatecznie na ekran historyczna postać ojca oraz głównego ideologa szwedzkiej eugeniki. Anna Delick, pisząc o szwedzkim ideale społeczno-politycznym, jakim jest *folkhemmet* (dosł. 'dom ludu'), przedstawia Lundborga w następujących słowach:

W roku 1921 — na zgodny wniosek wszystkich partii w Riksdagu (niestety także socjaldemokratów) — powstał w Uppsali Państwowy Instytut Biologii Rasy (Statens in-

⁸ Terminem „proceduralny film policyjny” nawiązuję do przyjmowanego w badaniach literaturoznawczych nad kryminałem gatunku określanego jako „proceduralna powieść policyjna” (*police procedural fiction*), termin zaproponowany przez Carla Malmgrena (*Anatomy of Murder. Mystery, Detective and Crime Fiction*. Bowling Green 2001). W polskiej literaturze przedmiotu termin ten stosowany jest np. przez Monikę Samsel-Chojacką (*Szwedzka powieść kryminalna jako literatura społecznie zaangażowana*. W: „Studia Humanistyczne AGH” 2011, nr 8, s. 104) obok terminu „powieść policyjnych procedur”, którego używa Mariusz Czubałaj (*Etnolog w mieście grzechu*. Gdańsk 2010). W odniesieniu do odrębnego gatunku, jakim jest film, termin „film policyjnych procedur” zaproponowała Elżbieta Durys (*Amerykańskie popularne kino policyjne 1970–2000*. Łódź 2013), który to termin w odniesieniu do realiów PRL Rober Dudziński przekuł w „film milicyjnych procedur” (*Wobec nierozwiązywalnej sprzeczności. Film milicyjnych procedur w systemie gatunkowym lat 60*. W: „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 90–101). Przez wzgląd na bliskość angielskiemu pierwowzorowi, jak też urodę języka polskiego wybieram raczej termin w zaproponowanym wyżej brzmieniu „proceduralny film policyjny”.

stitut för rasbiologi). Jego dyrektorem został bardzo zasłużony rasista, profesor medycyny Herman Lundborg, który już w roku 1914 opublikował standardowe „dzieło” *Rasbiologi och rashygien*. Lundborg był później niezwykle ceniony w III Rzeszy i sam Hitler zadbał o przyznanie mu doktoratu *honoris causa* uniwersytetu w Heidelbergu (1936)⁹.

Pozostawanie o b o k ż y c i a okazuje się techniką, która umożliwia z jednej strony pozostawanie niezauważanym, a przez to bezpiecznym, ale też zwiększa łatwość poddania się pewnym zewnętrznym działaniom opresyjnym, szczególnie ze strony szeroko rozumianego aparatu państwa. W szczęśliwej Szwecji opresja jednak istnieć nie może. Idealnie doświadcza tego Allan, który opuszcza szpital niemal natychmiast po zabiegu. Wychodzi wprost w pięknie świecące słońce. Jest wprawdzie obolały po sterylizacji, lecz maszeruje rażno i wkrótce znajduje idealną dla siebie pracę i zatrudnia się w odlewni dział.

Filmowy i powieściowy bohater jest starcem. Przy odtwarzaniu takiej postaci pojawia się problem, do którego w niniejszym artykule będziemy powracać, tj. scenicznego weryzmu. Pojawia się tu bowiem problem przekładalności gry aktorskiej i samej osoby aktora na doświadczenie odtwarzanej czy też kreowanej postaci. W proponowanym tutaj ujęciu weryzm sceniczny jest zjawiskiem złożonym z dwóch elementów: po pierwsze, prawdziwości, wiarygodności w odtwarzaniu postaci; oraz po drugie, jak najdalej posuniętego podobieństwa między aktorem a tworzoną przez niego postacią. W tym przypadku element drugi jest ograniczony do relacji wieku, czyli zbliżonym wiekiem aktora i danej postaci. Element pierwszy jest właściwie podstawowym zadaniem aktorskim, jego istotę stanowi przekonanie widza przez aktora do prawdziwości granej postaci. Widz powinien uwierzyć, że obserwuje taką właśnie, a nie inną postać wraz z całą sferą charakterystycznych dla niej zachowań. Dodatkowo podkreśla je wygląd postaci, jej sylwetka i twarz, ale również gesty, język z całym przypisywanym mu bogactwem idiomów, słownictwa, tonu głosu itd. oraz motoryka ciała. W konstrukcję postaci za każdym razem jest bowiem wpisany zespół właściwych jej ruchów, wśród których oczywiście są pewne ruchy osobnicze (np. zindywidualizowana gestykulacja), jak też przypisane odniesieniom społecznym jednostki (np. wykonywany zawód lub wiek). Element drugi ma również aspekt antydyskryminacyjny, gdyż stosowanie go w przypadku wcielania się w zaawansowane wiekiem postacię pozwala aktorom w odpowiednim wieku nadal funkcjonować w zawodzie.

⁹ A. Delick, *Folkehemmet w erze globalizacji*. W: *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*. Oprac. zbiorowe. Warszawa 2013, s. 69.

Wallander

W charakterze drugiej ilustracji filmowej starości występuje serial poświęcony komisarzowi Wallanderowi. Serial jest ekranizacją cyklu powieści kryminalnych o komisarzu policji w Ystad, Kurcie Wallanderze. Pierwowzór, pióra Henninga Mankella, zaczął ukazywać się w Szwecji na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Tom pierwszy, *Morderca bez twarzy* (szwedz. *Mördare utan ansikte*), wydano w 1991 roku, natomiast pierwsze polskie tłumaczenie ukazało się trzynaście lat później. Do ekranizacji przystąpiono już w kilka lat po opublikowaniu pierwszego tomu i zdecydowano się w tym przypadku zarzucić literalną wierność literackiemu pierwowzorowi¹⁰. Skutkiem tego serial stanowi właściwie zbiór odrębnych opowieści, które czasem tylko są ekranizacjami któregoś z tomów należących do cyklu. Przeniesienie na ekran postaci komisarza z Ystad już w jego ojczyźnie okazało się zadaniem nader złożonym. Widz szwedzki otrzymał bowiem serię filmów telewizyjnych (1994–2007, Rolf Lassgård jako Wallander) oraz dwa odrębne, powstałe również w innych latach seriale z Wallanderem w roli głównej lub jednej z ról, czyli *Wallander* (2005–2010, dwa sezony, każdy po 13 odcinków, I: 2005–2006, II: 2009–2010, Krister Henriksson jako Wallander) i *Talizman* (*Talismanen*, 2003, miniserial liczący osiem odcinków, Lennart Jähkel jako Wallander). Popularność postaci przyczyniła się do powstania odrębnej brytyjskiej ekranizacji zrealizowanej przez BBC, w której w roli głównej występuje Kenneth Branagh. Wersja ta zaczęła powstawać w 2008 roku i od początków swojego istnienia składa się z miniserii, z których każda liczy po trzy odcinki (I: 2008, II: 2010, III: 2012, IV: 2015). Serial brytyjski, realizowany zarówno w Zjednoczonym Królestwie, jak i w Szwecji, stanowi interesujący przykład realnego oddawania realiów powieściowych oraz przekładania kulturowego kontekstu szwedzkiego na brytyjski. Wierność fabule zostaje więc przepleciona z zamianą mieszkania komisarza w Ystad. Z oczywistego dla Szwedów kontekstu mieszkania w kamienicy położonej w centrum miasteczka Kurt Wallander przeprowadza się do równie oczywistego dla brytyjskiego widza niewielkiego domku jednorodzinnego.

Za punkt wyjścia do rozważań nad filmowym obliczem starości posłuży nam niewymieniony wcześniej trzeci sezon telewizyjnego serialu, który powstał w 2013 roku i przedstawia wydarzenia z życia Kurta Wallandera na rok przed jego przejściem na emeryturę. W roli głównej nadal występuje Krister Henriksson, co dla widza całego serialu może mieć istotne znaczenie. Kurt Wallander urodził się zapewne w 1948 roku, Krister Henriksson natomiast przyszedł na świat w 1946. Dla relacji aktor — postać może to być brzemiennie w skutki. Tym bardziej

¹⁰ Odcinek pilotażowy serialu, *Nim nadejdzie mróz*, jest jednak ekranizacją jednej z powieści cyklu.

że w obrębie całości powiazań tworzy się swoista triada: autor — postać literacka lub postać filmowa — aktor odtwarzający postać filmową. Twórca komisarza Wallandera, Henning Mankell, urodził się w lutym 1948 roku. Autor, stworzona przez niego postać i jeden z jej ekranowych odtwórców są w podobnym wieku. Mankell tworzy swoje *alter ego* w celach niemal terapeutycznych. Bohater powieści wraz z autorem wchodzi w wiek średni¹¹, wtedy bowiem poznają go czytelnicy i takim też później postrzegają go widzowie. Wprawdzie w powieściach i w filmach rozsiane są wzmianki o młodości Wallandera, niemniej w przeważającej mierze są one wyłącznie drobnymi odniesieniami do przeszłości i wobec głównego biegu wydarzeń mają charakter marginalny. Zgodnie z zarysowanym schematem dojrzewania postaci w ostatniej serii szwedzkiego serialu można zaobserwować proces schodzenia komisarza z Ystad ze sceny.

Trzeci sezon serialu rozpoczyna odcinek *Niespokojny człowiek*¹². Bohater musi zmierzyć się w nim z pierwszymi oznakami nadchodzącego osłabienia umysłu. Za istotne należy uznać ominięcie starości *per se*. Wallander zaczyna odczuwać symptomy choroby Alzheimera, co stanowi pośrednie wyrażenie starości, ale jest zarazem nawiązaniem do ojca, którego trafiła podobna przypadłość. Pośrednio poprzez chorobę ojciec i syn oddalają się od siebie. Dla autorów jest więc ona doskonałą okazją przedstawienia relacji ojciec — córka, jak też szerszej roli rodziny i relacji międzyludzkich w życiu bohatera. Jest również pewnym pretekstem do przedstawienia niektórych możliwych problemów związanych ze starością. Widz obserwuje powolne zanikanie pamięci: odcinek czwarty *Strata* zaczyna się od sceny, która może być mottem całego sezonu, gdy Wallander siedzi w gabinecie lekarskim i ogląda zbiór kilku przedmiotów wyłożonych na stole. Jego zadaniem jest później odtworzenie ich listy z pamięci i nie radzi sobie z tym najlepiej. Jeszcze wówczas można to usprawiedliwiać zmęczeniem pracą i rozkojarzeniem. Problem przejawia się w chwilach zadumy, przez chwilowy brak reakcji na sygnały płynące z otoczenia. Umysł komisarza zatrzymuje swoje działanie. Staje się to widoczne już w odcinku *Zaginiona*, gdy podczas rozmowy o prowadzonym śledztwie stwierdza: „Musimy sięgnąć w przeszłość”, córka (a zarazem koleżanka z policji) dopytuje się: „Jak daleko?“, lecz Wallander przez chwilę nie reaguje. Po czym ona, nieco zaskoczona, ponagla go: „Kurt!” — i dopiero wówczas następuje reakcja. Dla narracji w poszczególnych odcinkach charakterystyczne stają się owe momenty chwilowej absencji umysłu, ale i bardzo wyraźne powroty do wydarzeń z odleglejszej przeszłości. Wprawdzie w tym odcinku sprzyjają one śledztwu i zdają się wręcz pożądane, ale złożoność i nakładanie się na siebie przeszłości

¹¹ Czytelnik poznaje Kurta Wallandera w powieści *Morderca bez twarzy* (1991, wyd. polskie 2004), w chwili gdy ten przeżywa odejście żony i rozwód.

¹² Pozostałe odcinki ostatniego sezonu to: *Zaginiona*, *Zdrada*, *Strata*, *Podpalacz* i *Smutny ptak*.

i terażniejszości niejednokrotnie onieśmiela rozmówców. Jak chociażby wówczas, gdy komisarz dowiaduje się o przejściu kolegi na emeryturę, a jego słowa: „Jansson? Już?” Jak ten czas szybko leci” są tylko pozornym wyrazem roztargnienia. Wydarzenia serialowe rozgrywają się niespiesznie, podobnie jak choroba. Ona jednak z odcinka na odcinek potężnieje. W ostatnim z nich, *Smutnym ptaku*, bezpośredni przełożony Wallandera nabiera słusznych podejrzeń co do istoty dolegliwości i zauważalnych od pewnego czasu dziwnych zachowań podwładnego. W kulminacyjnej scenie stawia nawet kwestię wiarygodności jego zeznań przez komisję dochodzeniową: „Kto ci uwierzy? Starszy pan z gnijącym mózgiem...”. Słowa te brzmią złowieszczo. Scena ta jest równocześnie jedną z nielicznych w całym serialu, w których Wallander staje się naprawdę sobą. Widzowi dane zostaje doświadczenie będące często udziałem czytelnika opowieści o śledztwach komisarza z Ystad. Jest nim objawienie się autentyczności. Bohater staje się najbardziej sobą i najbardziej policjantem zarazem, wówczas gdy szczególnie cierpi. W tych specyficznych chwilach, mimo że jego ciało i umysł sprawiają wrażenie całkowicie nieskoordynowanych i obecnych w innych przestrzeniach, właśnie wtedy potrafi w szczególny sposób zgrać wątki czy dopaść przestępcę. Specyficzny moment odsłonięcia prawdy o sobie przypomina punkt wspomniany przez Jeana Améry’ego, gdy pisze on o dochodzeniu ze starości do śmierci: „Potrzeba długotrwałego doświadczenia fizycznej ułomności, zanikania sił cielesnych, osłabionej pamięci, regresu i uciążliwości we wszelkich formach, aby śmierć z obiektywnie bezosobowej rzeczy stała się autentycznością”¹³. W naszkicowanej scenie Wallander wprawdzie stoi prawie przed obliczem śmierci, lecz szczerości nadaje mu przede wszystkim określenie samej choroby. Nieuniknione bowiem zostaje tutaj wysłowione dopiero po raz pierwszy. Dla komisarza w tych kilkunastu sekundach nadchodzi moment przełomowy, który jest dostępny niewielu osobom: widzi wyraźną granicę własnej starości¹⁴. Następne wydarzenie są już konsekwencją przekroczenia owego momentu granicznego, Wallander w kolejnej scenie informuje wszystkich współpracowników o przejściu na emeryturę i przyznaje się, że cierpi od pewnego czasu na chorobę Alzheimera. W ostatniej scenie serialu widać natomiast mężczyznę spokojnie siedzącego w fotelu we własnym domu i rozmawiającego z córką o wnuczce.

¹³ J. Auméry, *O starzeniu się*. W: idem, *O starzeniu się. Podnieść na siebie rękę*. Tłum. B. Baran. Warszawa 2007, s. 121.

¹⁴ „Punkt czasowy, w którym zaczyna się puste badanie, badanie pustki, jest nieokreślony. Można jednak ze świadomością nieprecyzyjnego mówienia wymieniać starzenie się jako okres, w którym spotykamy się z myślami o śmierci. Młodego człowieka — a granicy młodości tak samo nie wyznaczymy ściśle, jak nie potrafimy wskazać momentu, w którym człowiek przyznaje, że zaczął się starzeć”, *ibidem*.

Zakończenie

Starość, jak twierdzi Tadeusz Konwicki, jest czasem odpowiadania na pytania ostateczne — w przeciwieństwie do młodości zainteresowanej dziewczynami i piłką¹⁵. Starość poprzez to, że zbliża się do pytań ostatecznych, jest czasem zbliżania się do śmierci. Czasem, w którym sprawy związane z ludzką działalnością kończą się nieodwołalnie. Problemem staje się jednak nie tylko sam koniec, który jest niepodważalny i nieunikniony, lecz sposób dojścia do niego. Obaj bohaterowie przeżywają swoje dojście do starości w szczęśliwej pod tym względem — jeśli zważać na wyniki badań HelpAge — Szwecji. Karlsson wprowadzie zaczął osiągać starość czterdzieści lat wcześniej niż Wallander, możliwe więc, że jego samego bardziej dotknęła wówczas jedna z sytuacji typowych dla początków szwedzkiego kryminału. Monika Samsel-Chojnacka w odniesieniu do duetu pisarskiego Sjöwall i Wahlöö zauważa:

Już od pierwszych powieści cyklu nastawieni byli na zdemaskowanie niedociągnięć państwa dobrobytu, jego defektów oraz wynaturzeń. Wśród wymienianych przez krytyków elementów [...] pojawiają się: wyobcowanie starszych osób oraz „zesłanie” ich na margines życia społecznego poprzez umieszczenie ich w domach starców¹⁶.

Spokojna, zamożna i szczęśliwa Szwecja mogła oznaczać równocześnie wyobcowanie pewnych grup społecznych. Karlssonowi prawdopodobnie skutki owej alienacji nie przeszkadzały, aż do momentu gdy postanawia świadomie zdecydować o sobie samym. Podejmuje tym samym decyzję nietypową w swoim życiu, po raz pierwszy prawdopodobnie decyduje się zrobić coś p r z e c i w danej sytuacji, nie zaś o b o k n i e j, co stanowiło dotychczas praktykę dominującą. Przez fakt ucieczki podejmuje całkowitą odpowiedzialność za swoje życie i zdrowie, odbierając ten rodzaj władzy instytucji dotychczas nadrzędnej¹⁷. Skutkiem swojej decyzji jest więc zmuszony żyć poza systemem i stawać się wolnym człowiekiem. Podobna przemiana zachodzi w życiu Wallandera. Komisarz należy do grupy urodzonych policjantów i chociaż przebieg jego służby nie stanowi przykładu błyskotliwej kariery, to jednak w swoim fachu jest mistrzem. W dodatku ściśle związanym z instytucją, w której pracuje, a kryzys życia rodzinnego był spowodowany

¹⁵ Jedną z wypowiedzi T. Konwickiego w dokumentalnym esejku Jana Holoubka (*Słońce i cień*, reż. J. Holoubek, 2007). Średniometrażowy film jest rejestracją rozmów Gustawa Holoubka i Tadeusza Konwickiego.

¹⁶ M. Samsel-Chojnacka, *Szwedzka powieść kryminalna jako literatura społecznie zaangażowana*. „Studia Humanistyczne AGH” 2011, nr 1, s. 108.

¹⁷ O domach spokojnej starości i filozoficznych uwarunkowaniach tej instytucji, również w kontekście odpowiedzialności i samodecydowania, zob. P.G. Clark, *The Philosophical Foundations of Empowerment. Implications for Geriatric Health Care Programs and Practice*. „Journal of Aging and Health” 1989, t. 1, nr 3, August, s. 267–285.

właśnie lekceważeniem go na rzecz pracy. Podczas wchodzenia w starość również on uczy się jednak nowego podejścia do własnych ról społecznych. Dla obu bohaterów starość jest oswojeniem się z nowym życiem, prawdopodobnie zmienionym na lepsze, jako że starość — by pamiętać o uwagach Surdykowskiego i Konwicznego — jest czasem nakierowanym na mądrość i poważne kwestie. Bohaterowie filmów są zajęci raczej świadomym przeżywaniem niż świątym podążaniem ku śmierci, która bez względu na wierzenia dla każdego podmiotu umierającego jest nicością. Przynajmniej w tym jednym momencie. Przedstawiani bohaterowie są raczej przykładem tego, jak starzejąc się, można zarazem odzyskiwać życie.

Dla wymowy treści istotnym faktem jest również relacja między aktorem a odtwarzaną przez niego postacią, złożona tutaj w obu przypadkach z dwóch elementów. Po pierwsze, przedstawiono starość męską, co może stanowić aspekt dyskryminacyjny. Kobięce postacie starszych osób stanowiły rzadkość, zwłaszcza na ekranie kinowym. Było to zapewne podyktowane znikomym kulturowym przyzwoleniem na eksponowanie kobiet już niepięknymi i jeśli nawet pojawiała się starsza bohaterka, to zazwyczaj zamykano ją w stereotypowej roli miłej, stojącej nieco na uboczu doradczyni (babci). W ostatnich latach zmianę takiego wizerunku starszej kobiety przynoszą przede wszystkim dwa seriale (*Downton Abbey* i *Gra o tron*), w których kobiety w roli babci są zarazem istotnymi, pełnowymiarowymi postaciami. Męskie przedstawienie starości ma znacznie bogatszą tradycję, często jednak jest ukazywane przez pryzmat odchodzenia lub żegnania się: czy to ze światem, czy to z przyjaciółmi, czy to ze sprawowaną władzą lub posiadanym bogactwem. Za każdym razem jednak ów odchodzący mężczyzna pozostaje w roli mędrca, który wie lub domniemywa, jak postąpić najwłaściwiej. W przypadku omawianych dzieł bohaterowie są raczej głupcami niż mędrkami. Drugi aspekt jest wypadkową płci kulturowej oraz wieku i dotyczy zagadnienia weryzmu scenicznego. Polega więc na przełożeniu relacji między rzeczywistym wiekiem aktora a wiekiem odtwarzanej postaci. Kwestia ta staje się szczególnie ciekawa w obrębie zależności autor — postać — aktor, związanych z Wallanderem. W przypadku Karlssona natomiast weryzm jest osiągnięty poprzez udane odtworzenie ruchów i możliwych reakcji stulotka przez osobę niemal dwukrotnie młodszą. Jakkolwiek może wydać się to dziwne, to pod owym względem odtwarzanie postaci Karlssona przypomina praktyki sceniczne w przypadku starszych postaci kobiecych granych przez młodsze aktorki, co było motywowane nie tyle brakiem aktorek w wieku odpowiednim do roli, co raczej dbałością o odpowiedni wygląd postaci, czyli zgodny z kulturowym obrazem kobiety jako obiektu męskiego pożądania.

W przywołanych filmach starość zwycięża. Nie tylko jako opowieść o owym etapie życia, lecz również jako poszanowanie dla starości postaci, jej odczuć i myśli oraz dla starości aktora odtwarzającego postać. I zwycięstwo to można zapewne uznać za jeden z przejawów powstawania filmowych obrazów „nowej starości”, przeżycia potrzebnego, istotnego i obecnego w głównym nurcie wydarzeń. Przeżycia, które niełatwo oraz niebezpiecznie byłoby marginalizować.

Elderly Gentlemen, both from Sweden.

Learning to Pass away: the Cinematographic Image of Men's Old Age.

A b s t r a c t

Sweden is a country where getting older can be a positive experience. In this respect it is one of the world leaders. The article presents two elderly men – protagonists of Swedish films which recently have gained great popularity. Getting older is seen in the films as getting used to a new life: getting used to one's changing body and mind (Wallander) and learning to function anew in a different social situation (Karlsson and Wallander). The heroes represent different visions of a man's old age. Although they no longer have the power and no longer play the tough, masculine social roles, they are far from being losers. On the contrary – they both make fresh discoveries of what happiness in life can be.

