

Instytut Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego

Studia Scandinavica

2(22)/2018

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2018

Rada Naukowa
Sigrid Aksnes Stykkes, Universitetet i Sørøst-Norge, Norwegia
Nadezhda S. Bratchikova, Moskiewski Uniwersytet Państwowy im. M.W. Łomonosowa, Rosja
Henning Howlid Wærp, Universitetet i Tromsø, Norwegia
Miluše Juříčková, Masarykova univerzita, Czechy
Klaus Laalo, Tampereen Yliopisto, Finlandia
Yrjö Lauranto, Helsingin Yliopisto, Finlandia
Kazimierz Musiał, Uniwersytet Gdański
Lech Sokół, Instytut Sztuki PAN
Sanda Tomescu Baciu, Universitatea Babeş-Bolyai, Rumunia

Komitet Redakcyjny
Hieronim Chojnacki (redaktor naczelny)
Karolina Drozdowska (sekretarz redakcji)
Magdalena Podlaska (sekretarz redakcji)
Hanna Dymel-Trzebiatowska
Maria Sibińska
Katarzyna Wojan

Redaktor Wydawnictwa
Anna Herzog-Grzybowska

Projekt okładki i stron tytułowych
Karolina Zarychta
www.karolined.com

Zdjęcie na okładce (na prawach wolnego dostępu)
Robert Bye

Skład i łamanie
SUNNY

Publikacja sfinansowana z działalności statutowej
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISSN 1230-6053

Adres redakcji czasopisma:
„Studia Scandinavica”
Instytut Skandynawistyki
Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk

<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/SS/index>

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Spis treści

Słowem wstępu	7
-------------------------	---

W KRĘGU BERGMANA | 9

<i>Karolina Drozdowska</i> , Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann	11
<i>Ewa Mrozek-Sadowska</i> , Fårö, wyspa Bergmana	26
<i>Monika Samsel-Chojnacka</i> , Figura błazna jako <i>alter ego</i> Bergmana w teatrze	46

LITERATURA | 63

<i>Harald Bache-Wiig</i> , Olaf Malms historie. Om en skjebnefigur i Vilhelm Bergsøes roman <i>Fra Piazza del Popolo</i>	65
<i>Knut Brynhildsvoll</i> , <i>Peer Gynt</i> – en pikaresk tekst?	78
<i>Zsófia Domsa</i> , «Og det er ikkje vits i å seie noko» – om Jon Fosses <i>Eg er vinden</i>	102
<i>Jørgen Veisland</i> , Gæst hos virkeligheden. Sprogets landflygtighed i <i>Løgneren</i> af Martin A. Hansen og <i>Det svundne er en drøm</i> af Aksel Sandemose	116

HISTORIA, POLITYKA I SPOŁECZEŃSTWO | 133

<i>Krzysztof Kubiak</i> , Zajęcie i okupacja Islandii przez wojska brytyjskie 1940–1943	135
<i>Kazimierz Musiał</i> and <i>Agata Lubowicka</i> , Farewell to (post)colonialism in Danish-Greenlandic relations? And then again, maybe not...	152
<i>Michał Przeperski</i> , Dyplomacja na peryferiach. „Specjalne kontakty” polsko-norweskie w latach 60. XX wieku	168

RECENZJE | 181

Hanna Dymel-Trzebiatowska, <i>Książka obrazkowa w Skandynawii dawniej i dziś: od drzeworytów po medium dla wszystkich</i> (w:) <i>Książka obrazkowa. Wprowadzenie</i> , red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (<i>Justyna Haber-Biały</i>)	183
Katarzyna Szewczyk-Haake, <i>Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista</i> (<i>Maria Sibińska</i>)	187
Magdalena Żmuda-Trzebiatowska, <i>Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach literackich o dzieciństwie</i> (<i>Hieronim Chojnacki</i>)	191

KRONIKA | 199

Sprawozdanie z konferencji „Interfacing Minorities: Creative Hybridity and Unexpected Environments” (<i>Maja Chacińska</i>)	201
Relacja z konferencji IASS „Scandinavian Exceptionalisms” (<i>Karolina Drozdowska, Marta Grzechnik</i>)	203
Relacja z konferencji „From Morals to the Macabre in Translation for Children” (<i>Hanna Dymel-Trzebiatowska</i>)	205
Gdański „Dzień Bergmana” na Wydziale Filologicznym UG (<i>Monika Samsel-Chojnacka</i>)	208
Relacja z konferencji „Dramatyka kultury i natury: relacje między Polską a Północą” (<i>Mateusz Topa</i>)	210
Dane autorów	212
Lista recenzentów	215

Table of contents

Foreword	7
--------------------	---

ON AND ABOUT BERGMAN | 9

<i>Karolina Drozdowska</i> , Coping with the myth – growing up and death in Linn Ullmann's novel <i>Unquiet</i>	11
<i>Ewa Mrozek-Sadowska</i> , Fårö, Bergman's Island	26
<i>Monika Samsel-Chojnacka</i> , The jester figure as an <i>alter-ego</i> of Ingmar Bergman	46

LITERATURE | 63

<i>Harald Bache-Wiig</i> , The story of Olaf Malm: About a person of destiny in Vilhelm Bergsøe's novel <i>Fra Piazza del Popolo</i>	65
<i>Knut Brynhildsvoll</i> , <i>Peer Gynt</i> – a picaresque text?	78
<i>Zsófia Domsa</i> , There is no point in saying anything – on <i>I Am the Wind</i> by Jon Fosse . . .	102
<i>Jørgen Veisland</i> , Reality's guest. The exile of language in <i>Løgneren</i> by Martin A. Hansen and <i>Det svundne er en drøm</i> by Aksel Sandemose	116

HISTORY, POLITICS, AND SOCIETY | 133

<i>Krzysztof Kubiak</i> , The occupation of Iceland by British troops between 1940 and 1943 . .	135
<i>Kazimierz Musiał</i> and <i>Agata Lubowicka</i> , Farewell to (post)colonialism in Danish-Greenlandic relations? And then again, maybe not...	152
<i>Michał Przeperski</i> , Diplomacy on the peripheries: Polish-Norwegian "special contacts" in the 1960s	168

REVIEWS | 181

Hanna Dymel-Trzebiatowska, <i>Książka obrazkowa w Skandynawii dawniej i dziś: od drzeworytów po medium dla wszystkich</i> (in:) <i>Książka obrazkowa. Wprowadzenie</i> , eds. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (<i>Justyna Haber-Biały</i>)	183
Katarzyna Szewczyk-Haake, <i>Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista (Maria Sibińska)</i>	187
Magdalena Żmuda-Trzebiatowska, <i>Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach literackich o dzieciństwie (Hieronim Chojnacki)</i>	191

CHRONICLE | 199

Report from the conference “Interfacing Minorities: Creative Hybridity and Unexpected Environments” (<i>Maja Chacińska</i>)	201
Report from the conference “Scandinavian Exceptionalisms” (<i>Karolina Drozdowska, Marta Grzechnik</i>)	203
Report from the conference “From Morals to the Macabre in Translation for Children” (<i>Hanna Dymel-Trzebiatowska</i>)	205
“Bergman’s Day” in Gdańsk at the Philological Faculty of University of Gdańsk (<i>Monika Samsel-Chojnacka</i>)	208
Report from the conference “The Drammar of Language and Culture: Relations between Poland and the North” (<i>Mateusz Topa</i>)	210
About the authors	212
List of reviewers	215

Słowem wstępu

Z przyjemnością oddajemy w Państwa ręce kolejny numer *Studia Scandinavica*, interdyscyplinarnego czasopisma naukowego gdańskich skandynawistów, powstającego we współpracy z badaczami nordyckiego obszaru językowo-kulturowego z wielu ośrodków w Polsce, jak również z krajów Europy Środkowej, Wschodniej i Północnej. Od początku istnienia misją naszego czasopisma jest integracja środowiska naukowego oraz wyjście naprzeciw wciąż rosnącemu zainteresowaniu Danią, Norwegią, Szwecją, Islandią i Finlandią.

Dziesięć artykułów naukowych składających się na niniejszy numer przygotowanych zostało przez badaczy z Polski, Danii, Norwegii oraz Węgier. Ze względu na swoją tematykę teksty te podzielono na trzy segmenty tematyczne. Artykuły zgrupowane w pierwszym z nich – „W kręgu Bergmana” – nawiązują do obchodów jubileuszowego roku 2018, honorującego tego wybitnego szwedzkiego artystę. Zostały one zaprezentowane w formie referatów podczas „Dnia Bergmana” zorganizowanego przez Instytut Skandynawistyki na Uniwersytecie Gdańskim (relacja z tego wydarzenia została zamieszczona na końcu tomu). Wśród podjętych tematów znajduje się inspirujące studium Karoliny Drozdowskiej, ukazujące powieść Linn Ullmann *De urolige* jako grę z wieloma konwencjami swej epoki i dzieło jedyne w swym rodzaju. Z kolei *Fårö, wyspa Bergmana* Ewy Mrozek-Sadowskiej zabiera nas w fascynującą podróż po ulubionych krajobrazach reżysera, wśród których osadzone były niektóre z jego dziś już klasycznych filmów. Tę sekcję artykułów zamyka wieloaspektowa analiza Moniki Samsel-Chojnackiej, skupiona na postaci błazna w twórczości Bergmana i interpretująca ją jako *alter ego* artysty.

Drugi wątek tematyczny tworzą teksty literaturoznawcze. Grupę tę otwiera Harald Bache-Wiig artykułem poświęconym powieści duńskiego pisarza Vilhelma Bergsøe, zatytułowanej *Fra Piazza del Popolo* (1867), a sięgającej po stosunkowo częsty motyw w literaturze skandynawskiej XIX i początków XX wieku, a mianowicie losy artystów udających się do Rzymu w poszukiwaniu artystycznej wolności i inspiracji. Z kolei Knut Brynhildsvoll zмага się z Ibsenowskim *Peerem Gyntem* (1876), odczytując norweskiego klasyka przez pryzmat opowieści pikareskiej. Również następny tekst przynosi namysł nad norweskim dramatem – Zsófia Domsa analizuje w nim sztukę Jona Fosse pt. *Eg er vinden* (2007), zwracając uwagę na jej sceniczność i poetyckość. Blok literaturoznawczy zamyka analiza Jørgena

Veislanda, który interpretuje powieści *Det svundne er en drøm* (1946) Aksela Sandemose oraz *Løgneren* (1950) Martina A. Hansena, przyjmując za punkt wyjścia dla swego wywodu rozważania nad istotą prawdy według Sørena Kierkegaarda oraz Martina Heideggera.

Trzecią grupę tematyczną stanowią artykuły naukowe podejmujące problematykę kontaktów między państwami i narodami w rejonie nordyckim. Wpisujące się w szeroko definiowaną historię wojskowości studium Krzysztofa Kubiaka relacjonuje przebieg inwazji, a następnie okupacji brytyjskiej na Islandii w czasie II wojny światowej. Jako swoisty dwugłos na temat relacji duńsko-grenlandzkich jawi się artykuł Agaty Lubowickiej i Kazimierza Musiała, których transdyscyplinarna analiza przeprowadzana jest zarówno z perspektywy literaturoznawczej, jak i politologicznej. Natomiast tekst Michała Przeperskiego traktuje o mało znanym wymiarze polskiej dyplomacji, jakim były kontakty polsko-norweskie w latach 60. XX wieku, ze szczególną cezurą wyznaczoną przez brzemienność w skutkach rok 1968.

Numer zamykają recenzje związanych z tematyką skandynawistyczną publikacji naukowych, które w ostatnim czasie ukazały się na rynku polskim, oraz kronika konferencji naukowych i wydarzeń, w których w roku akademickim 2017/2018 brali udział lub które organizowali pracownicy Instytutu Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego.

Wierzymy, iż zawarte w niniejszym numerze czasopisma teksty prezentujące szeroki przekrój różnych dziedzin badawczych, metod i tematów, jak również konfrontujące spojrzenie na kulturę i literaturę Północy „z zewnątrz” (artykuły badaczy z Europy Środkowej) ze spojrzeniem „od wewnątrz” (np. artykuły Harald Bache-Wiiga czy Knuta Brynhildsvolla) stanowiąc będą dobry punkt wyjścia do refleksji nad współczesnymi badaniami skandynawistycznymi, a także nad miejscem regionu nordyckiego na mapie naukowych zainteresowań w różnych krajach Europy.

Życzymy inspirującej lektury!

Redakcja

W KRĘGU BERGMANA

Karolina Drozdowska
Uniwersytet Gdański

Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann¹

Coping with the myth – growing up and death in Linn Ullmann’s novel *Unquiet*

The aim of this text is to analyze Linn Ullmann’s novel *Unquiet* (published in 2015) as a literary account of a family history and death of the author’s father, Ingmar Bergman. The article concentrates on how Ullmann, through different formal strategies, manages to tell a very intimate story without reducing it to tabloid-like coverage. First, the article briefly discusses autobiography, biography, autofiction and performative biography as dominating tendencies in Norwegian literature in the 2010’s, placing Ullmann’s novel in this context. Secondly, theoretical perspectives which might be employed in the process of analyzing *Unquiet* are defined. Lastly, the novel’s form is analyzed with regard to this particular approach. The article’s aim is to present Linn Ullmann’s *Unquiet* as a novel hybrid in its form, and thus, an one-of-a-kind phenomenon in modern Norwegian literature.

Key words: Linn Ullmann, Ingmar Bergman, *Unquiet*, autofiction, Norwegian literature

Słowa kluczowe: Linn Ullmann, Ingmar Bergman, *De urolige*, autofikcja, literatura norweska

1. Będziesz pisał własne życie

W lutym 1889 roku w Kristianii ukazał się ósmy numer czasopisma *Impresjonisten*, uchodzącego za organ miejskiego awangardowego środowiska literackiego oraz artystycznego, określanego mianem „bohemy z Kristianii” (norw. *Kristiania-bohemen*). Ten konkretny numer *Impresjonisten* przeszedł do historii z uwagi na wydrukowane w nim słynne „dziewięć przykazań bohemy”. Pierwsze, a zatem można uznać, że najważniejsze przykazanie głosiło: „Będziesz pisał swoje własne życie”² (Svanholm 2001: 105). I choć współcześni historycy norweskiej literatury

¹ Niniejszy tekst powstał w kwietniu 2018 r. przed ukazaniem się we wrześniu polskiego przekładu powieści (Ullmann 2018). Dlatego też wszystkie cytaty z książki w części analitycznej niniejszego tekstu przytaczane są w przekładzie autorki artykułu (przyp. red.).

² Oryg. „Du skal skrive dit eget liv”. Cytaty ze źródeł obcojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, przytaczam we własnym tłumaczeniu, podając dodatkowo w przypisie ich oryginalne brzmienie.

nie mają pewności co do tego, kto konkretnie te „przykazania” sformułował (wedle jednych teorii – „guru” ówczesnej bohemy Hans Jæger, wedle zaś innych – wydawcy *Impresjonisten*, tj. Johan Collett Michelsen oraz Christian Krohg i jego żona Oda) (Bjørnstad 2001: 550), nie sposób nie stwierdzić, iż osoba ta zapewne zupełnie niechętny („przykazania” miały wszak obowiązywać współczesnych jej pisarzy) zdefiniowała w tym jednym krótkim zdaniu dominujący kierunek, jaki w drugiej dekadzie XXI wieku obierze norweska literatura.

Cezurą wyznaczającą zwrot ku „pisaniu własnego życia”, czyli ku autotematyzmowi/autobiografizmowi/autofikcji w norweskiej literaturze, jest publikacja pierwszego tomu *Mojej walki* Karla Ovego Knausgård (2009). Oddziaływanie na norweskie życie literackie i kulturowe ukazującego się w latach 2009–2011 sześciotomowego cyklu³ porównać można do oddziaływania właściwego dla trzęsienia ziemi. Krótko po ukazaniu się pierwszego tomu *Mojej walki* w styczniu 2010 roku związany z Uniwersytetem w Oslo literaturoznawca Arne Melberg opublikował w dzienniku *Aftenposten* artykuł o znaczącym tytule *Brak nam słów*, opatrzony dodatkowo podtytułem *Akademicka krytyka literacka nie wie, co myśleć ani o Karlu Ovem Knausgårdzie, ani o wielu innych zjawiskach współczesnej literatury*⁴ (Melberg 2010). Ten dramatyczny nieco w swoim wydźwięku artykuł stanowi bardzo adekwatne podsumowanie problemu, w obliczu którego stanęło norweskie literaturoznawstwo oraz krytyka literacka u progu kolejnej dekady: ponieważ stosowane przez Knausgård zabiegi literackie z pogranicza autobiografizmu, biografizmu, eseistyki i powieściopisarstwa nie mieściły się w kanonach tego, co i jak w Norwegii wcześniej pisano, nie było jasności, jakimi narzędziami należy je badać i jak je należy oceniać.

Moja walka „wstrząsnęła” bynajmniej nie tylko środowiskiem akademickim. Cykl wzbudził gwałtowne reakcje u bliskich i znajomych autora, którzy rozpoznawszy się na kartach kolejnych jego części, zaczęli nazywać książki Knausgård „literaturą judaszową”⁵. W obronie *Mojej walki* zaczęli stawać na łamach prasy pisarze i dziennikarze (Nilsen 2009). Był to temat, na który w Norwegii „wypadało” mieć zdanie. Historyk literatury Per Thomas Andersen odnotowuje nawet pojawienie się w języku norweskim nowego czasownika *å knause* (można pokusić się o próbę przetłumaczenia go na język polski jako „knausować”), opisującego sytuację, gdy rozmowa w sytuacji towarzyskiej schodzi nagle i spontanicznie na temat *Mojej walki* (Andersen 2012).

Wkrótce w ślady Knausgård poszło wielu innych norweskich autorów, dopuszczających się w swoich powieściach śmiałych prób łączenia elementów auto-

³ W Polsce cykl *Moja walka* ukazywał się w latach 2014–2018 (Knausgård 2014–2016).

⁴ Oryg. „Vi mangler ord. Den akademiske kritikken vet ikke hva den skal mene hverken om Karl Ove Knausgård eller mye annet i dagens litteratur”.

⁵ Oryg. „Judaslitteratur”.

biografii, biografii i fikcji. Jako przykład podać można powieść *Zanim spłonę* Gautego Heivolla (2010)⁶, która nie tylko zdobyła prestiżową nagrodę literacką Brageprisen za 2010 rok (rok wcześniej otrzymał ją pierwszy tom *Mojej walki*), ale stała się też przyczynkiem do szerokiej dyskusji o tym, w jakim stopniu autor powieści ma prawo wykorzystywać w niej historie faktycznie żyjących ludzi oraz jakiego rodzaju moralne implikacje to za sobą pociąga. Powieść Heivolla spotkała się także z miazdzącą krytyką uznanego pisarza Jona Micheleta, który na łamach dziennika *Klassekampen* napisał między innymi: „Nie powinniśmy tworzyć fikcji o prawdziwych osobach żyjących w czasach nam współczesnych”⁷ (Lillebø 2010).

Krytyka literacka i literaturoznawstwo w Skandynawii zmuszone były znaleźć słowa niezbędne do badania i oceny tych nowych tendencji literackich, których – zdaniem Melberga – brakowało. Eksperymenty, których dopuszczał się Knausgård i pisarze nim zainspirowani, zaczęto wkrótce określać mianem „biografizmu performatywnego” i analizować je jako zjawiska z pogranicza literatury oraz performance’u, w którym autor wykorzystuje siebie samego i inne rzeczywiste osoby do celów estetycznej gry z czytelnikiem (Popa 2017: 163). W 2014 roku ukazała się obszerna praca duńskiego badacza Jona Helta Haardera, w której autor starał się przeanalizować nowe tendencje rządzące skandynawską literaturą w tych właśnie kategoriach. Sam tytuł dzieła: *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (Biografizm performatywny: główny nurt w późnonowoczesnej skandynawskiej literaturze) jasno definiuje status opisanych powyżej tendencji nie tylko w Norwegii, lecz w całej Skandynawii.

W nurt ten wpisuje się w pewnym stopniu wydana w 2015 roku powieść *De urolige* (*Niespokojni*) Linn Ullmann będąca przedmiotem niniejszego studium. Celem tego tekstu jest analiza formy tej powieści jako tekstu z pogranicza biografii/autobiografii oraz fikcji, a także wskazanie, że *De urolige* stanowi zjawisko wyjątkowe w literaturze norweskiej, nawet jeśli przyrówna się je do pozycji wzbudzających takie emocje i taką sensację jak cykl *Moja walka* Knausgårda czy *Zanim spłonę* Heivolla. W celu znalezienia właściwego teoretycznego klucza do analizy powieści w artykule przedstawione zostaną również najbardziej uznane i adekwatne do przedmiotu badań teorie z zakresu analizy autobiografii oraz autofikcji.

Linn Ullmann przyszła na świat w roku 1966 jako córka sławnych rodziców: Liv Ullmann oraz Ingmara Bergmana. Dorastała w Stanach Zjednoczonych oraz

⁶ Tytuł oryginału: *Før jeg brenner ned*. Powieść została wydana w Polsce w 2011 r. (Heivoll 2011).

⁷ Oryg. „Vi bør ikke dikte om virkelige personer i vår egen samtid”. Oburzenie Micheleta wiązało się przede wszystkim z faktem, że Heivoll, oprócz przeżyć i oświadczeń swoich i swoich bliskich, opisał w powieści prawdziwą historię piromana grasującego w 1978 r. w jego rodzinnej wsi Finsland. Tego rodzaju łączenie faktów oraz fikcji bywa także od czasu publikacji *Z zimną krwią* (1966) Trumana Capote’a określane terminem *faction*, i do dziś trwają dyskusje na temat konsekwencji natury moralnej, które pociągają za sobą tego typu literackie zabiegi (np. Caudill 2011: rozdział 6).

norweskim Oslo. Jest autorką sześciu napisanych w języku norweskim powieści, których tematyka oscyluje głównie wokół kwestii rodziny, jej rozpadu oraz napięć w jej obrębie. Na język polski zostały dotychczas przełożone dwie jej książki: debiutancka powieść *Zanim zaśniesz* (wyd. norweskie 1998, wyd. polskie 2004)⁸ oraz *We mgle* (wyd. norweskie 2011, wyd. polskie 2016)⁹. *De urolige* z 2015 roku to jej ostatnia książka, niezwykle entuzjastycznie przyjęta przez krytyków. Ullmann otrzymała za nią nominację do Nagrody Literackiej Rady Nordyckiej (Nordisk Råds Litteraturpris). W chwili powstawania tego tekstu (kwiecień 2018 r.) prawa do tłumaczenia *De urolige* sprzedane zostały do osiemnastu krajów, w tym Polski.

Jest to jednocześnie jedyna pozycja autorki, w której uczyniła ona głównym tematem siebie samą oraz losy swojej rodziny. Pod względem tematycznym powieść uznać można za „dwutorową”, wyróżniają się w niej bowiem dwa główne tematy. Pierwszy to historia dorastania Ullmann, wychowywania się w dwóch domach i złożonych, skomplikowanych relacji budowanych niezależnie od siebie z żyjącymi osobno matką i ojcem, odnajdywania swojej tożsamości w cieniu dwóch wielkich mitów, do rangi których urosli z czasem jej rodzice (zwłaszcza Bergman). Drugą z tematycznych osi *De urolige* stanowi relacja z ostatnich miesięcy życia ojca Ullmann – obraz choroby, która stopniowo postępuje, powolnego odchodzenia chorego i tego, jak próbuje się z tym pogodzić jego dorosła już córka.

Autorka zdecydowała się zatem opisać nie tylko siebie i swoich sławnych rodziców, lecz także – po części przynajmniej – wtajemniczyć odbiorców powieści w niezwykle intymny rozdział życia swojej rodziny. I choć w pierwszym odruchu można pomyśleć, że szczegółowy opis procesu powolnej śmierci człowieka o takiej międzynarodowej sławie jak Ingmar Bergman może osunąć się w estetykę tabloidowego, „sensacyjnego” reportażu, do niczego takiego w powieści Ullmann nie dochodzi. Przed takim „osunięciem” chroni *De urolige* wyjątkowa konstrukcja formalna powieści, która zostanie poddana analizie w dalszej części niniejszego tekstu. W pierwszej kolejności warto jednak pochylić się nad adekwatnymi do przedmiotowego tekstu perspektywami teoretycznymi i postarać się odnaleźć wśród nich potencjalny klucz do analizy powieści Ullmann.

2. Fikcja i „niefikcja” oraz wszystko to, co pomiędzy

W poszukiwaniu owego teoretycznego klucza warto zacząć od sięgnięcia po klasyczny tekst Philippe’a Lejeune’a *Pakt autobiograficzny* z 1975 roku¹⁰. Autor za-

⁸ Tytuł oryginału: *Før du sovner*.

⁹ Tytuł oryginału: *Det dyrebare*.

¹⁰ Tytuł oryginału: *Le Pacte autobiographique*. Wszystkie cytaty z tego tekstu przytaczane są w niniejszym artykule w przekładzie Aleksandra Wita Labudy.

kląda, iż każde czytanie każdego tekstu wymaga zawarcia swoistego „paktu” pomiędzy autorem a czytelnikiem, to jest sporządzonej na określonych warunkach umowy dotyczącej tego, w jaki sposób tekst będzie rozumiany i odczytywany. Lejeune wprowadza rozróżnienie na „pakt autobiograficzny” oraz „pakt powieściowy”. Pierwsza z wymienionych „umów” zawierana jest w przypadku autobiografii, druga zaś – gdy dzieło literackie ma charakter fikcyjny. O autobiografii możemy zatem mówić w sytuacji, gdy przedstawiony czytelnikowi tekst to „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości” (Lejeune 1975: 31). Do zawarcia paktu autobiograficznego będzie zatem dochodziło w sytuacji, gdy tekst cechuje „tożsamość autora, narratora i głównego bohatera” (Ibid.: 32), zaś pakt powieściowy występował będzie w sytuacjach, w których ma miejsce „jawna praktyka nietożsamości (autor i bohater nie mają tego samego nazwiska) oraz poświadczenie fikcyjności (np. przez podtytuł: powieść [...])” (Ibid.: 39). Tego rodzaju rozgraniczenie porządkuje do pewnego stopnia kategorii fikcyjności i „niefikcyjności”, ma jednak jedynie ograniczone zastosowanie w analizie współczesnej (bądź, jeśli użyć określenia Haardera, „późnonowoczesnej”) norweskiej powieści. Zarówno u Knausgård, wspomnianego tu Heivolla, jak i Ullmann mamy do czynienia z tożsamością autora, narratora i głównego bohatera (u dwojga ostatnich autorów nie zawsze jednoznacznie i nie we wszystkich partiach tekstu, lecz mimo to niewątpliwą), przy czym ich wspomniane tu dzieła literackie zaopatrzone zostały w podtytuł *Powieść*¹¹, będący wedle systematyki Lejeune’a jednoznacznym poświadczeniem paktu powieściowego. Można by wysnuć zatem wniosek, że w „późnonowoczesnej” norweskiej powieści zachodzi coś w rodzaju – jeśli trzymać się lejeune’owskiej nomenklatury – „paktu mieszanego”.

Od tego właśnie założenia rozważania swoje rozpoczyna duński literaturoznawca Poul Behrendt, chcąc wzbogacić wcześniejszy, opisany przez Lejeune’a dychotomiczny podział na pakt autobiograficzny i pakt fikcyjny o kategorię, którą nazywa „podwójnym kontraktem”¹². Behrendt poświęcił tej kwestii opublikowaną w roku 2006 książkę *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse* (Podwójny kontrakt: estetyczna nowinka) będącą rozwinięciem rozważań sformułowanych po raz pierwszy w opublikowanym w 1997 roku eseju *Med to hoveder. Et essay om 90’ernes æstetiske nyskabelse: dobbeltkontrakten* (Z dwiema głowami. Esej o estetycznej nowince lat 90.: podwójnym kontrakcie). W książce tej Behrendt, wychodząc od dychotomicznego podziału Lejeune’a, zakłada, że do zawarcia obu opisanych przez niego paktów dojść może w ramach tego samego literackiego dzieła. Te równocześnie zawarte paktory nie wykluczają się nawzajem, lecz przyczyniają wspólnie do nadania tekstowi nowego znaczenia. Ustanowienie takiego podwójnego kontraktu

¹¹ Tytuł oryginału: *Roman*.

¹² Oryg. „Dobbeltkontrakten”.

wymaga zaistnienia dwóch okoliczności. Po pierwsze, oba „pakty” (autobiograficzny i powieściowy) muszą zostać zawarte w odstępie czasowym (jeden wcześniej niż drugi), po drugie zaś, musi dojść do rozpoczęcia gry z czytelnikiem, mającej na celu „zwiedzenie” go – i gra ta musi zostać zdemaskowana (w momencie takiej demaskacji dochodzi do złamania pierwszego i jednocześnie zawarcia drugiego paktu). Behrendt pisze:

W chwili, gdy tego rodzaju ‘sekretne noty’ [czyli elementy demaskujące grę – przyp. K.D.] zostają ujawnione i wskazane jako integralna część założenia dzieła, objawia się podwójny kontrakt w całej swej istocie: w formie ‘przesunięcia czasowego’ w ustanowieniu dwóch wzajemnie wykluczających się określonych kontraktem relacji (2006: 20)¹³.

Koncepcja ta zakłada zatem, że czytelnik do pewnego momentu będzie uznawał, że autor dzieła zawarł z nim pakt autobiograficzny, by po jakimś czasie przekonać się jednak, że był dotychczas oszukiwany, a obowiązującą umową jest pakt powieściowy (albo, rzecz jasna, odwrotnie).

Behrendowska teoria podwójnego kontraktu wprowadza zatem istotną nową kategorię, dopuszczając istnienie dwóch paktów w obrębie tego samego dzieła, jednak także ona pozostaje niewystarczająca do analizy późnonowoczesnych tekstów literatury norweskiej. W żadnej z opisywanych w niniejszym artykule powieści nie dochodzi bowiem do przesunięcia czasowego w zawieraniu dwóch typów paktów, nie można mówić również o „zwodzeniu” czytelnika. Okazuje się zatem, że również takie spojrzenie na kwestię fikcji i „niefikcji” w literaturze jest na potrzeby niniejszej analizy niewystarczające.

Na ratunek w tej sytuacji przyjść może kategoria autofikcji. Termin ten został użyty po raz pierwszy przez francuskiego pisarza Serge’a Doubrovsky’ego (żyjącego w latach 1928–2017) w jego powieści *Fils* z 1977 roku. W nocie autora wydrukowanej na czwartej stronie okładki książki przeczytać możemy, iż tematem dzieła będzie „fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych; jeśli się chce, autofikcja, zawierzenie języka przygody – przygodzie języka...”¹⁴. Taka definicja zdaje się lepiej niż przedstawione dotychczas koncepcje przystawać do późnonowoczesnej powieści norweskiej. W *De urolige* Ullmann mamy przecież do czynienia ze ściśle rzeczywistymi, empirycznie możliwymi do udowodnienia faktami (np. narodziny Ullmann, jej wyjazd do USA z matką, małżeństwo i narodziny dzieci, śmierć ojca itd.), przy czym cała opowieść zostaje jednocześnie ujęta w „fikcyjny cudzy-słów”, co sygnalizuje już chociażby podtytuł *Powieść*. W wywiadzie udzielonym w roku 2005 Annie Turczyn Serge Doubrovsky, opowiadając o *Fils*, mówi między

¹³ Oryg. „I det øjeblik, hvor den slags ‘hemmelige noter’ fremkaldes og udnævnes til en integreret del af værkets anlæg, opstår dobbeltkontrakten i sin grundlæggende skikkelse – i form af en *tidsforskudning* i fastlæggelsen af to indbyrdes uforenelige aftaleforhold”.

¹⁴ Przekład za: Turczyn 2005: 201.

innymi: „To sposób powtórzenia mojej historii z elementami ściśle prawdziwymi i jednocześnie całkowicie fikcyjnymi, w stopniu, w jakim ustawiam je razem” (Turczyn 2005: 2009). Sugeruje to zatem zbudowanie powieści poprzez konstrukcję „szkieletu” złożonego z wydarzeń jak najbardziej rzeczywistych i następnie „wypełnienie” go elementami fikcyjnymi, na przykład szczegółowymi opisami tła poszczególnych wydarzeń, rozmów toczonych wokół nich przez ich uczestników itd., czyli elementami wydarzeń rzeczywistych, których autor nie jest w stanie odtworzyć z pamięci (np. z uwagi na upływ czasu), bądź świadomie dodanymi fikcyjnymi segmentami mającymi na przykład wzbogacić opowieść czy podkreślić jakiś jej aspekt.

Współcześni badacze (np. Pierre-Alexandre Sicart czy Karen Ferreira-Meyers), dokonując syntezy przedstawionych powyżej sposobów patrzenia na fikcję i „niefikcję”, proponują wprowadzenie kategorii „paktu autofikcyjnego” jako czegoś w rodzaju ich uzupełnienia. Pakt taki miałby dotyczyć „intymnej opowieści, której autora, narratora i głównego bohatera łączy ta sama nominalna tożsamość i której tekst i/lub peryteksty wskazują, że jest ona fikcją”¹⁵ (Sicart 2005, cyt. za: Ferreira-Meyers 2005: 210). Ze wszystkich dotychczas przedstawionych koncepcji ta wygląda na najbardziej adekwatną do stanowiącej przedmiot analizy w niniejszym tekście powieści Ullmann. Mamy bowiem ponad wszelką wątpliwość do czynienia z opowieścią: a) intymną, b) w której możemy mówić o tożsamości autora, narratora oraz głównego bohatera, a także c) której perytekst (rozumiany jako elementy usytuowane w obrębie dzieła, do których zalicza się nazwisko autora, tytuł, datowanie, wstępy, dedykacje i motta) wskazuje, że jest ona fikcją.

Późnonowoczesną powieść norweską można rzecz jasna analizować, obierając za punkt wyjścia wszystkie przedstawione powyżej koncepcje bądź też je ze sobą łącząc (rumuńska badaczka Ștefana Popa proponuje na przykład takie teoretycznie przekrojowe spojrzenie na cykl *Moja walka*, włączając dodatkowo do rozważań elementy teorii biografizmu performatywnego). Na potrzeby niniejszego studium decyduję się jednak spojrzeć na powieść *De urolige* w świetle takich pojęć jak autofikcja oraz pakt autofikcyjny. Postaram się jednocześnie przedstawić, że powieść Ullmann jako forma pod wieloma względami hybrydowa wymyka się (przynajmniej w swoich fragmentach) wszystkim opisanym powyżej kategoryzacjom.

3. *De urolige* jako forma hybrydowa, czyli jak stawić czoła mitowi

Współlistnienie w obrębie powieści fikcji oraz „niefikcji” zostaje zasygnalizowane czytelnikowi, zanim ten jeszcze otworzy książkę. O „kontraktowej” dwoistości

¹⁵ Oryg. „an intimate narrative whose author, narrator and protagonist share the same nominal identity and whose text and/or peritext indicate it is a fiction”.

działa świadczą jednoznacznie już peryteksty umieszczone na froncie okładki. Pod nazwiskiem autorki oraz tytułem umieszczony zostaje (czcionką o tej samej wielkości, ale innym kolorze) podtytuł *Powieść*, który sugeruje, że *De urolige* jest tekstem fikcyjnym. Poniżej (mniejszą czcionką) wydrukowano nazwę wydawnictwa (Forlaget Oktober). Grafika i typografia okładki jest dość surowa i oszczędna – oprócz czterech linii tekstu na szarym tle (na samym dole frontu okładki) wydrukowane zostało jedynie niewielkie, kolorowe zdjęcie (sądząc po jakości – wykonane techniką analogową, a następnie zeskanowane), przedstawiające siedzące na ławce dwie osoby: dziewczynkę w żółtej czapce i dojrzałego mężczyznę ubranego w kamizelkę oraz kraciastą koszulę. Mimo że na stronie redakcyjnej książki nie podano (jak to jest w zwyczaju) opisu tego zdjęcia ani nazwiska fotografa (znaleźć możemy tam jedynie informację, że projekt składu i okładki wykonali Egil Haraldsen i Ellen Lindeberg z firmy EXIL DESIGN)¹⁶, bez większych wątpliwości czytelnik rozpoznaje w mężczyźnie Ingmara Bergmana. Można również przypuszczać, że siedząca obok niego dziewczynka to sama Linn Ullmann. Po pobieżnym spojrzeniu na front okładki *De urolige* czytelnik nabiera przekonania, że tekst dotyczy będzie żyjących faktycznie osób (co sugeruje biografię/autobiografię), lecz jednocześnie będzie powieścią (co sugeruje fikcję).

Zasugerowane – już przed rozpoczęciem lektury – przeniesienie wydarzeń rzeczywistych w sferę fikcji przyczynia się w powieści Ullmann przede wszystkim do zbudowania dystansu do opisywanych osób i wydarzeń. Dystans ten unaocznia się szczególnie wyraźnie w sposobie przedstawienia trojga „bohaterów” książki, to jest samej autorki i jej rodziców – Liv Ullmann oraz Ingmara Bergmana (przy czym pokusić można się o refleksję, że to właśnie on, nie zaś sama autorka jest „głównym bohaterem” *De urolige*).

Żadna z wymienionych trzech osób nie jest identyfikowana na kartach powieści za pomocą swojego imienia i nazwiska. Nazwiska „Ullmann” i „Bergman” pojawiają się co prawda w perytekstach (np. w wymienionych na końcu książki źródłach przytaczanych w tekście cytatów), jednak w samej powieści nie występują, poza dwoma wyjątkami, to jest w następujących fragmentach: „Przechodzimy spacerem do Kościoła Jadwigi Eleonory na Östermalmstorg, gdzie twój dziadek, Erik Bergman, był przez trzydzieści lat pastorem”¹⁷ (widzimy zatem, że za pomocą tego nazwiska nie jest identyfikowany ojciec autorki, ale jej dziadek), oraz: „Powiedział: Nie do wiary, czyż to nie pani Ullmann we własnej osobie znów nas odwiedza? Wi-

¹⁶ Analiza przedstawiona w niniejszym tekście wykonana została w oparciu o wydanie elektroniczne (e-book) książki z 2015 r. W związku z tym przy odwołaniach do poszczególnych fragmentów dzieła/cytatów nie podaje się numerów stron.

¹⁷ Oryg. „Vi spaserer til Hedvig Eleonora kirke på Östermalmstorg der din farfar Erik Bergman var prest i tretti år”.

tamy z powrotem w Nowym Jorku!”¹⁸ (w tym przypadku „panią Ullmann” nie jest Liv, tylko babka autorki, wypowiadająca cytowaną kwestię). Rodzice Ullmann nie są określane w tekście powieści inaczej niż „ojciec” lub „tata” i „matka” lub „mama”¹⁹, pozostając przy tym jednoznacznie rozpoznawalnymi jako Liv Ullmann i Ingmar Bergman. Ten prosty zabieg umożliwia częściowe przynajmniej „przeniesienie” rzeczywistych postaci do świata fikcji i ich odmitologizowanie, pisanie o nich jako o rodzicach, nie zaś gwiazdach światowego formatu.

Podobny, lecz nie do końca identyczny zabieg, autorka stosuje wobec samej siebie. Typowa dla autofikcji narracja pierwszoosobowa (w której postać autorki określana jest zaimkiem „ja”) przeplata się w *De urolige* z narracją trzecioosobową, w której postać Linn Ullmann występuje jako „ona” lub „dziewczynka”²⁰. Dobry przykład na to, jak zabieg ten jest realizowany w praktyce, stanowi pierwsze w powieści przejście pomiędzy dwoma typami narracji, które pojawia się już na początku pierwszej części powieści. *De urolige* otwiera narracja pierwszoosobowa. Jednak w momencie, gdy Ullmann opisuje swoje przyjście na świat (jej matka pozostawała wtedy formalnie w związku małżeńskim ze swoim pierwszym mężem), dochodzi do istotnej zmiany:

Byłam w związku z tym, zgodnie z prawem norweskim, „jego” dzieckiem. Ja – 2,8 kilo, 50 centymetrów długości, urodzona we wtorek – byłam lekarską córką i przez wiele miesięcy nosiłam – a raczej ona nosiła – nazwisko Lund. Na fotografiach ma ona okrągłe, puciołowane policzki. Nie wiem o niej znów tak wiele²¹.

Sekwencja ta jasno daje czytelnikowi do zrozumienia, że postać określana zaimkiem „ja” jest tożsama z postacią nazywaną „ona/dziewczynka”, a ta z kolei tożsama jest z autorką powieści (o czym świadczą chociażby szczegółowe informacje dotyczące okoliczności jej przyjścia na świat).

Narracja trzecioosobowa w *De urolige* występuje głównie w sekwencjach powieści opisujących dzieciństwo i dorastanie Ullmann, a więc okresy, w których – z uwagi na upływ czasu oraz fakt, że Ullmann nie ma możliwości pamiętania swojego wczesnego dzieciństwa – „szkielet” zbudowany z wydarzeń rzeczywistych musiał najprawdopodobniej zostać w większym stopniu uzupełniony elementami fikcji.

Opisane powyżej zastosowane w *De urolige* zabiegi pozwalają na zidentyfikowanie powieści Ullmann jako tekstu z kategorii autofikcji. Opowieść o dorastaniu

¹⁸ Oryg. „– Han sa: Neimen, er det ikke selveste fru Ullmann som er på besøk igjen? Velkommen tilbake til New York!”

¹⁹ Oryg. „Far/pappa”, „Mor/mamma”.

²⁰ Oryg. „Hun/jenta”.

²¹ Oryg. „Dermed var jeg ifølge norsk lov hans datter. Jeg – 2,8 kilo, 50 centimeter lang og født på en tirsdag – var legedatter, og i flere måneder het jeg – eller hun – Lund til etternavn. På fotografier har hun runde bollekinn. Jeg vet ikke så mye om henne”.

z „ojcem/tatą” i „matką/mamą”, snuta naprzemiennie przez narratora pierwszo- i trzecioosobowego stanowi jednak tylko jedną z osi powieści. Już w drugiej (z sześciu) części książki, zatytułowanej *Taśmy*²², następuje „przeskok” bądź też „przeniesienie ciężaru” na drugą z osi – tak tematycznych, jak i formalnych. Wstępem do tej sekwencji jest wyznanie autorki (identyfikującej się w tym miejscu jednoznacznie jako „ja”). Ullmann pisze, że ma niewidoczne dla nikogo poza nią samą skrzywienie kręgosłupa wynikające z faktu, że nosi na jednym ramieniu torbę, do której wszystko pakuje, a niczego z niej nie wyrzuca. Wymienia następnie wszystkie drobiazgi, które w torbie tej można znaleźć. Na koniec tej wyliczanki dodaje:

Przez wiele lat nosiłam ze sobą w torbie mojego ojca, a raczej to, co mi po nim zostało. Umarł latem 2007 roku, i przez wiele lat leżał tam, przewalając się w tę i z powrotem z wszystkimi tymi innymi rzeczami.

To, co mi po nim zostało, to sześć nagrań z ostatniej wiosny jego życia. Jego głos. I cisza. I mój głos. I wszystkie te dźwięki wyłapanie przez mikrofon, których nie umiem zidentyfikować, a które od biedy nazwać można hałasem. Nagrania zostały zrobione niewielkim szarym dyktafonem wielkości grubszego palca. Wiedziałam, że muszę się jakoś z nimi uporać – to jest z nagraniami. Musiałam je przesłuchać²³.

Autorka ujawnia zatem, że jest w posiadaniu konkretnych źródeł – taśm, których transkrypcje czytelnik może znaleźć na dalszych kartach powieści, wplecione pomiędzy pierwszo- i trzecioosobową narrację. Autofikcja zostaje dzięki temu wzbo-gacona o zupełnie nowy i różny – tak pod względem treści, jak i formy – tekst, relację czy wywiad. Mamy zatem do czynienia z dwoistym procesem powstawania dzieła literackiego, w którym tworzenie (autofikcji) i odtwarzanie (dokonywanie transkrypcji nagranych rozmów) dopełniają się nawzajem w dialektycznym procesie twórczym. Marcin Kafar, wchodząc w swoim erudycyjnym artykule z 2016 roku w dialog z duńskim badaczem Rasmusenem R. Simonsenem (2009), pochyla się nad problemem „symetryczności nadawania znaczeń tekstowi, który swą semantyczną (zawsze doraźną) skończoność zyskuje w dopełniających się nawzajem aktach ‘pisanania’ i ‘czytania’” (Kafar 2016: 159). Idąc za tą myślą, można postrzegać tekst *De urolige* jako zbudowany na symetrycznych procesach „pisanania” i „słuchania/odsłuchiwania”, to jest wspominanych tu już dwóch osiach powieści.

²² Oryg. „Spoler”.

²³ Oryg. „I mange år bar jeg faren min, eller det jeg hadde igjen av ham, med meg i veska. Han døde sommeren 2007, og i flere år lå han og ristet frem og tilbake sammen med alle de andre tingene.

Det jeg hadde igjen av ham, var seks lydbåndopptak fra den siste våren han levde. Stemmen hans. Og stillheten. Og stemmen min. Og alle lydene jeg ikke helt vet hva er, som mikrofonen fanget opp, og som upresist kan kalles støy. Opptakene ble gjort med en liten grå båndopptager på størrelse med en tykk finger. Jeg visste at jeg måtte håndtere dem på en eller annen måte – opptakene, altså. Jeg måtte høre igjennom dem”.

De urolige objawia się w swoich dalszych częściach czytelnikowi jako „książka o książce, która nigdy nie powstała”. Ullmann wyznaje, że przez kilka lat planowała wraz ze swoim ojcem książkę napisaną na podstawie ich rozmów i relacji. Projekt ten nie wyszedł nigdy jednak z fazy drobiazgowych planów, zupełnie jakby oboje bali się przystąpić do jego realizacji: „Lato 2006 roku. Nadal planujemy książkę i wszystko, co nas czeka. Książka powstanie w wielu fazach. Będzie się rozmawiać, transkrybować, redagować, składać. Wielka praca”²⁴. Wszystko – relacjonuje Ullmann – zmieniło się na wiosnę 2007 roku, gdy u jej ojca zdiagnozowano przemijający atak niedokrwienny, postępujące schorzenie neurologiczne niszczące pamięć i sprawiające, iż pacjent ma kłopoty z odróżnieniem rzeczywistości od nierzeczywistości. Planowany „projekt” zmienia więc szybko charakter – w zbieraniu relacji z ojcem nie chodzi już o pracę nad książką, ale o próbę zachowania pamięci o człowieku, który stopniowo odchodzi. „Czy mogę opłakiwać ludzi, którzy nadal żyją?”, stawia pytanie Ullmann²⁵. Sześć nagrań, które nosiła w torbie, wykonano w maju 2007 roku, na niecałe trzy miesiące przed śmiercią Ingmara Bergmana (30 lipca 2007 r.).

Duży czasowy rozdźwięk pomiędzy wykonaniem nagrań a wydaniem *De urolige* (osiem lat) Ullmann tłumaczy kwestiami natury organizacyjnej i technicznej – zawirowaniami w życiu osobistym, przeprowadzkami, a także tym, że przez długi czas wydawało jej się, iż nagranych materiału zwyczajnie nie da się odsłuchać. Zgodnie z tym, co pisze, próbowała zrobić to krótko po śmierci ojca, jednak jakość dźwięku była tak niska, że nie dało się rozróżnić poszczególnych słów. Z torby dyktafon trafił do szuflady, następnie na strych – gdzie Ullmann natknęła się na niego przypadkiem po siedmiu latach od śmierci ojca. Postanowiła podjąć kolejną próbę odsłuchania nagrań i zadzwoniła do swojego dorosłego syna, prosząc go o wsparcie techniczne – dwudziestolatek udzielił jej prostej porady – powinna do dyktafonu podłączyć słuchawki. Dopiero wtedy Ullmann odkryła, że dźwięk został w rzeczywistości nagrany bardzo precyzyjnie: „Sześć nagrań. Gdyby mój ojciec żył, zapytałabym go o pauzy. Ciszę. Odstępy. Jak je oddać? Jak on by to zrobił?”²⁶. Odnieść można wrażenie, że wyjaśnienia dotyczące przeprowadzek, banalnych kłopotów technicznych, problemów małżeńskich Ullmann itd. to tak naprawdę tylko wymówki, mało wiarygodne próby usprawiedliwienia tego, dlaczego nagrania musiały „odczekać” aż siedem lat. Można pokusić się o hipotezę, że nagrane na dyktafon słowa musiały „dojrzeć”, tak jak dojrzeć do ich odsłuchania musiała sama autorka, że tych siedem lat było koniecznych do powstania niezbędnego –

²⁴ Oryg. „Sommeren 2006. Vi fortsetter å planlegge boka og alt som ligger foran oss. Boka skal bli til i mange faser. Det skal samtale, transkriberes, redigeres, sammenstilles. Et stort arbeid”.

²⁵ Oryg. „Kan jeg sørge over mennesker som fortsatt lever?”

²⁶ Oryg. „Seks opptak. Hvis faren min hadde vært i live, hadde jeg spurt ham om pausene. Stillheten. Mellomrommene. Hvordan gjengi dem? Hvordan ville han ha gjort det?”

czasowego i emocjonalnego – dystansu pozwalającego przenieść je na karty powieści, tego samego dystansu, który wywołany zostaje poprzez pozbawienie w *De urolige* Ingmara Bergmana nazwiska i przeistoczenie go w bohatera określanego jako „ojciec/tata”.

Wyjściowy materiał stanowiło zatem sześć nagrań, z których każde, o czym informuje Ullmann, trwało około dwóch godzin. Nagrania te zostały przez autorkę poddane transkrypcji i podzielone na łącznie 19 różnej długości fragmentów, które wplecione zostały w narrację powieści w częściach II, IV, V oraz VI. Nie zostaje przy tym określone, z którego nagrania pochodzi dany fragment transkrypcji, ani też czy transkrypcji poddane zostały wszystkie wykonane przez Ullmann nagrania, w całości lub fragmentach.

Interesująca jest forma, w jakiej dokonano transkrypcji nagrań – wplecione w narrację książki fragmenty rozmowy ojca z córką przywodzą na myśl tekst dramatu (lub filmowego scenariusza) i zapisane zostały jako „kwestie” wypowiedane przez dwie osoby – określone na potrzeby tych fragmentów powieści jako „ON” i „ONA”²⁷. Nie są to więc rozmowy prowadzone przez „Dziewczynkę” z jej „Ojcem/Tatą”, Linn Ullmann nie ujawnia się też w transkrypcjach czytelnikowi jako „Ja”. Zabieg ten – po raz kolejny – przenosi rozmowy utrwalonych na nagraniach osób – a także same te osoby – w sferę fikcji i umowności. Poza samymi „kwestiami” wymienianymi przez NIĄ i NIEGO w transkrypcjach występują elementy, które można określić jako didaskalia, zapisane kursywą komentarze dotyczące przerw w rozmowie (np. „Długa cisza”, „Pauza”²⁸), jak i sposobów wypowiedania kwestii przez „osoby dramatu” (np. „ON chrząka”, „ON się waha”²⁹). Przerwy, pauzy i chwile wahania zdarzają się w poddanych transkrypcji rozmowach nader często, co spowodowane jest kondycją umysłową, w jakiej znajduje się ON: mający kłopoty z pamięcią, nie do końca odróżniający to, co rzeczywiste, od tego, co nieprawdziwe, zdaje się egzystować na granicy snu i jawy. Dlatego też nie zawsze odpowiada na pytania, które zadaje mu ONA, lub odpowiada na nie nielogicznie, sam zadaje pytania, które usłyszał przed chwilą, powtarza słowa, które wypowiedziała ONA. Z tego powodu rozmowy ulegają dekonstrukcji, rozpadają się na urywane, nie zawsze sensownie ze sobą powiązane kwestie. W recenzji *De urolige* opublikowanej w dzienniku *Dagbladet* 21 listopada 2015 roku (powieść otrzymała najwyższą z możliwych ocenę, „sześć oczek” na kostce do gry) krytyk literacki Marius Wulfsberg pisze o tych fragmentach: „Są one tragikomiczne niczym sztuka teatralna Becketta, wypowiedane w nich kwestie ranią i bawią jednocześnie”³⁰

²⁷ Org. „ON” i „ONA”.

²⁸ Org. „Stille lenge”. „Pause”.

²⁹ Org. „*Han kremter*”, „HAN (nøler)”.

³⁰ Org. „De er tragikomiske som et teaterstykke av Beckett, replikkene sære og morsomme på en gang”.

(Wulfsberg 2015: 50). Porównanie do Becketta zasadne jest tym bardziej, że w *De urolige* pojawiają się kilkukrotne odniesienia do jego twórczości, a także dwa bezpośrednie cytaty z jego listów. Tragikomiczny efekt, o którym pisze Wulfsberg, został osiągnięty za pomocą zabiegów formalnych pozwalających przenieść rozmowę Ullmann z Bergmanem do sfery fikcji i niedookreślenia – podobnie jak sama osoba określona mianem ON rozmowy egzystują na pograniczu rzeczywistości i „nierzeczywistości”, snu i jawy.

Podsumowując wszystkie opisane powyżej zabiegi wykorzystane w *De urolige*, dojść można do wniosku, że mają one na celu przeniesienie obu opowieści (historii życia „dziewczynki” oraz historii umierania „ojca/taty/JEGO”) z poziomu intymnego wyznania o osobistym doświadczeniu do sfery pewnej ogólności i uniwersalności (uczynienie z nich historii „o dorastaniu” i „o umieraniu”), przełożenie niezwykle osobistej rodzinnej historii na język literatury.

Analizując *De urolige* na tle innych norweskich „późnonowoczesnych” powieści grających konwencją autobiografii, biografii, autofikcji, *faction*, biografizmu performatywnego itd., warto zwrócić uwagę na charakterystyczną cechą, którą książka Ullmann się wyróżnia. Jest to wielopoziomowa hybrydowość tekstu, objawiająca się tak w jego tematyce (stylizowana autofikcyjna opowieść stanowi w rzeczywistości przyczynek do stworzenia poruszającej, intymnej historii o starości, chorobie, śmierci, o stopniowym żegnaniu się z odchodzącym bliskim człowiekiem i radzeniu sobie z tą „stratą na raty”), jak i formie (przeplatanie się różnych form narracji, a nawet rodzajów literackich: epiki i dramatu). W *De urolige* zatarta zostaje granica pomiędzy autofikcją a stylizowaną relacją/reportażem, tekstem opartym na konkretnych, empirycznie weryfikowalnych źródłach. I choć powiedzieć można, że ze źródeł tego rodzaju w swoich autofikcyjnych czy performatywnych relacjach korzystali również inni norwescy autorzy (np. Gaute Heivoll, wplatający w narrację *Zanim spłonę* fragmenty dzienników swojej babki), to jednak należy przyznać, że Ullmann wykorzystwała je w sposób unikalny, nadając im nową literacką formę, brzmienie i jakość.

Co ciekawe, pomimo dużej szczegółowości i wysokiego stopnia intymności opowiadanej w *De urolige* historii powieść nie spotkała się z protestami środowiska literackiego, krytyków ani osób w niej opisanych (jak miało to miejsce w przypadkach np. *Mojej walki* i *Zanim spłonę*). Przyczyn takiego stanu rzeczy doszukiwać się można w dwóch faktach: po pierwsze, Ullmann opowiada historię, która „należy” do niej – jest to opowieść o jej życiu i jej radzeniu sobie ze śmiercią ojca, ma zatem do niej „prawo” (w odróżnieniu od na przykład Heivolla, któremu zarzucano, że nie ma „prawa” do historii opisanego w *Zanim spłonę* piromana); po drugie zaś, opisana w niniejszym tekście gra formą i konwencją powieści spełnia funkcję „bezpiecznika” w powieści, nie pozwalając osunąć się jej w sensacyjną, tabloidową estetykę.

„Patrzyć, pamiętać, pojmować. Wszystko zależy od punktu widzenia”³¹ – tak rozpoczyna Linn Ullmann swoją powieść. *De urolige* to nie tylko historia o dorastaniu i śmierci, ale też fascynujący obraz, jak historia taka może być pamiętana, przypominana, tworzona i odtwarzana, poruszające świadectwo pamięci i jej literackiego zapisu.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Ullmann, L. (2015). *De urolige*. Oslo: Forlaget Oktober, e-book.

Literatura przedmiotu

- Andersen, P.T. (2012). *Norsk samtidslitteratur. Om norsk litteratur de siste 10–20 år*. Niepublikowany wykład wygłoszony na Uniwersytecie Gdańskim 12 kwietnia 2012 roku.
- Behrendt, P. (1997). Med to hoveder. Et essay om 90'ernes æstetiske nyskabelse: dobbeltkontrakten. *Weekendavisen (bøger)* 43: 9–10.
- Behrendt, P. (2006). *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Bjørnstad, K. (2001). *Jæger: en rekonstruksjon*. Oslo: Aschehoug.
- Books from Norway. (niedatowane). *Linn Ullmann: Unquiet*, <http://booksfromnorway.com/books/90-unquiet> (dostęp: 27.03.2018).
- Capote, T. (2013 [1966]). *Z zimną krwią*. Tłum. K.F. Rudolf. Poznań: Rebis.
- Caudill, D.S. (2011). *Stories About Science in Law: Literary and Historical Images of Acquired Expertise*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Les Éditions Galilée.
- Ferreira-Meyers, K. (2005). Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts. W: K.W. Shands, G.G. Mikrut, D.R. Pattanaik i K. Ferreira-Meyers (red.). *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction. English Studies* 5. Södertörns högskola: Elanders, s. 203–2018.
- Haarder, J.H. (2014). *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
- Heivoll, G. (2010). *Før jeg brenner ned*. Oslo: Tiden.
- Heivoll, G. (2011). *Zanim splotę*. Tłum. M. Gołębowska-Bijak. Warszawa: Świat Książki.
- Kafar, M. (2016). „Prawdziwe zmyślenie” w praktyce badawczej. Między doświadczeniem „bycia w terenie” a doświadczeniem literatury – podróż z Paulem Austerem. W: M. Kafar (red.). *Auto/biograficzne aspekty praktyk poznawczych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 147–172.
- Knausgård, K.O. (2009–2011). *Min kamp*, bok 1–6. Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, K.O. (2014–2016). *Moja walka*, księgi 1–6. Tłum. I. Zimnicka. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Lejeune, P. (1975). Pakt autobiograficzny. Tłum. A.W. Labuda. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5 (23): 31–49.

³¹ Oryg. „Å se, å huske, å begripe. Alt kommer an på hvor du står”.

- Lillebø, S. (2010). Et spel for virkeligheten. *Klassekampen*, 3 listopada 2010. <http://www.klassekampen.no/58139/article/item/null/et-speil-for-virkeligheten> (dostęp: 20.03.2018).
- Melberg, A. (2010). Vi mangler ord. *Aftenposten*, 15 stycznia 2010. <https://www.aftenposten.no/mening/kronikk/i/mB9jL/Vi-mangler-ord> (dostęp: 20.03.2018).
- Nilsen, G.J. (2009). Ikke judaslitteratur. *Aftenposten*, 22 grudnia 2009. <https://www.aftenposten.no/mening/debatt/i/mBlb0/Ikke-judaslitteratur> (dostęp: 20.03.2018).
- Popa, Ș. (2017). „My Struggle” – from Autobiography to Performative Biographism. *Studia UBB Philologica* 62 (3): 155–166.
- Sicart, P.-A. (2005). *Autobiographie, Roman, Autofiction*. Praca doktorska, New York: New York University.
- Simonsen, R.R. (2009). Even or(r) odd. The game of narration in Paul Auster’s Oracle night. *American Studies in Scandinavia* 41 (1): 83–107.
- Svanholm, L. (2001). *Malerne på Skagen*. København: Gyldendal.
- Turczyn, A. (2005). „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Z Sergem Doubrovskim rozmawia Anna Turczyn. *Teksty Drugie* 5: 201–212.
- Ullmann, L. (1998). *Før du sovner*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Ullmann, L. (2005). *Zanim zaśniesz*. Tłum. M. Ciszewska i J. Sypniewska. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Ullmann, L. (2011). *Det dyrebare*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Ullmann, L. (2016). *We Mgle*. Tłum. I. Zimnicka. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Ullmann, L. (2018). *Niespokojni*. Tłum. I. Zimnicka. Warszawa: W.A.B.
- Wulfsberg, M. (2015). Årets beste selvbiografiske roman. *Dagbladet*, 21 listopada 2015: 50–51.

Ewa Mrozek-Sadowska
Independent scholar

Fårö, wyspa Bergmana

Pamięci Egila Törnqvista (1932–2015)

Fårö, Bergman's Island

This paper is an attempt to investigate the relationship between Ingmar Bergman, the Swedish *auteur* and the island of Fårö in the Baltic, where he worked and lived for 40 years. Bergman said: "If one wished to be solemn, it could be said that I had found my landscape, my real home; if one wished to be funny, one could talk about love at first sight." He discovered the island when looking for a location to shoot *Through a Glass Darkly*. Including *Through a Glass Darkly*, Bergman was to shoot six films and one television series on Fårö. He also made two documentary films about the island and its inhabitants: *Fårö Document 1969* and *Fårö Document 1979*.

Key words: Ingmar Bergman, Fårö, island, Swedish film

Słowa kluczowe: Ingmar Bergman, Fårö, wyspa, film szwedzki

Wstęp

Szwedzki reżyser Ingmar Bergman (1918–2007) przybył na wyspę Fårö w 1960 roku, siedem lat później zbudował na niej dom, w którym początkowo mieszkał przez kilka miesięcy w roku, a potem zamieszkał na stałe. Na wyspie pisał swoje książki, scenariusze i kręcił filmy. Tam założył własną wytwórnię filmową. Tam też zmarł i został pochowany.

Słownik języka polskiego podaje dwa znaczenia słowa „wyspa”: dosłowne, gdy jest to „część lądu otoczona ze wszystkich stron wodą morza, jeziora lub rzeki”, oraz metaforyczne jako „miejsce wyróżniające się z otoczenia”. Do położonej na Bałtyku u wybrzeży Gotlandii maleńkiej wyspy Fårö odnoszą się oba, gdyż jej krajobraz należy do wysoce wyjątkowych, odróżniając ją od innych szwedzkich krajobrazów¹. Na przestrzeni około stu kilometrów kwadratowych wyspa zaska-

¹ Nietypowy dla Skandynawii charakter mają także wyspy Olandia i Gotlandia, jednak krajobraz Fårö wyróżnia się także na ich tle.

kuje swoją różnorodnością i zadziwia bogactwem kontrastów. Na tej niewielkiej powierzchni sąsiadują ze sobą rozległe łąki, wrzosowiska, lasy, bagna i trzęsawiska, ruchome wydmy, jeziora, plaże piaszczyste, kamienne i skaliste, oraz te najbardziej niecodzienne formy skalne – *rauki*.

W epoce syluru, ponad 400 milionów lat temu, Färö należała wraz z Gotlandią do paleokontynentu Bałtyka, znajdującego się w strefie tropikalnej, położonej około 20° na południe od równika (Copper 2004: 1). Wyspa jest pozostałością uformowanych wtedy raf koralowych, które wskutek ciągłego wypiętrzania się terenu znalazły się nad poziomem morza, a przybierające fantazyjne kształty wapienne ostańce powstały w wyniku erozji wapienia marglistego, mniej odpornego niż bardziej trwały wapień koralowy, z którego zbudowane są *rauki* (Erlström 2009: 20).

Jednak to nie one przyciągnęły Bergmana, wręcz przeciwnie, znał je przecież jak każdy Szwed ze zdjęć i pocztówek i właśnie dlatego nie chciał kręcić tam filmów – wapienne formy były według niego zbyt charakterystyczne.

1. Odkrycie Färö

Reżyser trafił na Färö w pewnym sensie wbrew własnej woli, poszukując plenerów do filmu *Jak w zwierciadle* (1961). Rzecz rozgrywać się miała na odizolowanej, surowej wyspie i ani sztokholmskie szkicówki, na których powstały *Wakacje z Moniką* (1952), ani kamienne wybrzeże Skanii, gdzie nakręcono *Wieczór kuglarzy* (1953) i *Siódmą pieczęć* (1956), nie odpowiadały wizji reżysera, która zgodnie ze zwyczajem twórcy była nader dokładna:

W 1960 roku miałem zrobić film zatytułowany *Jak w zwierciadle* o czworgu ludzi na wyspie. W pierwszej scenie wynurzają się oni ze wzburzonego morza. Chciałem, nie będąc tam przedtem, żeby nagranie odbyło się na Orkadach. Kierownictwo produkcji załamywało ręce wobec kosztów i oddało mi do dyspozycji helikopter, żebym szybko mógł przeszukać szwedzkie wybrzeże. Obejrzałem je i wróciłem jeszcze bardziej zdecydowany kręcić na Orkadach. Niemal zdesperowana administracja wspomniała o Färö. Färö miała być podobna do Orkadów. Ale tańsza. Bardziej praktyczna. Dostępniejsza. Aby położyć kres wszelkim dyskusjom, udaliśmy się w pewien burzliwy kwietniowy dzień na Gotlandię, by pospiesznie obejrzeć Färö i potem definitywnie zdecydować się na Orkady. Rozklekotana taksówka czekała w Visby i zawiozła nas przez deszcz i śnieg do przystani promowej. Po przeprawie przy silnie wzburzonym morzu wylądowaliśmy na Färö. A potem ze szczękiem i zgrzytem pojechaliliśmy po śliskich i krętych drogach dookoła wyspy wzdłuż brzegu.

W filmie jest wyrzucony na brzeg wrak. Skręciliśmy za skalisty cypel, a tam leżał wrak, rosyjski kuter do połowu łososia, dokładnie taki, jaki opisałem. Stary dom miał stać w małym ogrodzie ze starymi jabłoniemi. Znaleźliśmy ogród, dom mogliśmy zbudować. Miało tam być kamieniste wybrzeże i znaleźliśmy je, zwrócone ku wieczności (Bergman 1991: 197).

Powyższy opis jest tylko jedną z wersji wielokrotnie przytaczanej, legendarnej już opowieści o odkryciu przez Bergmana wyspy². Sam reżyser z typową dla siebie lekkością do tworzenia barwnych narracji prezentował różne wariacje na jej temat³. Aż trzy znaleźć możemy w jednej tylko publikacji *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte* (2014), zamieszczono w niej bowiem rozmowę Bergmana z Ainą Larsson z 1972 roku, fragmenty jego autobiograficznej książki *Laterna magica* z 1987 oraz wywiad przeprowadzony w 2003 roku przez Tobiasa Fröberga. Jak podkreśla ją autorki antologii, już we wstępie Bergman dopasowuje swoje wspomnienia do sytuacji i osób, którym je przekazuje, we wszystkich wersjach obecne jest jednak poczucie, że oto odnalazł on swoje miejsce na ziemi.

W *Laterna magica* reżyser pisze: „Właściwie nie wiem, co się stało. Mówiąc uroczymie, znalazłem swój krajobraz, swój rzeczywisty dom. Jeśli chce się być dowcipnym, można mówić o miłości od pierwszego wejrzenia” (Bergman 1991: 198). Podobnie widział to Nykvist, odnotowując: „Ingmar zakochał się bez pamięci. Jałowy krajobraz między morzem a niebem stał się jego domem” (Nykvist 2006: 82).

2. Dlaczego Fårö?

W swoich wspomnieniach Bergman wyjaśniał, że jego przywiązanie do Fårö miało wiele powodów. Intuicja podpowiadała mu, że to jego krajobraz i że odpowiadał on jego „najgłębszym wyobrażeniom o kształtach, proporcjach, kolorach, horyzontach, dźwiękach, ciszach, światłach i refleksach”. Na wyspie czuł się bezpiecznie. Krajobraz Fårö dawał mu „uproszczenie, proporcje, napięcie, odprężenie i oddech”, których poszukiwał w swoim zawodzie. Znajdował tam też przeciwwagę dla pracy w teatrze. „Na morskim brzegu – przyznawał – mogę szaleć i ryczeć. No, najwyżej wzbije się w powietrze jakaś mewa. Na scenie byłaby to katastrofa” (Bergman 1991: 198).

² Największe rozbieżności dotyczą tego, kto doradził Bergmanowi odwiedzenie Fårö. Według badaczki Birgitty Steene osobą tą był jego operator Sven Nykvist (Steene 2005: 40). Nykvist twierdzi z kolei, że to ktoś inny polecił reżyserowi tę lokalizację, nie mówi jednak, kto (Nykvist 2006: 82). W biografii Timma jest to technik współpracujący przy filmie (Timm 2008: 321).

³ Przytoczona tu wersja z autobiografii *Laterna magica* przywołuje na myśl powieść Augusta Strindberga *Mieszkańcy Hemsö* rozpoczynającą się słynnym zdaniem: „Pewnego kwietniowego wieczoru pojawił się niczym zawierucha” (Strindberg 1895: 5) („Han kom som ett yrväder en aprilafton” Strindberg 1914: 7). Główny bohater tej popularnej w Szwecji, a nieznannej w Polsce powieści, parobek Carlsson, przybywa na wyspę Hemsö, aby ratować gospodarstwo wdowy, po czym obejmuje je w posiadanie. Wydaje się, że nawiązanie do dzieła Strindberga nie jest przypadkowe. Bergman doskonale znał twórczość wielkiego Szweda i bardzo ją cenił, a sam Strindberg był dla niego wzorem.

Na pytanie, skąd zauroczenie i fascynacja wyspą, Bergman odpowiadał wielokrotnie. I tak jak w opowieści o odkryciu Fårö wersji odpowiedzi było wiele. W wywiadzie przeprowadzonym przez Lasse Bergströma w 1991 roku pod wymownym tytułem *Stary człowiek i morze* (Bergström 1991) reżyser skupił się głównie na naturze tego wyjątkowego miejsca. Podkreślał, że pociąga go nieustający szum wiatru, fal, odgłosy mew. Podobnie jak we wspomnieniach duże znaczenie przypisywał poczuciu bezpieczeństwa, jakie według niego dawał ogrom morza. Dzięki niemu miał wrażenie bycia poza zmianami i czasem. Istotne były proporcje i pradawny charakter krajobrazu. Mówił, że choć na wyspie nie ma „mnóstwa listowia, piaszczystych plaż, klifów i skał ani lasów, to każdy z tych elementów występuje w cudownej równowadze i harmonii”. Wymieniał niskie kamienne murki przecinające płaski krajobraz, „który wydawać się może surowy i ponury, ale po wiosennych roztopach zamienia się w olbrzymi dywan koloru i życia”. I wreszcie światło – przyznawał, że godzinami może obserwować jego grę przez okno (Bergström 1991: 43–45).

Kilka lat później w rozmowie z Johnem Lahrem Bergman wyjaśnia, że powodem, dla którego mieszka na Fårö, jest poczucie całkowitej równowagi, jakie tam odczuwa. Równowagę zapewniają: morze, dom, samotność, światło. „Wszystko jest bardziej przejrzyste. Dużo bardziej precyzyjne”⁴. Innym razem wyznaje, że kiedy jest w Sztokholmie, codziennie tęskni za wyspą, za morzem i naturą (Lahr 1999). Mawiał zresztą, że w Sztokholmie tylko mieszka, a na Fårö żyje (Timm 2008: 571).

3. Dom na Fårö

Po zakończeniu prac nad *Personą*, drugim filmem nakręconym na Fårö, Bergman kupił tam ziemię i postanowił wybudować dom. W mowie skierowanej do robotników z okazji zawieszenia wiechy na domu w Hammars w 1967 roku pisze:

Od dawna marzyłem o domu nad morzem, o pracowni zwróconej na morski horyzont, o odosobnieniu i o bliskości do natury. Długo myślałem, że pozostanie to tylko niespełnionym marzeniem. Wzdłuż wielu wybrzeży w Szwecji i za granicą na próżno szukałem odpowiedniego miejsca. Tutaj spełniają się moje marzenia (cyt. za: Warnecke i Jaspers (red.) 2011: 69).

Niewiele brakowało, a marzenie pozostałoby niespełnione, ponieważ pojawiły się trudności w uzyskaniu pozwolenia na budowę tak blisko plaży. Ale gmina Fårö poparła projekt, słusznie przewidując wiążące się z nim korzyści dla regionu.

Zdaniem wybitnego duńskiego architekta Steena E. Rasmussena „architekt jest jakby producentem teatralnym, człowiekiem aranżującym scenę, na której

⁴ O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu (E.M.-S.).

toczy się nasze życie” (Rasmussen 2015: 12). Podobnego zdania był Kjell Abramson, architekt, który otrzymał zlecenie zaprojektowania domu. Poprosił on swojego zleceniodawcę o listę życzeń, porównując wspólne planowanie domu do współpracy reżysera i scenografa (Timm 2008: 397). Punktem wyjścia dla projektu domu były dwa meble: zegar dziadka i szafa babci. Wokół nich, a dokładniej rzecz biorąc, wzdłuż nich powstała przedziwna budowla⁵, na planie rozciągniętego prostokąta, rozbudowywana przez lata przez innego już architekta, Pera Erika Nilssona⁶.

Położony na kamiennej plaży w Hammars prosty, parterowy drewniany budynek, otoczony od strony łądu murem i sosnowym lasem, wtapia się w krajobraz. Wnętrze też jest proste, funkcjonalne, wyłożone drewnianą boazerią, wyraźnie dostosowane do potrzeb jednej osoby⁷.

Obok wspomnianych już odziedziczonych zegara i szafy rozpoznać w nim można klasyki designu: fotel z podnóżkiem Charlesa Eamesa, biurko Carla Malmstena i fotel Bruno Mathssona. Centralne miejsce w salonie zajmuje zaprojektowany przez Bergmana piec z miejscem do leżenia, którego inspiracją było kino rosyjskie⁸.

Oprócz domu w Hammars reżyser posiadał jeszcze inne nieruchomości na wyspie. W bezpośrednim sąsiedztwie domu znajdowała się „chatka do pisania” (*skrivarstuga*), a także dom Ängen, wzniesiony w latach 80. z myślą o gościach. W położonej kilka kilometrów dalej osadzie Dämba Bergman kupił całe gospodarstwo wraz z zabudowaniami: domem mieszkalnym, stodołami i wiatrakiem. W sumie jego posiadłość na Fårö rozrosła się do 34 hektarów.

4. „Chata artysty” na Fårö

Niemiecki filozof Martin Heidegger przez niemal pół wieku pisał swoje dzieła w prostej, maleńkiej chatce z widokiem na dolinę w szwarcwaldzkich lasach. Swojemu schronieniu, nazywanemu *Heidegger's Hütte*, poświęcił esej, podkreślając intelektualną i emocjonalną bliskość z budynkiem i jego otoczeniem. Architekt Adam Sharr zanalizował skomplikowaną relację między myślą, miejscem a osobą filozofa, proponując różne sposoby oglądu słynnej *Hütte*: od terenu konfrontacji między człowiekiem a jego egzystencją, poprzez drobnomieszczańską

⁵ O domu w Hammars opowiadają filmy dokumentalne: *Bergman i wyspa Fårö* (2003) w reż. Marie Nyreröd i *Więcej niż Bergman* (2013) w reż. Jane Magnusson i Hynka Pallasa.

⁶ Więcej na temat współpracy Bergmana z Nilssonem zob. Edlund 2014: 151–162. W ostatecznej wersji dom osiągnął długość 56 metrów.

⁷ A przecież, jak pisał sam pomysłodawca, zbudował go z myślą o wspólnym życiu na wyspie z Liv Ullmann i ich córeczką Linn (Bergman 1991: 198).

⁸ Mówi o tym w dokumencie *Bergman i wyspa Fårö* (2003).

ucieczkę zagubionego romantyka, po zwyczajny i niewyróżniający się niczym niewielki budynek.

Oprócz chatki Heideggera znane są przykłady innych samotni służących jako skromne i odizolowane miejsce pracy twórcom różnych epok, takie jak: wieża Hölderlina w Tübingen, malowniczy *Gartenhaus* Goethego w Weimarze, górski domek Nietzschego w Sils Maria w szwajcarskich Alpach, chatka Thoreau nad stawem Walden, chata Wittgensteina w norweskim Skjolden czy wieża Junga w Bollingen (Sharr 2006: 75). Owe refugia twórców przynależą do liczącej trzy tysiące lat dalekowschodniej tradycji traktowania chaty jako miejsca do uprawiania poezji i filozofii (Weston 2011: 79). Dom Bergmana na Fårö, w którym napisał większość scenariuszy i książek, doskonale wpisuje się w tę tradycję.

5. Twierdza Fårö

Twórcze odosobnienie, ucieczka z miasta i powrót do natury przybierały na Fårö formę totalną. Należy pamiętać, że część terytorium wyspy do 1998 roku była terenem wojskowym, do którego obcokrajowcy nie mieli dostępu. Aby dostać się na wyspę, potrzebne było specjalne zaproszenie⁹. „Pustelnik z Fårö – jak Tadeusz Szczepański określił Bergmana w swojej monografii – rygorystycznie strzegący sekretów swojej ekskluzywnej prywatności” (Szczepański 1999: 391) wybrał miejsce idealne, w którym mógł realizować ideę odizolowania na własnych warunkach.

Życie na wyspie ułatwiało mu panowanie nad wieloma aspektami egzystencji, co było konieczne przy wprost chorobliwej potrzebie kontroli. Bergman zdawał sobie z tego sprawę, kiedy pisał: „Myśl, [...] że istniało coś, nad czym nie mogłem panować, czego nie mogłem przewidzieć, była dla mnie źródłem ustawicznego przerażenia” (Bergman 1993: 240). Utraty kontroli bał się bardziej niż śmierci. Ograniczone terytorium wyspy dawało możliwość kontrolowania terenu, więc by ułatwić tę kontrolę, reżyser postawił mur¹⁰ dookoła domu, żeby – jak wspominała Ullmann – nikt nie mógł ich odwiedzać (Bjørnstad 2007: 60).

„Samorzutnie wybrana samotność jest znośna. Oszańcowałem się [...]” – pisał Bergman (Bergman 1991: 198), a w dzienniku roboczym 30 września 1968 roku odnotował: „Na własne życzenie jestem całkowicie odizolowany; jest to dość przyjemne” (Bergman 1993: 298). Twierdził też, że dążenie do minimalizacji i uproszczenia

⁹ Procedurę dostania się na wyspę barwnie opisała Rita Russek, niemiecka aktorka i współpracowniczka Bergmana, w niepublikowanym wywiadzie z Angeliką Mrozek-Abraham podczas sesji *Das Theater als Ehefrau, der Film als Geliebte* w Evangelische Akademie w Tutzing 2–4.02.2018.

¹⁰ W filmie *Więcej niż Bergman* szwedzki reżyser Tomas Alfredson porównuje kamienny mur z drutem kolczastym wokół domu w Hammars do muru berlińskiego.

zawsze było jego podniętą (Bergman 1993: 68). Stąd nie dziwi, że gdy po opuszczeniu Teatru Dramaten do wyboru miał cały świat i mógł robić, co chciał, „całym światem” okazała się wyspa Fårö (Gado 1986: 315). Bergman – jak ujął to jego zięć, pisarz Henning Mankell – „niczym bohater *Burzy Szekspira*, samotny Prospero” osiadł na swojej wyspie (Mankell 2011: 98)¹¹.

Fårörska samotność Bergmana przywodzi na myśl traktat pedagogiczny Jeana-Jacques’a Rousseau *Emil, czyli o wychowaniu*, który w ujęciu Andrzeja Waśkiewicza „jest modelem życia w szczególnym miejscu w społeczeństwie, a dokładnie na jego uprzywilejowanym marginesie” (Waśkiewicz 2007: 63). Podobnie jak Emil twórca *Persony* żył nie poza wspólnotą, ale obok niej; był obcy, ale nie wyobcowany; sam, ale nie samotny, bo samotności nie odczuwał¹².

6. Filmy na Fårö

Wyspa to stały topos w filmach Bergmana. Surowe wyspiarskie scenerie fascynowały go już na wczesnym etapie twórczości¹³. To w ich poszukiwaniu odkrył tę maleńką wysepkę u brzegów Gotlandii, która miała zmienić jego życie i wejść do historii filmu.

Na Fårö powstały w sumie cztery filmy fabularne: *Jak w zwierciadle* (1961), *Persona* (1966), *Hańba* (1968) oraz *Namiętność* (1969). Poza tym Bergman nakręcił tu dwa filmy dokumentalne *Dokument z Fårö 69* (1969) i *Dokument z Fårö 79* (1979), a także serial telewizyjny *Sceny z życia małżeńskiego* (1973). Zrealizowano tu również film *Wiarołomni* (2000) wyreżyserowany przez Liv Ullmann według scenariusza Bergmana.

Reżyser od początku umiejętnie wykorzystywał w filmie pejzaż, ów „emocjonalny krajobraz” nazywany przez Siergieja Eisensteina „nieobojętną przyrodą” (Eisenstein 1975: 298). Zanim Bergman odkrył Fårö, korzystał w swoich filmach z wyspiarskich krajobrazów szkierów sztokholmskich oraz półwyspów Bjäre i Kul-len w Skanii. O ile szkierzy były elementem słonecznej sielanki w *Wakacjach z Moniką* (1952) czy *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957), o tyle skańskie półwyspy, bardzo przypominające skaliste Fårö, „zagrały” w mrocznych obrazach *Wieczór kuglarzy* (1953), *Siódma pieczęć* (1957) i *Godzina wilka* (1968). Warto w tym miejscu odno-

¹¹ Podobnego porównania użył Timm w biografii, nazywając Fårö „jego własnym królestwem z demonami i ludźmi” (Timm 2008: 398).

¹² O toposie wycofania się artysty i życiu „poza ciężarami cywilizacji” pisał Miłosz w eseju *Życie na wyspach*, z tym że w jego ujęciu chodzi o konflikt bohemy ze społeczeństwem (Miłosz 1997).

¹³ Zob. Shell (2014). Kanadyjski literaturoznawca poświęcił Bergmanowi cały rozdział. Jednak z racji szeroko zakrojonego tematu jest to przegląd dość pobieżny, niemniej wskazujący na pewne istotne zagadnienia.

tować, że właśnie *Godzinę wilka* często błędnie¹⁴ przypisuje się lokalizacji na Fårö, zapewne ze względu na akcję rozgrywającą się na wyspie oraz datę premiery filmu¹⁵.

W pierwszym filmie zrealizowanym na Fårö zatytułowanym *Jak w zwierciadle* Bergman w ascetycznej scenerii wyspy podejmuje problem poszukiwania Boga¹⁶. Na wybrzeżu, na kamiennej plaży stoi letni dom schizofrenicznej Karin i jej rodziny, w którym rozegra się dramat. Nykvist twierdził wręcz, że film zauważono na świecie właśnie ze względu na ów pejzaż i północne światło i że to dzięki nim nagrodzono go w 1961 roku Oscarem (Nykvist 2006: 82).

Kolejne filmy: *Persona*, *Hańba* i *Namiętność* zostały napisane specjalnie dla krajobrazu Fårö. Wyspie w *Personie* ponownie przypisana zostaje rola leczniczego refugium. Główna bohaterka Elisabet Vogler w odizolowanym domku letnikowym ma dojść do siebie pod opieką pielęgniarki Almy. „Jest on położony nieco na uboczu. Przed nim, od strony północnej, rozciąga się podłużny skrawek plaży. Od zachodu widać stromą skalistą zatokę. Za domkiem, w oddali, wrzosowisko i las” – czytamy w scenariuszu (Bergman 1977: 299). To opis plaży, przy której dwa lata później stanie dom Bergmana.

„*Persona* to – jak pisze Egil Törnqvist – najtrudniejszy do interpretacji film Bergmana” (Törnqvist 1993: 62). Szczepański z kolei zalicza ten utwór „do najbardziej enigmatycznych i hermetycznych w historii dwudziestowiecznej sztuki”¹⁷ (Szczepański 1999: 277). Okrojone do dwóch protagonistek i niemal jednego miejsca akcji dzieło stało się na przestrzeni lat przedmiotem wielu interpretacji przeprowadzanych z najróżniejszych pozycji badawczych.

Jedną z nich jest spojrzenie z perspektywy społeczno-politycznej, zaproponowane przez szwedzkiego badacza Erika Hedlinga. W jego ujęciu twórczość Bergmana stanowi krytykę szwedzkiego społeczeństwa i zsekularyzowanego państwa dobrobytu¹⁸ (Hedling 2008a: 180). Próbuje to pokazać, przeprowadzając między innymi analizę sekwencji przedstawiającej krajobraz w *Personie*. Na potrzeby tej analizy dzieli krajobrazy w filmie na utopijne, czyli te podlegające kategorii piękna, „trwale zakodowane metafory szwedzkości”, obecne w szwedzkim kinie do

¹⁴ Np. Garzia (red.) 2001: 25, 101–102; Steene 2005: 40; Aubron 2007: 14. Co prawda Steene nie mówi wprost o kręceniu tego filmu na Fårö, jednak można to tak zrozumieć, gdy pisze: „Fårö stanowi symboliczną scenerię kilku obrazów, które można by nazwać filmami wyspiarskimi Bergmana” i wymienia *Jak w zwierciadle*, *Personę*, *Godzinę wilka*, *Hańbę*, *Namiętność* oraz *Dotyk*.

¹⁵ Pracę nad scenariuszem do filmu Bergman rozpoczął jesienią 1964 r. Przerwał ją jednak z powodu choroby, potem zmienił plany i latem 1965 r. nakręcił najpierw *Personę*, a dopiero rok później *Godzinę wilka*. Premiera filmu odbyła się jeszcze później, bo w 1968 r. Stąd prawdopodobnie zamieszanie dotyczące lokalizacji zdjęć do filmu.

¹⁶ Jeśli chodzi o omówienie filmu, odsyłam do monografii Szczepańskiego (1999: 237–241).

¹⁷ Więcej na ten temat zob. Szczepański 1999: 276–283.

¹⁸ Warto zaznaczyć, że jak sam zauważa, jest w tej postawie odosobniony (Hedling 2008a: 180).

1960¹⁹ roku, oraz postutopijne, czyli „ponure, jałowe, wstrętne”, „sugerujące, że źle się dzieje w państwie szwedzkim”, obecne w filmach po 1960 roku (Ibid.: 183). Przy czym należy w tym miejscu dodać, że wspominając o takim właśnie odludnym i nieprzyjaznym krajobrazie w *Wiarołomnych*, przyznaje, że jest on jednocześnie „osobliwie piękny” (Ibid.: 186).

Według Hedlinga twórca *Persony* ukazuje rysę na szwedzkim dobrobycie, zastępując wcześniejsze uświęcone i idylliczne krajobrazy szwedzkie obrazami ponurymi. Badacz przywołuje sekwencję, w której do sfilmowania idących po skalistej plaży kobiet zastosowano jazdę równoległą kamery²⁰. Widoczna w niej „przeróżliwie zwichrowana roślinność” jest w jego rozumieniu metaforycznie powiązana z „wynaturzonymi umysłami” bohaterów, będącymi z kolei produktem „racjonalistycznego społeczeństwa [...] na skraju załamania”. „Z punktu widzenia szwedzkiej tradycji filmowej krajobraz jest zatem ‘załamaniem’, tu przedstawionym za pomocą słynnej sekwencji jazdy równoległej, towarzyszącej kłócącym się kobietom, idącym na plażę na Fårö” – konkluduje Hedling (Ibid.: 187).

Podczas prac nad kolejnym filmem kręconym na Fårö Bergman wraz ze swoją ówczesną partnerką Liv Ullmann mieszkali już w nowo wybudowanym domu na wyspie. *Hańba* (1968) opowiada o parze muzyków – Evie i Janie Rosenbergach, granych przez Liv Ullmann i Maxa von Sydowa – mieszkających samotnie w małym gospodarstwie na wyspie, która nagle przeobraża się w arenę walk wojennych. Żyjący w izolacji na marginesie społeczeństwa apolityczni artyści stają się ofiarami politycznych rozgrywek. Okrucieństwo wojny, przemoc fizyczna i psychiczna służą ukazaniu dylematu jednostki w obliczu zagrożenia.

„W *Hańbie* wyspa [...] była nie tylko stanem duszy autora, ale stała się również symbolem Szwecji, peryferyjnego państwa europejskiego, które od blisko stu sześćdziesięciu lat nie brało udziału w żadnej wojnie [...]” (Szczepański 1999: 297).

W przeciwieństwie do kameralnej *Persony* ta realizacja wymagała udziału dużej ekipy i wielu statystów. Zatrudniono żołnierzy z jednostki na Gotlandii i mieszkańców Fårö. Ponieważ w latach 60. wyspa wyludniała się, realizatorzy mieli do dyspozycji wiele opuszczonych zabudowań, które „zagrały” w filmie. Wraz z nieprzystępnym i surowym krajobrazem tworzyły one wymarzoną scenerię dla „koszmaru sennego” Bergmana²¹.

Film kręcono w kilkunastu lokalizacjach rozsianych na całej wyspie, w tym na plaży z *raukami*. W końcowej scenie filmu Eva i Jan, czekając na łódź, którą wy-

¹⁹ Co ciekawe, Hedling podaje, że „celebracja szwedzkiego krajobrazu stanowi integralną część ponad jednej trzeciej filmów wyprodukowanych w Szwecji między 1940 a 1959 rokiem”, i że tradycja ta jest silniejsza w szwedzkim kinie niż w innych kinematografiach (Hedling 2008a: 182).

²⁰ W tym celu położono na plaży tory długości 175 metrów. Było to spore wydarzenie, a uroczyste otwarcie świętowała cała ekipa filmowa wraz z mieszkańcami wyspy (Brogren 2014b: 133).

²¹ Więcej o filmie zob. Szczepański 1999: 294–298.

dostaną się z wyspy, siedzą wsparci plecami o *rauk* na plaży Langhammar. Jednak wysokiej na sześć metrów skały nie widać w kadrze, zgodnie ze wspomnianym już założeniem reżysera, że specyficzny *rauk* skupiłby na sobie całą uwagę widza, odciągając ją od treści filmu (Brogren 2014a: 97).

7. Czarno-białe Fårö w kolorze. *Namiętność* (1969)

„Dla mnie Fårö jest czarno-białe” mówi Lars von Trier w filmie *Więcej niż Bergman*. Podobne odczucia miał reżyser Ang Lee, który w trakcie swojego pobytu na Fårö dziwił się, że wyspa jest kolorowa: „Nie jest czarno-biała, co za dziwne uczucie!” (Lee i Schamus 2007: 47). „Tu na wyspie – wspominała Ullmann w *Przemianach* – znalazłam się w dziwnym świecie o dziwnych drzewach i kamieniach. Dopiero stopniowo wyłaniały się z tego barwy” (Ullmann 1988: 78). Przytłumione kolory Fårö po raz pierwszy zagrały w filmie, który z założenia miał być „czarno-białym filmem w kolorze z pewnymi mocnymi akcentami na bardzo dyskretnej gamie barwnej” (Bergman 1993: 307).

Namiętność, „pierwszy prawdziwy film barwny” Bergmana, pod wieloma względami nawiązuje do *Hańby*, jest wariacją na jej temat. „W obu filmach jest ten sam krajobraz, ale konkretne zagrożenia z *Hańby* stały się w *Namiętności* bardziej subtelne. [...] Sen w *Namiętności* zaczyna się tam, gdzie kończy się rzeczywistość *Hańby*” – pisze autor o filmie (Bergman 1993: 307).

Dwie pary niczym więźniowie na wyspie zmagają się z samotnością i bezsensownością istnienia w atmosferze absolutnej izolacji: Anna (Liv Ullmann) i Andreas (Max von Sydow), Eva (Bibbi Andersson) i Elis (Erland Josephson). Anna jest wdową, swoje życie buduje na kłamstwie szczęśliwego małżeństwa, Andreas odizolował się na własne życzenie, nie chce już uczestniczyć w życiu, Eva postrzega siebie jako bezwartościowy dodatek do męża, a Elis, jej mąż, cyniczny architekt, uważa, że człowiek skazany jest na samotność. Kilka lat później ten kameralny dramat rozpisany na cztery role z morzem i rozległymi, bladymi krajobrazami w tle ulegnie kondensacji i przybierze formę *Scen z życia małżeńskiego*, kolejnego filmu zrealizowanego na Fårö, ale tym razem tylko we wnętrzach.

8. „Piękny obraz z Fårö”. *Sceny z życia małżeńskiego* (1973)

Twórcę *Persony* od początku fascynowały nowe możliwości, jakie dawała produkcja telewizyjna, zarówno od strony artystycznej, jak i ekonomicznej. A że w latach 70. telewizja stawała się dominującym medium wypierającym kino, reżyser zdecydował się na zrealizowanie kolejnego projektu w formie serialu

telewizyjnego²². Zdjęcia do *Scen z życia małżeńskiego* rozpoczęto 24 lipca 1972 roku, i o ile *Hańba* niemal w stu procentach rozgrywała się w plenerze, o tyle niemal cały serial nakręcono we wnętrzach: początkowe ujęcia w willi w Djursholm w Sztokholmie, a większość w Dämba i Hammars na Fårö (Brogren 2014a: 120).

Sześciiodcinkowy dramat kameralny o rozpadzie małżeństwa Marianne (Liv Ullmann) i Johana (Erland Josephson) nadano w telewizji szwedzkiej na wiosnę 1973 roku. Każdy z odcinków kończył się głosem Bergmana z off-u: „Właśnie obejrzeli państwo xxx odcinek *Scen z życia małżeńskiego* pod tytułem xxx. Podczas gdy będą państwo patrzeć na ten piękny obraz z Fårö, opowiem państwu, kto nad czym pracował w tym filmie”²³. Po czym reżyser wymieniał po kolei wszystkich – oprócz siebie – członków ekipy filmowej.

Ów „piękny obraz z Fårö” nie tylko w każdym odcinku był inny, lecz także zaprezentowany został w różny sposób. W pierwszym, drugim i szóstym odcinku zastosowano powolny odjazd kamery, w trzecim i piątym – niemal nieruchomy kadr, a w czwartym – lekki najazd kamery.

Podobnie jak w poprzednich filmach fabularnych Bergman pominął spektakularne elementy pejzażu wyspy, skupiając się na szczegółach. Nie widzimy więc słynnych *rauków*, ale ujęcie drzew odbitych w wodzie, na którą pada deszcz (odcinek 4. zatytułowany *Dolina łez*)²⁴, pojedynczy kamień, który po odjeździe kamery okazuje się częścią murku typowego dla Fårö (odcinek 2.), czy latarnię morską na kamienistej plaży (odcinek 3.)²⁵.

Pojawiający się nagle po zakończeniu filmu obraz jest zaskakujący, ale dzięki zbliżeniom charakterystycznym dla nykvistowskiego operowania obrazem łączą jednocześnie otwartą przestrzeń krajobrazu z zamkniętą przestrzenią wnętrza, w której rozgrywa się dramat Marianne i Johana, dając mu czas na wybrzmienie, a widzom czas do namysłu. Bezruch lub bardzo powolny ruch kamery wzmacniają to wrażenie.

Można by zastanowić się nad znaczeniem tego zestawienia. Czy stworzone w ten sposób opozycje zamknięty-otwarty, pełny-pusty, kultura-natura miały na celu umieszczenie małżeńskiej walki pary protagonistów w szerszym kontekście? Bergman najpierw przeprowadził wiwisekcję małżeństwa godną *Domu lalki* Ibsena czy *Tańca śmierci* Strindberga, po czym zaproponował widzom kontemplowanie krajo-

²² Więcej na temat „*soap opery à la Bergman*” zob. Szczepański 1999: 337–343.

²³ Jeśli chodzi o mówione napisy końcowe, Hedling doszukuje się źródła inspiracji w filmie Orsona Wellesa *Wspaniałość Ambersonów* z 1942 r. (Hedling 2008b: 82). Podobny zabieg zastosowali jednak później też Jean-Luc Godard w *Pogardzie* (1963) i François Truffaut w *Fahrenheit 451* (1966).

²⁴ Osobnym zagadnieniem, wychodzącym poza ramy tego artykułu byłoby zbadanie, czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – treść poszczególnych odcinków koresponduje z następującymi po nich obrazami.

²⁵ Wydaje się, że większość zdjęć powstała w bezpośrednim sąsiedztwie stodoły-atelier w Dämba i przedstawia jezioro Dämbaträsk.

brazu pozbawionego ludzi, przy jednoczesnym stwierdzeniu, że jest to „piękny obraz”. Związał też film z konkretną lokalizacją – z Fårö, czyli ze swoim miejscem na ziemi.

O tym, że reżyser przywiązywał wagę do tego rodzaju zakończenia każdego odcinka, świadczył fakt, że o ile bez żalu zgodził się na znaczne skrócenie serialu na potrzeby kina²⁶, o tyle niechętnie przystał na zrezygnowanie z „napisów” końcowych (Ingmarbergman 2018).

9. Hollywood na Fårö

W 1967 roku, czyli w tym samym czasie, w którym osiedlił się na Fårö, Bergman stworzył własną spółkę produkcyjną, którą w hołdzie wynalazkowi braci Lumière nazwał Cinematographem. Firma współprodukowała wszystkie filmy kinowe i telewizyjne reżysera począwszy od *Hańby*, a także brała udział w produkcjach innych twórców, którymi najczęściej byli przyjaciele Bergmana²⁷. W *Obrazach* tak wspominał ten czas: „Nasza mała firma produkowała filmy innych reżyserów i pieniądze napływały strumieniami. [...] Mogłem robić, co chciałem, i każdy wyrażał gotowość sfinansowania moich starań” (Bergman 1993: 77–79).

Sukces finansowy Cinematograph zawdzięczał jednak głównie *Scenom z życia małżeńskiego*. W związku z realizacją tego serialu w gazetach mówiono o tym, że „Bergman zbudował na Fårö najnowocześniejsze studio filmowe w Szwecji”, albo że buduje tam miasteczko filmowe, małe Hollywood (Steene 2005: 852). Spółka miała co prawda siedzibę w Sztokholmie, ale to na wyspie zbudowano w Dämba małe atelier. Początkowo na potrzeby „nielicznych scen we wnętrzach w *Hańbie*, a także po to, by zespół miał gdzie przesiadywać. Była to prowizoryczna budowla przeznaczona do rozbiórki po zakończeniu zdjęć do filmu. Ingmar postanowił jednak ją zachować, myśląc skrycie o dalszych produkcjach w tamtej okolicy, niedaleko jego domu (Nykvist 2006: 90).

Zakrojonych na szeroką skalę planów rozbudowy studia nie zrealizowano, a działalność firmy uległa zahamowaniu po wyjeździe reżysera ze Szwecji w 1976 roku.

10. Dokument z Fårö 69 (1969)

Życie Bergmana na „uprzywilejowanym marginesie” społeczeństwa nie wykluczało angażowania się w sprawy lokalnej społeczności. Co prawda, jak twierdził, zamieszkał na wyspie z zamiarem wycofania się ze świata, czytania książek, których

²⁶ Sześć odcinków, które w sumie trwały 281 minut, skrócono do 169 minut.

²⁷ Firma wyprodukowała filmy Gunnel Lindblom, Kjella Grede, Svena Nykvista i Erlanda Josephsona.

jeszcze nie przeczytał. Chciał też „medytować, oczyścić duszę”. Po jakimś miesiącu był już jednak „beznadziejnie zaangażowany w problemy mieszkańców wyspy, co dało w rezultacie *Dokument z Fårö 69*”²⁸ (Bergman 1991: 198).

Autorem zdjęć został Sven Nykvist, który miał już doświadczenie w filmowaniu dokumentów w Afryce. Dobrze wspominał realizację tego, jak go nazwał, „skromnego filmu” ze względu na jego kameralny charakter. „Choć raz mogłem pracować zupełnie bez ograniczeń – pisał – bez wielkiego zespołu i presji terminów, w zasadzie w samotności, z towarzyszeniem tylko kamery i Ingmara (Nykvist 2006: 91–92). W pracy nad filmem Nykvistowi asystował Arne Carlsson, mieszkaniec wyspy, który pracował dla Bergmana od 1967 roku. Początkowo jako kierowca i „złota rączka”, potem jako asystent operatora, a wreszcie jako fotograf i samodzielny operator filmowy (por. Blomberg 2014a: 179–187).

Bergmana interesowała nie wyspa jako taka, ale losy zamieszkujących ją ludzi. Zależało mu, jak wynika z relacji Carlssona, na ukazaniu jak największej różnorodności, dlatego poszukiwał rozmówców w różnym wieku i różnych zawodów (Blomberg 2014a: 181). I tak o problemach wyspy dowiadujemy się od grupy młodzieży dojeżdżającej do szkoły na Gotlandię, od emerytów, hodowcy owiec, rolników, rybaków, urzędniczki pocztowej, bibliotekarki i nauczycielki.

Reżyser sam przeprowadził wszystkie wywiady, pełnił też w filmie funkcję narratora. Wyjątkowym wyczuciem i znajomością natury ludzkiej zachwyił recenzenta dziennika *Dagens Nyheter* Mauritza Edströma, który okrzyknął go doskonałym reporterem, a film zaliczył do najlepszych w dorobku Bergmana, podkreślając jego prostotę i realizm (Edström 1970, cyt. za: Deutsche Kinemathek 2011: 211). Sam Bergman odnosił się do tych pochwał sceptycznie, nie lubił zresztą dokumentów poza filmami przyrodniczymi Davida Attenborough (Timm 2008: 526).

Na szczególną uwagę zasługuje formalna strona filmu, w którym Bergman przepłótł wywiady nagrane na taśmie czarno-białej z kolorowymi obrazami fåröskich pejzaży. Zastosował także śródnapisy i umieścił w nich dedykację: „mieszkańcom Fårö”. Już samo zrobienie filmu o mieszkańcach wyspy można odebrać jako wyznanie miłości²⁹. Tak odczytał też film Carlsson, mówiąc, że w ten sposób Bergman odwdzieczył się za wszystko, co zamieszkujący wyspę ludzie zrobili dla niego (Blomberg 2014a: 181).

Gdy Edström w dzień po emisji filmu w telewizji szwedzkiej uznał Bergmana za doskonałego reportera, nie mógł jeszcze wiedzieć, że *Dokument z Fårö 69* zupełnie nieoczekiwanie stanie się reportażem interwencyjnym i wpłynie bardzo konkretnie na życie dzieci ze szkoły podstawowej na wyspie. Otóż poruszając w tym dokumencie wiele kwestii społecznych i politycznych związanych z biedą, wyklu-

²⁸ Film powstał w dwóch wersjach: dłuższej, 88-minutowej, która miała premierę 1 stycznia 1970 r., oraz krótszej, 57-minutowej, wyświetlonej 27 marca 1970 r.

²⁹ Bergman nie nadużywał tego rodzaju wynurzeń. O pierwszej osobistej dedykacji reżysera zob. Szczepański 1999: 237.

zeniem i życiem na marginesie społeczeństwa, Bergman zakończył film płomienną przemową, w której życzył nauczycielce z Fårö, aby jej uczniowie uzyskali dofinansowanie na podróż po kraju. Apel został wysłuchany przez jednego z widzów i już kilka miesięcy później mali Fåröjczycy siedzieli na pokładzie samolotu do Kalmaru w drodze na szwedzki stały ląd (Blomberg 2014b: 215–216).

11. Emigracja i Fårö

Nie sposób omówić drugiego *Dokumentu z Fårö*, nie wspominając o dramatycznej emigracji Bergmana w 1976 roku. W styczniu oskarżony o oszustwo podatkowe reżyser był przesłuchiwany przez policję, w wyniku czego doznał załamania nerwowego. W połowie marca przeniósł się ze Sztokholmu, gdzie pracował w teatrze, na Fårö. Tam podjął decyzję o opuszczeniu Szwecji na stałe. W liście pożegnalnym do społeczeństwa szwedzkiego zdruzgotany Bergman pisał: „Fårö było moim bezpieczeństwem, spoczywałem jak w łonie matki, bez jednej myśli o tym, że kiedyś jeszcze w życiu stanę przed koniecznością wyjazdu” (Bergman 1991: 98).

Szybko okazało się jednak, że Fårö nie jest dla niego tożsamy ze Szwecją. „Mógł opuścić Szwecję, ale nie Fårö” (Timm 2008: 487). Dlatego mylące jest dość powszechne wyobrażenie, że Bergman w latach 1976–1981 na dobre opuścił kraj³⁰. Owszem, nie pracował tam w teatrze, nie kręcił filmów fabularnych, ale sporo czasu spędzał na Fårö.

Bez swojego azyłu na wyspie nie mógł funkcjonować. Już parę dni po głośnym opuszczeniu Szwecji reżyser wynajął samolot i poleciał na Fårö na jeden dzień. Potem, gdy po dwóch dniach w Los Angeles, gdzie miał spędzić lato, Barbra Streisand zadzwoniła i zaprosiła go z Ingrid na małe party nad brzegiem basenu, Ingmar jej podziękował i oświadczył żonie: „Natychmiast jedziemy do domu na Fårö i zostaniemy tam przez lato. Wyśmiewanie jakoś zniesiemy”. Kilka godzin później byli już w drodze. O pierwszym wieczorze po powrocie do Szwecji Bergman zanotował: „Wszystko było najpiękniejsze i pachniało najmocniej. I to światło” (Bergman 1991: 103). Innym razem pisał: „12 kwietnia 1979 przyjechaliśmy na Fårö. To jest jak powrót do domu. ‘Wszystko inne jest snem i nierzeczywistością’” (Bergman 1993: 370).

12. *Dokument z Fårö 79* (1979)

W kontekście tych zawirowań nie dziwi fakt, że o ile prace nad pierwszym dokumentem trwały dwa miesiące, o tyle realizacja drugiego rozciągnęła się na ponad dwa

³⁰ Por. Garzia (red.) 2001: 22, gdzie znajdziemy informację, że Bergman zmuszony był przebywać z dala od swojej wyspy w latach 1976–1981.

lata. O ile pierwszy był zbliżeniem się do mieszkańców wyspy, o tyle w drugim autor jest już tam zdomowiony. To film o sąsiadach, a nie o obcych (Timm 2008: 524).

Zaangażowanie emocjonalne reżysera, większość czasu spędzającego za granicą i tęskniącego za krajem, sprawiło, że film jest bardziej hymnem pochwalnym³¹ w Mickiewiczowskim duchu „Dziś piękność twą w całej ozdobie / Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”³² niż głosem w społecznej debacie, tak jak to było w przypadku *Dokumentu z Fårö 69*. Jego wymowa jest bardziej intymna, obrazy bardziej fragmentaryczne, dobór rozmówców zdaje się bardziej przypadkowy, przez co brak ogólnego obrazu społeczności wyspy. Pesymistyczny ton pierwszego dokumentu zastąpił optymizm: warunki życia na Fårö poprawiły się, a młodzież, która dziesięć lat wcześniej deklarowała chęć opuszczenia wyspy, została.

Dokument z Fårö 79 różni się od swojego poprzednika nie tylko treścią, ale też formą. Zwraca uwagę zastosowanie planów ogólnych i amerykańskich, które – jak to ujął Edström – „przeczą telewizyjnym przyzwyczajeniom” (Edström 1979, cyt. za: Deutsche Kinemathek 2011: 213). Można się domyślać, że zmianę formy spowodowała zmiana operatora. Carlsson, który podczas prac nad pierwszym dokumentem dopiero uczył się rzemiosła u mistrza Nykvista, teraz samodzielnie pokierował kamerą. Steene twierdzi nawet, że dostał od Bergmana wolną rękę i że film w dużym stopniu jest jego dziełem. Świadczyć miałby o tym montaż nadający filmowi inny, wolniejszy rytm³³ (Steene 2005: 431–432).

Drugi dokument tak samo jak pierwszy miał premierę w telewizji szwedzkiej w czasie największej oglądalności w wigilię Bożego Narodzenia 1979 roku. Również i ten dokument spotkał się z dużym społecznym odzewem, tym razem o nieco humorystycznej wymowie. Okazało się bowiem, że widok jednego z bohaterów filmu, Valtera Bromana, używającego do smażenia ryb noża-łopatki do sera tak poruszył serca szwedzkich gospodyń, że po emisji filmu otrzymał on bez mała dwieście listów i paczek zawierających łopatki do smażenia (Brogren 2014c: 199).

Właśnie jego osobie reżyser poświęcił szczególną uwagę. Broman, rolnik z Dämba i sąsiad Bergmana, samotnie prowadził gospodarstwo odziedziczone po rodzicach. Reżyser przez rok przyglądał się jego życiu i pracy na roli, której porządek nadawały pory roku. Opowiadał, że Broman żył i pracował w totalnym, dobrowolnie wybranym odosobnieniu. Nietrudno dostrzec w tej fascynacji projekcją własnej postawy życiowej. Mówiąc o „dobrowolnie wybranym odosobnieniu”, Bergman miał na myśli siebie, bo przecież trudno ocenić, na ile samotność Bromana była jego wyborem.

³¹ Zwraca na to uwagę też Steene (2005: 431).

³² Podobnie było zresztą ze Strindbergiem – kolejna analogia, łącząca obu twórców – który swoje utwory opiewające Szwecję też tworzył na emigracji, *notabene* w Bawarii.

³³ Pierwszy dokument montowała Siv Lundgren, a drugi Sylvia Ingemarsson, to także mogło wpłynąć na różnicę.

Litewski filozof Leonidas Donskis, nazywając Fårö projekcją duszy Bergmana, widzi w tej wyspie „miejsce cichej kontemplacji i konfrontacji z własnym ja, miejsce, w którym natychmiast opadają społeczne maski” (Donskis 2011: 191). Ullmann, pisząc o ludziach z Fårö – „wyspiarzach”, również podkreśla, że nie dbają oni o zachowanie maski i fasady, mają odwagę pokazania, kim są. Żyją blisko ziemi, blisko morza, blisko tego, co jest ich naturalnym przeznaczeniem. Charakteryzuje ich prostota, mają zaufanie do swojego miejsca na ziemi, mają korzenie, „którymi przez całe życie tkwili w tym samym kawałku ziemi” (Ullmann 1988: 71). To tłumaczy symbiozę, w jakiej od początku funkcjonowali Bergman i mieszkańcy wyspy.

Reżyser w filmie zapowiedział jego kontynuację w roku 1989, jednak trzecia część dokumentu nigdy nie powstała, ponieważ – jak relacjonował Carlsson – mieli wtedy dużo pracy, a Bergman stracił zainteresowanie i zapął do projektu (Blomberg 2014a: 181). W latach 1985–1986 obaj stworzyli jednak film o innej wyspie, mniejszej od Fårö i położonej na północ od niej – Gotska Sandön. Dokument pod tym samym tytułem wyreżyserował Carlsson, a Bergman był tylko producentem.

13. Staruszek z Fårö

Włoski filmoznawca Sergio Arecco postrzega Fårö jako „miejsce samotności i milczenia, nagie i fundamentalne, miejsce introspekcji i metafizycznych podróży w głąb, krajobraz wybrany, który najlepiej odsłania nagi ból własnego ja” (Garzia 2001: 19). Istnieje jednak drugie oblicze wyspy, niewidoczne w filmach, ale obecne i istotne dla prywatnego życia reżysera. To tu po raz pierwszy spotkało się dziesięcioro dzieci Bergmana z okazji jego sześćdziesiątych urodzin. Domy na Fårö stały się centrum życia rodzinnego, a rozległa posiadłość umożliwiała jednoczesny pobyt wielu gości. Dzieci, a potem wnuki Bergmana spędzały tam wakacje, a reżyser zapraszał wszystkich do uczestniczenia w słynnych codziennych pokazach filmów o godz. 15.00 w swoim kinie w Dämba, „zrealizowanym marzeniu z dzieciństwa” (Bergman 1991: 223). Wieczorem Bergman oglądał filmy wideo lub telewizję – „człowiek mieszkając na Fårö staje się telemaniakiem” – mawiał (Bergman 1972, cyt. za: Hedling 2008b: 72). „Z pedanterią ustaliłem tryb życia” – pisał. „Wsta wałem wcześniej, spacerowałem, pracowałem, czytałem. O piątej przychodziła sąsiadka, przygotowywała obiad, zmywała naczynia i odchodziła. O siódmej znów byłem sam” (Bergman 1991: 199).

Mówił o sobie *fårögubbe* – „staruszek z Fårö”. Od 2003 roku, kiedy przeprowadził się na wyspę na stałe, został nim na dobre. Mimo naturalnego dystansu dzielącego go od mieszkańców starał się być jednym z nich. Już w 1967 roku zameldował się na wyspie i płacił tam podatki. Sfinansował remont wiejskiego domu kultury i zatrudniał wielu mieszkańców. W zamian otrzymywał ochronę swojej

prywatności. Nikt z miejscowych nie zdradził nigdy poszukującym turystom jego miejsca zamieszkania, co stało się już legendą. Do ostatniej chwili udało się nawet utrzymać w tajemnicy termin pogrzebu, cała wyspa solidarnie milczała.

14. Na zawsze na Fårö

Rita Russek, odtwórczyni roli Kathariny Krafft w filmie *Z życia marionetek* (1980), znalazła się w wąskim gronie przyjaciół zaproszonych przez Bergmana na pogrzeb, perfekcyjnie wyreżyserowany, jak na mistrza przystało. Wszystko ustalone zostało wcześniej, co do najmniejszych szczegółów, łącznie z trumną wykonaną z lokalnego drewna przez miejscowego stolarza na wzór tej Jana Pawła II. „Wydawało się – wspomina Russek – że nawet promień słońca padający na samotną różę na trumnie jest elementem jego inscenizacji” (Russek 2011: 89; Pergament 2007).

Po śmierci Bergmana pojawiło się pytanie, co dalej z jego dziedzictwem na Fårö. Zgodnie z ostatnią wolą reżysera wszystkie jego nieruchomości wraz ze znajdującymi się w nich przedmiotami miały zostać sprzedane, a pieniądze podzielone równo między jego dzieci. Wydawałoby się, że najlepszym rozwiązaniem będzie zaangażowanie się państwa w zakup i zabezpieczenie spuścizny po największym szwedzkim twórcy. Państwo jednak finansowania odmówiło i cały majątek reżysera wystawiono na sprzedaż. Po zakończonej aukcji okazało się, że nieruchomości oraz większość dobytku zakupił norweski multimilioner Hans Gude Gudesen i przekazał do dyspozycji Fundacji Bergmangårdarna powołanej przez najmłodszą córkę Bergmana, Linn Ullmann (Lindström 2009). Dzięki jej zaangażowaniu udało się zachować jego uniwersum na wyspie. Teraz domy reżysera przeobrażono w miejsca pracy twórczej.

Od 2013 roku działa też na wyspie Centrum Bergmana z małym muzeum i kinem. Powołany do życia w 2004 roku festiwal Tydzień Bergmanowski ma tam swoją siedzibę. Raz w roku pod koniec czerwca miłośnicy twórczości wielkiego Szweda zaludniają wyspę i biorą między innymi udział w Bergmanowskim Safari śladami jego filmów na Fårö.

Mimo że Bergman opuścił Fårö, pozostał tam jednak na zawsze. A jego miłość do wyspy umieściła ten skrawek ziemi na mapie świata. Jakiego znaczenia nabrało to miejsce, doskonale uzmysławia wypowiedź meksykańskiego reżysera Alejandro G. Iñárritu, który w filmie *Więcej niż Bergman*³⁴ powiedział: „Gdyby film był religią, ta wyspa byłaby Mekką lub Watykanem”. W naszej świadomości Fårö pozostanie wyspą Bergmana.

³⁴ Film w reżyserii Jane Magnússon i Hynka Pallasa powstał w 2013 r. na bazie sześcioczęściowego serialu telewizyjnego *Bergmans video* (2012). Punktem wyjścia dla powstania filmu była pokaźna kolekcja kaset wideo w domu reżysera na Fårö. Twórcy filmu zaprosili tam innych reżyserów, aby porozmawiać o wpływie Bergmana na ich twórczość.

Bibliografia

- Aubron, H. (2007). Voyage à Fårö. Les possibilités d'une île. *Cahiers du cinéma Hors série Bergman/Antonioni* 14–15.
- Bergman, I. (1972). Arbetsboken nr 27 (april). Niepublikowane notatki.
- Bergman, I. (1977). *Scenariusze*. Tłum. A. Aslanowicz et al. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bergman, I. (1991). *Laterna magica*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bergman, I. (1993). *Obrazy*. Tłum. T. Szczepański. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bergström, L. (1991). Den gamle och havet. En försonad Ingmar Bergman. *Månadsjournalen* 11: 33–45.
- Björnstad, K. (2007). *Liv Ullmann. Linie życia*. Tłum. M. Skoczko. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Blomberg, K. (2014a). Fårösorken som blev Ingmar Bergmans fotograf. W: *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag, s. 179–187.
- Blomberg, K. (2014b). Fåröbarnens drömbresa. W: *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag, s. 215–217.
- Brogren, G. (2014a). Inspelningsplatser på Fårö. W: *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag, s. 57–120.
- Brogren, G. (2014b). Invigning av kamerarälsen vid Hammars. W: *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag, s. 133–143.
- Brogren, G. (2014c). Valter vid Dämba – filmstjärna hos Bergman. W: *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag, s. 197–199.
- Copper, P. (2004). *Silurian (late Llandovery-Ludlow) Atrypid Brachiopods from Gotland, Sweden, and the Welsh Borderlands, Great Britain*. Ottawa: NRC Research Press.
- Deutsche Kinemathek. (2011). *Ingmar Bergman: Essays, Daten, Dokumente*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Donskis, L. (2011). *Modernity in Crisis. A Dialogue on the Culture of Belonging*. New York: Palgrave Macmillan.
- Edlund, E. (2014). Arkitekten och regissören. W: *Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag, s. 151–162.
- Edström, M. (1970). Bergmans film om Fårö. *Dagens Nyheter*, 2 stycznia 1970.
- Edström, M. (1979). Fårödokument 1979. *Dagens Nyheter*, 26 grudnia 1979.
- Eisenstein, S. (1975). *Nieobojętna przyroda*. Tłum. M. Kumorek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Erlström, M. (2009). *Beskrivning till regional berggrundskarta över Gotlands län*. Uppsala: Sveriges geologiska undersökning (SGU).
- Fårö och Ingmar Bergman. Ett möte*. (2014). Fårö: Fårö Hembygdsförenings Förlag.
- Gado, F. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- Garzia, A. (red.). (2001). *Fårö – La Cinecittà di Ingmar Bergman. Un'isola svedese raccontata con foto, storie, interviste e film. Fårö, Ingmar Bergmans „Cinecittà”. Foton, intervjuer, historier och filmer om en svensk ö*. Roma: Sandro Teti Editore.
- Hedling, E. (2008a). The Welfare State Depicted: Post-Utopian Landscapes in Ingmar Bergman's Films. W: M. Koskinen (red.). *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*. London–New York: Wallflower Press, s. 180–193.
- Hedling, E. (2008b). Konsten att inte sopa problemen under mattan: Ingmar Bergmans „Scener ur ett äktenskap”. W: M. Cronqvist, L. Sturfelt i M. Wiklund (red.). *1973: En träff med tidsandan*. Lund: Nordic Academic Press, s. 71–84.

- Ingmar Bergman. (2018). *Scener ur ett äktenskap*, <http://www.ingmarbergman.se/verk/scener-ur-ett-aktenskap> (dostęp: 23.03.2018).
- Lahr, J. (1999). The Demon-Lover. *The New Yorker*, 3 maja 1999. <https://www.newyorker.com/magazine/1999/05/31/the-demon-lover> (dostęp: 18.01.2018).
- Lee, A. i J. Schamus. (2007). Mitt bästa Smultronställe. *Anteckningar från Bergmanveckan 2006/The Ingmar Bergman Notebook, Filmkonst* 105: 46–47.
- Lindström, L. (2009). Tacka Norge för att Bergmans Fårö återskapas. *Expressen*, 22 grudnia 2009. <https://www.expressen.se/nyheter/inloggad/tacka-norge-for-att-bergmans-faro-aterskapas/> (dostęp: 19.01.2018).
- Mankell, H. (2011). Ein einsamer Mann in einem 54 Meter langen Haus. W: N. Warnecke i K. Jaspers (red.). *Ingmar Bergman: Von Lüge und Wahrheit*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag, s. 97–99.
- Miłosz, C. (1997). Życie na wyspach. W: C. Miłosz. *Życie na wyspach*. Kraków: Znak, s. 82–93.
- Nykqvist, S. (2006). *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*. Tłum. J. Balbierz. Izabelin: Świat Literacki.
- Pergament, D. (2007). The Enchanted Island That Bergman Called Home. *New York Times*, 7 października 2007. <https://www.nytimes.com/2007/10/07/travel/07cultured.html> (dostęp: 20.03.2018).
- Rasmussen, S.E. (2015). *Odczuwanie architektury*. Tłum. B. Gadomska. Kraków: Karakter.
- Rousseau, J.J. (1955). *Emil, czyli o wychowaniu*. Tłum. W. Husarski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Russek, R. (2011). Wirklich raffiniert. W: N. Warnecke i K. Jaspers (red.). *Ingmar Bergman: Von Lüge und Wahrheit*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag, s. 87–89.
- Sharr, A. (2006). *Heidegger's Hut*. Cambridge: MIT Press.
- Shell, M. (2014). *Islandology: Geography, Rhetoric, Politics*. Stanford: Stanford University Press.
- Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Strindberg, A. (1895). *Mieszkańcy Hemsoe*. Tłum. F. Popławska. Warszawa: T. Paprocki i spółka.
- Strindberg, A. (1914). *Hemsöborna*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Szczepański, T. (1999). *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Timm, M. (2008). *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman*. Stockholm: Norstedts.
- Törnqvist, E. (1993). *Filmdiktaren Ingmar Bergman*. Malmö: Bokförlaget Arena.
- Ullmann, L. (1988). *Przemiany*. Tłum. A. Kreczmar. Warszawa: Iskry.
- Warnecke, N. i K. Jaspers (red.). (2011). *Ingmar Bergman: Von Lüge und Wahrheit*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Waśkiewicz, A. (2007). *Emil, czyli życie obok społeczeństwa*. *Etyka* 40: 62–76.
- Weston, R. (2011). *100 idei, które zmieniły architekturę*. Tłum. E. Tomczyk. Raszyn: TMC.

Filmografia

- Bergman i wyspa Fårö (Bergman and Faro Island)*. (2003). [film dokumentalny]. Reżyseria: M. Nyrreröd. Szwecja.
- Dokument z Fårö 69 (Fårödokument 1969)*. (1969). [film dokumentalny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Dokument z Fårö 79 (Fårö-dokument 1979)*. (1979). [film dokumentalny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.

- Fahrenheit 451*. (*Fahrenheit 451*). (1966). [film fabularny]. Reżyseria: F. Truffaut, J.-L. Richard. Wielka Brytania.
- Godzina wilka* (*Vargtimmen*). (1968). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Hańba* (*Skammen*). (1968). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Jak w zwierciadle* (*Såsom i en spegel*). (1961). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Namiętność* (*En Passion*). (1969). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Persona* (*Persona*). (1966). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Pogarda* (*Le mépris*). (1963). [film fabularny]. Reżyseria: J.-L. Godard. Francja, Włochy.
- Sceny z życia małżeńskiego* (*Scener ur ett äktenskap*). (1973). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Siódma pieczęć* (*Det Sjunde inseglet*). (1957). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Tam, gdzie rosną poziomki* (*Smultronstället*). (1957). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Wakacje z Moniką* (*Sommaren med Monika*). (1952). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Wiarołomni* (*Trolösa*). (2000). [film fabularny]. Reżyseria: L. Ullmann. Finlandia, Niemcy, Norwegia, Szwecja, Włochy.
- Wieczór kuglarzy* (*Gycklarnas afton*). (1953). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Więcej niż Bergman* (*Trespassing Bergman*). (2013). [film dokumentalny]. Reżyseria: J. Magnusson, H. Pallas. Szwecja.
- Wspaniałość Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*). (1942). [film fabularny]. Reżyseria: R. Wise, F. Fleck, O. Welles. USA.
- Z życia marionetek* (*Aus dem Leben der Marionetten*). (1980). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.

Monika Samsel-Chojnacka
Uniwersytet Gdański

Figura błazna jako *alter ego* Bergmana w teatrze

The jester figure as an *alter-ego* of Ingmar Bergman

One of Bergman's favourite figures was the jester or the clown. When appearing on stage, they gather the whole attention of both audience and other characters. In theatre productions Bergman used three strategies to express his fondness for this figure – he either emphasized jesters already existing in the text of the drama, provided other characters with clownish features (both visual and mental), or he even created clown-like figures and added them to the original drama. This was done not only to stress comic aspects, but mainly to expose the psychological complexity of the personalities of these figures. In my article, I analyse all three levels of this phenomenon in productions of Shakespeare, Ibsen and Gombrowicz, trying to find the source of inspiration behind them, as well as a common thread between them.

Key words: Ingmar Bergman, jester, clown, Swedish theatre, Shakespeare

Słowa kluczowe: Ingmar Bergman, błazen, kłown, szwedzki teatr, Szekspir

Z okładki numeru pierwszego (z 1998 r.) czasopisma *Dramat* (Wanselius 1998: I), wydawanego przez Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie, całkowicie poświęconego twórczości Ingmara Bergmana w *Dramaten*, spogląda na nas sam reżyser, w cylindrze, z przyczepionym nosem kłowna. To swoisty hołd dla postaci błazna oraz związku tego wielkiego twórcy z kuglarskim rodowodem teatru.

Jedną z jego ulubionych postaci, która zawsze magnetycznie przyciąga uwagę widzów, jest Błazen. Ilekroć pojawia się na scenie, skupia na sobie uwagę wszystkich obecnych. Bergman od dzieciństwa dużym sentymentem darzył sztukę cyrkową. Gdy był małym chłopcem, uwielbiał chodzić z bogatą ciotką na pokazy cyrku Schumanna. Wspomina o tym w autobiografii zatytułowanej *Laterna Magica*:

Wydarzenie to zawsze wprawiało mnie w gorączkowe podniecenie: (...) wchodzenie do ogromnego, rzęsiście oświetlonego drewnianego budynku, tajemnicze zapachy (...), grzmiąca orkiestra, magia przygotowań do występów, ryk drapieżników za czerwonymi draperiami korytarzy dla jeźdźców. Ktoś szepnął, że w ciemnej szczelinie pod kopułą pokazał się lew, kłowni byli przerażający i zwariowani, zasypiałem z emocji i budzi-

łem się przy cudownej muzyce: młoda kobieta w bieli jeździła na ogromnym czarnym ogierze. Owładnęła mną miłość do tej młodej kobiety. Włączyłem ją do moich igraszek fantazji i nazwałem Esmeraldą (może tak się nazywała) (Bergman 1991: 14).

Motyw cyrku pojawia się również nieco później, na wczesnym etapie twórczości Bergmana, w jednym z najsłynniejszych jego filmów z tego okresu, czyli *Wieczorne kuglarzy* (Bergman 1953). Cyrk przyjeżdża do małego miasteczka. By przedstawienie się odbyło, cyrkowcy muszą wypożyczyć kostiumy teatralne, jednak podczas wizyty w przybytku Melpomeny zostają wyśmiani przez aktorów uważających się za prawdziwych artystów. Dyrektor cyrku Albert (Åke Grönberg) przeżywa także szereg upokorzeń związanych ze zdradami kochanki oraz z niezbyt ciepłym przyjęciem przez dawno niewidzianą żonę. Wieczorne przedstawienie kończy się klapą i kolejnym poniżeniem Alberta przez aktorską gawieź. Następnego dnia nieszczęśni cyrkowcy wyruszają dalej w drogę.

Tadeusz Szczepański w *Zwierciadle Bergmana* podkreślał chwytliwość metafory kina jako cyrku, czyli sztuki o jarmarcznym rodowodzie (Szczepański 1999: 148). Posiadający jarmarczne korzenie cyrk jest plebejskim bratem teatru, zwłaszcza tego kuglarskiego, bawiącego gawieź na odpustach, o czym reżyser przypomina między innymi w *Siódmej pieczęci* (Bergman 1957), gdzie popisy wędrownej trupy aktorskiej noszą znamiona popularnej rozrywki dla niewyrobionej publiczności, a nie sztuki wysokiej, z jaką teatr kojarzy się współcześnie. Szczepański powołuje się również na artykuł Bergmana zatytułowany *Jesteśmy cyrkiem!*, który zazwyczaj interpretowany jest jako manifest twórcy filmowego, jednak równie dobrze może odnosić się do człowieka teatru: „Jesteśmy cyrkiem, dzikimi odgłosami i King Kongiem, jesteśmy na śmierć i życie prawdziwi lub fałszywi, piękni i niesamowici, jesteśmy katarzynką i sonatą, czarodziejami, kuglarstwem, snami i diabelstwem. Mamy nieograniczoną władzę nad tymi, którzy nami pogardzają” (Bergman 1953: 31).

Postaci cyrkowców i kuglarzy służyły Bergmanowi do głębszej refleksji nad losem i kondycją artysty w społeczeństwie. Przeważnie pogardzani, odrzucani przez mieszczańskie społeczeństwo, zmuszeni do tanich sztuczek, by przypodobać się widowni. Jak pisze Szczepański:

W *Wieczorne kuglarzy* sztuka traci swój nimb nieomal sakralnego wtajemniczenia, jaki zachowała jeszcze w *Do radości* czy w *Letnim śnie*, i zostaje zdegradowana do rangi podejrzanej szarlatanerii. Niezależnie od miejsca zajmowanego w hierarchii kultury wszyscy artyści tworzą kastę ledwie tolerowanych pariasów, którzy wegetują na marginesie mieszczańskiego społeczeństwa, zakłócając jego syty spokój (Ibid.: 152).

Maria Bergom-Larsson w eseju *Od kłowna do pasożyta. Artysta i społeczeństwo* twierdzi, że już zarówno w twórczości filmowej, jak i w refleksji teoretycznej w latach 50. Bergman przeżywał konflikt między prawdą wewnętrzną artysty a chęcią

przypodobania się szerszej publiczności. To, co dla twórcy jest drogą przez mękę, stanowi dobrą zabawę dla publiczności. Widzimy to choćby na przykładzie jednego z bohaterów *Wieczoru kuglarzy*, kłowna Frosta. Bergom-Larsson pisze:

Cyrk i teatr to barokowe symbole życia. Dla paru sztuczek stoimy tam na scenie i odgrywamy swoje role. Potem wszystko się kończy. Kłowni i aktorzy to symbole Człowieka. „Życie jest snem”, który szybko przemija. *Wieczór kuglarzy* budzi skojarzenia z ogólnym obrazem świata (Bergom-Larsson 1993: 78).

W *Wieczorze kuglarzy* reżyser zrównuje sztukę teatralną ze sztuką cyrkową, demaskując fałsz tej pierwszej. Teatr nie jest tu niczym lepszym od swego plebejskiego kuzyna. Obydwaj posługują się iluzją i grają z widzem, żebrząc o jego uwagę.

Innego szarlatana Bergman uczynił bohaterem swego filmu pt. *Twarz* (Bergman 1958a). Albert Emanuel Vogler jest właścicielem wędrownego Magnetycznego Teatru Leczniczego. Już sama nazwa jego biznesu brzmi bardzo podejrzanie. Jest on jednocześnie magikiem, hipnotyzerem oraz właścicielem zagadkowego aparatu zwanego *laterna magica*. Jego trupa to zbieranina kuriozów, istna ludzka menażeria. Androgyniczna żona, która podróżuje w męskim przebraniu, dwustu-letnia babka zajmująca się tworzeniem eliksirów i wyglądająca niczym średnio-wieczne wiedzmy palone na stosach. W tym obrazie Bergman również zastanawia się nad rolą artysty w społeczeństwie. Szczepański pisze: „Owa nieustanna migotliwa oscylacja prawdy i fałszu, szczerości i kłamstwa, sedna i pozoru, rzeczywistości i złudzenia, twarzy i maski czy wreszcie – jak w zwodniczym mechanizmie percepcji filmowej – światła i ciemności stanowi główną zasadę dramaturgiczną filmu” (Szczepański 1999: 217).

W filmie *Rytuał* (Bergman 1967) bohaterem zbiorowym jest kabaretowe trio prześladowane ze względu na rzekome szerzenie pornografii w swoich występach. Film dotyka problemów cenzury, moralności oraz granic wolności wypowiedzi. Cyrkowcy i aktorzy kabaretowi pojawiają się również w obrazie o wiele późniejszym, bo nakręconym pod koniec lat 70. w Niemczech, w mrocznym *Jaju węża* (Bergman 1976). Jako grupa biednych, lecz wolnych artystów stanowią oni przeciwwagę dla niemieckiego mieszczaństwa, w którym w latach 20. ubiegłego wieku kiełkuje już totalitaryzm.

Kwestia misji artysty w społeczeństwie oraz zakres wolności twórcy, a jednocześnie również refleksja nad pasożytniczym charakterem sztuki bardzo często absorbowwały Bergmana. Motyw teatru, zarówno jako rzeczywistego miejsca pracy, jak i metafory życia, pojawiał się wyjątkowo często w jego filmach, przedstawieniach i w prozie.

Spośród kuglarzy największe zainteresowanie Bergmana zawsze budził kłowni, błazen. W inscenizacjach teatralnych, które wyszły spod jego ręki, ta sympatia do postaci kłowni jest widoczna na kilku poziomach. Pierwszy to przede wszystkim

wyeksponowanie postaci błaznów w inscenizowanych tekstach dramatycznych. Drugi to nadanie cech błazeńskich (zarówno wizualnych, ale też i charakterologicznych) postaciom, które według oryginalnego tekstu dramatycznego nie noszą takowych znamion. Trzeci to dopisanie dodatkowych bohaterów – błaznów lub kłownów. Tworząc kłownów – zarówno tych nowych, jak i tych przerobionych z już istniejących postaci – Bergman nie sygnalizował jednak wyłącznie cech komicznych, wręcz przeciwnie – podkreślał złożoność psychologiczną tych bohaterów.

Jednym z takich bohaterów jest doktor Rank z *Domu lalki* Ibsena, grany przez Erlanda Josephsona (Bergman 1989). Majętny przyjaciel rodziny Helmerów, sekretnie zakochany w pani domu, będący jej powiernikiem i wsparciem, jest jednocześnie śmiertelnie schorowanym samotnym mężczyzną, któremu zostały ostatnie chwile życia. W scenie powrotu Nory (Pernilla August) z Thorvaldem (Per Mattsson) z balu Rank, który również był na nim obecny, przychodzi się z nimi pożegnać. Wie, że już zapewne nigdy się nie zobaczą. Siedzą we trójkę w mieszczańskim salonie, przy stole nakrytym szydełkową serwetą. Dwie osoby, które już wiedzą, że mają każda na swój sposób złamane życie – Rank i Nora, oraz Thorvald Helmer, który jeszcze nie jest świadomy czekającej go ruiny. Erland Josephson wygląda nobliwie w czarnym fraku, płaszczu oraz cylindrze. Jeden element stroju nie pasuje do całości – to czerwony nos kłowna, który aktor ma przez całą scenę na twarzy. Wprawdzie wytłumaczeniem mógłby być fakt powrotu z balu kostiumowego, ale obecność tego niewielkiego detalu przez cały czas trwania rozmowy jest aż zbyt znacząca w przestrzeni teatralnej, pokazuje tragikomiczny wymiar postaci Ranka, który – jak sam wcześniej mówił – jest najbardziej chorym ze swoich pacjentów. Ukochana Ranka zaraz odejdzie od męża, dla którego zdrowia postawiła wszystko na jedną kartę, fałszując przed laty weksel, by zdobyć pieniądze na jego leczenie. Ale nie odejdzie przecież do Ranka, gdyż on sam wkrótce umrze. Thorvald, przyjaciel Ranka, który ma u swego boku tak oddaną żonę, nie doceni jej w godzinie prawdy. Rank zdaje sobie sprawę z tego niczym szekspirowskie błazny obdarzone darem prorokowania i wglądem w tajniki ludzkiej duszy.

Identyczny nos ma na plakacie reklamującym bergmanowską adaptację sztuki Witolda Gombrowicza *Iwona, księżniczka burgunda* (Bergman 1996) Nadja Weiss, odtwórczyni roli tytułowej. W samym spektaklu ten rekwizyt ani razu się nie pojawia, jednak farsowość postaci została podkreślona kostiumami rodem z wodewilu. Elementem łączącym Iwonę z tradycyjnym wizerunkiem kłowna jest również szopa kręconych niesfornych rudych loków. Bohaterka grana przez Weiss jest postacią tragiczną, budzącą na dworze pogardę i szyderstwo, ale jednocześnie również lęk. Bergman usunął większość replik Iwony, czyniąc z niej niemą, groźną dla porządku królestwa postać. Staje się ona milczącym tricksterem, której zachowanie podaje w wątpliwość zasady istnienia dworu.

W *Peer Gyncie* (Bergman 1991a) reżyser nadał cechy błazeńskie tytułowemu bohaterowi. Börje Ahlstedt w czarnym meloniku, przydużych butach i luźnym garniturze bawi publiczność. Jego fantazja i rozmach, z jakim gestykuluje i porusza się, przywodzą na myśl kłownowskie cyrkowe popisy albo slapstickowe komedie z Chaplinem i Flipem i Flapem. Kostiumem przypomina też Estragona i Vladimira z beckettowskiego *Czekając na Godota*, co nadaje Peerowi uniwersalny wymiar everymana w absurdalnym świecie.

Jego popisy retoryki, snute fantazje są podszyte błazeńską fanfaronadą. Jednak Peer Ahlstedta nie jest jedynie zabawny, jak ma to miejsce w scenie, gdy w samych kalesonach zostaje porzucony przez Anitre (Solveig Ternström). Jest przede wszystkim przez cały czas sobą, realizując maksymę trolli: „trollu, poprzestań na sobie!” (Ibsen 1967: 77). Pozostaje więc małym człowieczkiem śniącym o wielkości, żalonym w swych rojeniach, bezustannie goniącym za bogactwem i ułudą szczęścia egocentrykiem. Im większe te mrzonki, tym bardziej tragikomiczny wymiar postaci Peera, który pragnie zyskać sławę i zdobyć cały świat, a jednocześnie traci sam siebie. Bergman ukrył jeszcze jedno błazeńskie odwołanie w spektaklu – ale tym razem budzące grozę. To spotkany w czasie burzy na statku Nieznajomy Pasażer (Björn Granath), który jest złowróżbnym wysłannikiem z zaświatów. Jego twarz jest kredowo blada – jak u kłowna, a całą postać obleka czarna opończa. Przypomina tym samym zarówno postać Śmierci z *Siódmej pieczęci*, jak i charakteryzacją Sganerela z inscenizacji *Don Juana* (Bergman 1965) w teatrze w Malmö (w tej roli Toivo Pawlo) i Mefistofelesa z *Pra-fausta* (Bergman 1958b), również granego przez Toivo Pawlo, w tym samym teatrze.

Uwypuklenie postaci trefnisiów ma miejsce również w inscenizacji tekstów szekspirowskich, aczkolwiek Bergman stosuje tu głównie dwa ostatnie spośród wskazanych powyżej zabiegów, a więc nadawanie innym postaciom znamion i rysów błazeńskich oraz dopisywanie własnych postaci. W samych tylko tekstach szekspirowskich reżyserowanych przez niego znajdujemy następujących błaznów: *Wieczór Trzech Króli* – Feste i Fabian, *Król Lear* – Błazen, *Hamlet* – Yorick (choć nie do końca obecny ciałem i duchem), *Zimowa opowieść* – Klaun, syn Pasterza oraz niejednoznaczny Autolikus. Jak widać, jest to całkiem liczna galeria postaci, bardzo różniących się od siebie zarówno aparycją, usposobieniem, funkcją w dramacie, jak i potencją czynienia rzeczy paranormalnych czy też skłonnością do opowiadania się po stronie dobra lub zła.

Antropolog Monika Sznajderman w pracy o figurze błazna w kulturze już od samego początku akcentuje, że aktorzy, kuglarze, a więc i błazny należeli do kasty wykluczonej w średniowiecznym społeczeństwie. Interpretuje ona ten fakt w sposób następujący:

O czym świadczy fakt tak kategorycznej i długotrwałej ekskluzji? Wyraźnie o tym, że błazeńską profesję, mocniej niż wszystkie inne, postrzegano jako profesję sakralną,

fascynującą, ale i budzącą lęk. (...) Jacques Le Goff tłumaczy ów paradoksalny fakt [waloryzację pozytywną – przyp. M.S.-Ch.] chęcią rehabilitacji kuglarza zgodnie ze zmieniającym się światopoglądem chrześcijańskim, ale czy nie trzeba by tu jednak raczej dostrzec potwierdzenia tej dawno przez religioznawców odkrytej prawdy, że każde zjawisko należące do porządku sakralnego z natury swojej jest zjawiskiem ambiwalentnym: zarówno niebezpiecznym, jak i dobroczynnym, zarówno skalanym, jak i poświęconym, zarówno diabelskim, jak i boskim? (Sznajderman 2000: 16)

Badaczka sięga również na poziom pierwotnych znaczeń, próbując doszukać się w nich źródeł wyjątkowości postaci kłowna.

Błazen był zatem przy dziele stworzenia i całkowicie się z tamtych czasów – czasów pierwotnego chaosu – wywodzi. Można powiedzieć, że jest istotą nieustannie wyciosywaną od nowa z surowego nieobrobionego pnia natury. Widać to choćby w etymologii słowa *clown*, które pierwotnie, jak podaje słownik etymologiczny języka angielskiego Erica Patridge'a, oznaczało chłopca, rolnika, śmiesznego mieszkańca miasta, gburę i prostaka, a które w różnych pokrewnych językach wywodzi się z pojęć określających takie idee, jak grudka ziemi, kłoc, bryła, pień i pniak (Ibid.: 17).

I jeszcze jeden cytat:

Błazen, cyrkowy clown, bywa zatem zarówno twórcą, jak i ofiarą chaosu – swej własnej kreacji. Jego kontakty z chaosem, przyjmujące często formę zabawy (nawet gdy pada on ofiarą tego chaosu), odbierają jednak temu wrogiemu żywiołowi jego zwykły zło-wieszczy ciężar i stają się grą niewykorzystanymi możliwościami – pomimo groźby, że przyjmą one formę niespodziewanie wrogą, że chaos może przerwać tamę (Ibid.: 18).

Błazen jest zatem postacią niejednoznaczną, ma możliwość kontaktowania się z chaosem, a więc także z siłami ciemności. Jednocześnie zaś należy do porządku sakralnego. Jest więc niejako zawieszony pomiędzy nimi. Czy takich Błaznów pokazuje również Bergman?

Pierwszy to Feste, grany w inscenizacji *Wieczoru Trzech Króli* (Bergman 1975) z 1975 roku przez Ingvara Kjellsona. Nosi brązową koszulę i kubrak w podobnym odcieniu. Spodnie są obcisłe i zielonkawe, kończą się tuż pod kolanem na linii cholewki buta. Czasami okrywa się czerwonym płaszczem (podobnie jak Błazen w *Królu Learze*). Rekwizytem stale towarzyszącym Feste jest mały bębenek, na którym często sobie akompaniuje, wybijając rytm przyśpiewek. Jest to postać najbardziej ze wszystkich bohaterów *Wieczoru Trzech Króli* złożona, znajdująca się zarówno pomiędzy klasami społecznymi (pochodzi z ludu, jednak równie dobrze radzi sobie na dworze), jak i między pokoleniami (pamięta jeszcze ojca Oliwii, u którego służył, ale najprawdopodobniej jest odrobinę młodszy od Tobiasza). Ma sentymentalną duszę poety, bacznie obserwuje wydarzenia.

W publikacji zatytułowanej *Szekspir: leksykon* możemy przeczytać między innymi: „Feste pełni ważną rolę komentatora, demaskującego głupotę i pozy bohaterów sztuki (np. długotrwałą żalobę hrabianki Oliwii). Jak na błazna przystało, często sięga po piosenkę, a jest ich w sztuce dziesięć, w tym piosenka finałowa” (Fabiszak, Gibińska i Kapera 2003: 187). Ale Feste nie jest wcale zwykłym trefnisiem, jak mogłoby to wynikać ze słownikowego opisu. Jest przede wszystkim najbardziej melancholijnym ze wszystkich błaznów. Jego liryzm i smutek Bergman uwydatnił w finale poprzez efekt padającego deszczu, który Feste właściwie wyczarowuje, by akompaniował jego piosence. Gdy Feste pojawia się pierwszy raz na scenie, widać od razu, że nie jest w najlepszej formie. Leży na deskach i ma problem z podniesieniem się, charczy, pociąga nosem. Maria (Solveig Ternström), służąca ich wspólnej pani, próbuje go zmotywować w mało elegancki sposób, wymierzając mu kilka sążnistych kopniaków, co raczej świadczy o braku współczucia i zrozumienia jego stanu. Może zabalował zeszłej nocy z Andrzejem (Sven Lindberg) i Tobiaszem (Ulf Johanson) i cierpi na „syndrom dnia następnego”? Jednak powodem jego kiepskiego samopoczucia i złego stanu zdrowia jest zapewne po prostu starość. Jak widzimy, Feste nie jest już młody, najprawdopodobniej był rówieśnikiem nieżyjącego już ojca Oliwii (Lil Terselius) lub był nawet trochę od niego starszy. Widać czasem, jak rozmasowuje sobie stawy, jakby cierpiał na reumatyzm. Jego głowę w miejscach, gdzie nie błyszczy łysina, pokrywają siwe kępki włosów. Do swej pani odnosi się trochę jak ojciec do kapryśnego dziecka, nie zapominając wszak, że jest jej podwładnym. Ona odpląca się mu troską i tkliwością, wykonując drobne gesty w chwilach samotności, takie jak głaskanie go po głowie lub czułe zwracanie się do niego. Widać, że docenia nie tylko jego wysublimowany humor, ale i mądrość i dobroć. Feste nie jest zatem złym błaznem, z gatunku tych, których opisuje Sznajderman. Nie ma w sobie diaboliczności. Jest wesołym kompanem dla całej rozhasanej gromadki przebywającej na dworze Oliwii. Z początku uczestniczy wprawdzie w zawiązaniu intrygi mającej na celu upokorzenie bufonowatego Malvolia (Jan-Olof Strandberg), jednak wycofuje się, gdy pojmuje, że granica niewinnych żartów została przekroczona. W drugiej części spektaklu widzimy go bardzo rzadko w centrum wydarzeń, przy głównej osi sceny. Jest jednak stale na niej obecny – stoi z boku – przy kulisach, skąd obserwuje akcję (tak jak wszyscy inni aktorzy). Nawet gdy za namową Andrzeja i Tobiasza odgrywa rolę egzorcysty w więzieniu, odwiedzając Malvolia, czyni to bez złośliwości. Gdy majordomus pada przestraszony na ziemię, ujawnia swą tożsamość, śpiewając jedną ze starych piosenek, na co Malvolio woła pełnym ulgi głosem: „Błazenku!”.

Jego przeciwieństwem był mały i sprytny Fabian (Urban Sahlin), jeden ze sług na dworze Oliwii. Pojawia się dopiero w scenie, gdy cała grupa siedzi w ukryciu, podpatrując czytającego list Malvolia. Fabian jest odziany w zielone pończochy

i zielony kubrak, kaftan z małą białą kryzką oraz wysokie do kostki sznurowane buty z czubami.

Charakterystyczny jest jego makijaż – na białą umalowana twarz, wyskubane cienkie brwi, czarna obwódka dookoła oczu, lekko rozmazana na dole. Charakteryzacją przypomina dobrze znany z ikonografii wizerunek Pierrota. Jednak nie ma w nim krzty dobroduszości i melancholii tej postaci rodem z *commedii dell'arte*. Swoją złośliwością, grymasami, figłami przypomina raczej złowrogiego Arlekina. Bergman jak prawdziwy władca marionetek zlepil te dwie postacie w jedno. To Fabian droczy się z Cesariem, to on jest jednym z prześladowców Malvolia w więzieniu. Kostium Feste kojarzyć się też może ze strojem rzymskiego Merkurego, co właśnie sugerowałyby późniejsze powiązania z postacią Arlekina. Jednak te skojarzenia są moim zdaniem nietrafne, gdyż to Fabian, a nie Feste wywodzi się od tego złośliwego bohatera. Fabian jest również jednym z „pretendujących” do miana trickstera w tej grze. „Postać (...), która nie wie, co to dobro i zło, choć i za jedno, i za drugie jest odpowiedzialna, która zatem z racji swego archaicznego rodowodu wyprzedza wszelką etykę” – pisze Sznajderman. Po czym dodaje: „Trickster bywa negatywnym, demonicznym bohaterem, ale też zbawcą ludzkości, a nawet świętym” (Sznajderman 2000: 26).

Według Carla Gustava Junga trickster, mając zarówno naturę człowieka, jak i zwierzęcia, przewyższa ludzi swoimi nadludzkimi właściwościami, ale jest też głupszy od nich, ponieważ nie ma rozumu. Ani Feste, ani Fabian nie posiadają nadludzkich możliwości. Jednak coś z natury trickstera drzemie w każdym z nich.

Już pierwsza scena pojawienia się Feste daje dużo do myślenia. Gdy biedny błazen kuli się z bólu i zimna, Maria podchodzi i wymierza mu parę kopniaków. W kolejnej scenie daje mu kuksańca. Zastanawiające, przecież znają się od lat i lubią. Jednak jeśli przyjrzymy się bliżej poczynaniom Marii, małej czarownicy, która uwielbia wszystkim dyrygować i snuć intrygę za intrygą, dochodzimy do wniosku, że to ona pragnie pociągać za sznurki na dworze. Jest świadoma, że największą dla niej konkurencją jest właśnie starszy błazen. Wie, że ten swą umiejętnością tworzenia poezji ma władzę nad nastrojem swoich słuchaczy. To on jest zdolny przywołać deszcz (choć przekonamy się o tym dopiero w ostatniej scenie), on jest cichym obserwatorem wszystkich poczynañ na dworze. Dlatego być może nieświadomie Maria widzi w nim konkurencję. Fabian jest prawdopodobnie w jej oczach zbyt młody i naiwny, by z nią rywalizować.

Błazen staje się tutaj postacią centralną, a sztuczki błazeńskie są sensem całej gry. Można to powiązać z tradycją karnawałową – święto Trzech Króli było świętem błaznów. Mirosław Słowiński tak pisze:

Prawie wszystkie igry święta błaznów stanowiły groteskową degradację różnych obrzędów i symboli religijnych. Szaleństwo rozpoczynało się w Boże Narodzenie, najczęściej

w dzień św. Szczepana (26 grudnia) lub dzień Świętych Młodzianków (28 grudnia). W katedrach, kościołach po odśpiewaniu uroczystego *Magnificat* władanie świątynią hierarchia zmuszona była przekazywać młodym klerykom, którzy rozpoczynali swe rządy od wymazania twarzy sadzą, przywdziania błazeńskich kapturów, potwornych masek czy innych równie teatralnych strojów. W niebывałym harmidrze dokonywano wyboru (zazwyczaj z grona żebraków) błazeńskiego papieża, biskupa czy opata – nadając mu tym samym przywilej sprawowania rządów przynajmniej do święta Trzech Króli (Słowiński 1993: 34).

Mamy tu święto błaznów, przez błaznów i dla błaznów odgrywane. Pogodne, radosne, podszyte tylko odrobiną melancholii.

Inny Błazen (Jan-Olof Strandberg) jest bohaterem kolejnego szekspirowskiego spektaklu. W *Królu Learze* z 1991 roku (Bergman 1991b) to on zapowiada katastrofę. Przypomina Feste jedynie elementami swego stroju (projektowanego przez tą samą scenograf – Gunille Palmstierne-Weiss). Podobnie jak on ubrany jest na zielono, jego kaftan jest zszyty z kilku materiałów różniących się od siebie odcieniami brązu, co miało odzwierciedlać złożoność jego osobowości. Jedyny bardziej rzucający się w oczy element to czerwona łąta na tyle spodni. Na głowie ma zielono-beżową czapkę przypominającą swym kształtem raczej cyklistówkę niż typowo błazeńskie nakrycie głowy. Już podczas przedgry, prologu do sztuki dopisanego przez Bergmana, jest wywoływany przez tłum kuglarzy i wieśniaków, by przyłączył się do ich kompanii. Wtedy razem z nimi śpiewa piosenkę, która okazuje się prorocza. Gdy Lear zdejmuje koronę i kładzie ją na proscenium, nastaje okres swobodnego bezkrólewia. O podobnym momencie, choć nie tak symbolicznym, a raczej bardziej dosłownym, pisze Sznajderman:

Z chwilą upadku monarchii każdy może się stać prawodawcą, bo w odpowiedzi na akt zniszczenia, czyli królobójstwa, otwiera się ogromna, pusta, całkowicie jednorodna przestrzeń, powstaje amorficzny świat chaosu, pozbawiony jakichkolwiek reguł, norm i sankcji; otwiera się więc miejsce dla dokonania nowej demiurgii. Ale ta błazeńska demiurgia nieustannie pozostanie jedynie chimerą, bowiem wolność „ogarnięta szalem anarchii” nie może przybrać żadnej stałej formy, jakiej w tym demiurgicznym akcie pragnęła (Sznajderman: 2000: 112).

W inscenizacji Bergmana to bezimienny Błazen staje się swoistym demiurgiem świata na opak wyróconego. To element karnawałowy, „święta głupców” były jednak nazywane „świętami odwrócenia” (Dudzik 2005: 54). To, co w czasie tych obchodów było „chwilowym zawieszeniem obowiązujących na co dzień praw”, tu staje się permanentne, a scena finałowa, w której scenografia rozpada się jak domek z kart, by zdemaskować maszyny teatralne tkwiące za kulisami, zamiast przywracać pierwotny porządek świata, wróży rychłą apokalipsę. Ukłonem Bergmana w stronę quasi-apokaliptycznych wizji jest odwołanie do Nostradamusa zamiast do Merlina

(jak było to w szekspirowskim tekście) w scenie 2. aktu III, kiedy to Błazen, wchodząc w trans wieszczenia, odśpiewuje swoją proroczą piosenkę.

W Błaznie nie ma nic z melancholii i liryzmu Feste, jest jednak w jego wypowiedziach spora doza filozoficznej refleksji. Taką rolę błazna opisuje między innymi Słowiński:

Błazen dostarcza więc spektaklu, któremu na imię obłąd, i otrzymuje za to we wnętrzu dworskiego świata przywilej mówienia prawdy, prawo do wolności słowa. Jego rola jest niepowtarzalna. Nie jest ani doradcą, ani sługą, ani dworzanie, ani wyłącznie kuglarzem. Zarówno w historycznej rzeczywistości, jak i w wymiarze symbolicznym stanowisko błazna czyni go uprzywilejowanym „partnerem” monarchy. Relacja między nim a królem polega na swoistym porozumieniu lub, inaczej jeszcze, świadomości miejsca, w jakim ich odwieczny spektakl się odgrywa – dworu. Prawdę zaś tutaj tylko wtedy się toleruje, kiedy jest zamaskowana błazeństwem. Szaleństwo rozrywa wszelką normę, przenika wszystkie struktury – tak wnętrza człowieka, jak i społeczności, w której on żyje. Błazeństwo jest normowane (Słowiński 1993: 72).

Trefniś jest jedyną osobą, która śmie powiedzieć królowi prawdę prosto w oczy, nikt inny tego nie robi. To dzięki rozmowom z nim Lear dochodzi do *anagnorisis*. To „ironizujący filozof”, „mentor”, jak określa go Sznajderman w swojej refleksji nad dramatem Szekspira. Gdy siedzą obok siebie na granicy proscenium i rozmawiają o perspektywach przyjęcia Leara przez młodszą córkę (akt I, scena 5.), Błazen powoli gryzie jabłko, aż dochodzi do samego ogryzka. Jest to podyktowane metaforą zawartą w tekście – Regana i Goneryla są porównywane do kwaśnych jabłek z jednej jabłonki. Dotarcie do ogryzka (po angielsku *core*) może oznaczać także dotarcie do sedna, do meritum. Błazen odkrywa w tym momencie *clou* problemu Leara, mówi jedną z najbardziej kluczowych kwestii:

Błazen: Gdybyś był moim błaznem, wujaszku, kazałbym cię obić za to, żeś się przed czasem zestarzał.

Lear: Jak to?

Błazen: Nie wypada się zestarzeć, zanim się nie zmądrzeje (Shakespeare 1991: 52).

Mamy więc dwóch błaznów zbliżonych do siebie nie tylko wiekiem (Bergman zadbał o to, by obaj aktorzy byli rówieśnikami), ale już w III akcie również i statusem społecznym. Niestety, błazen znika ze sceny i już na nią nie wróci, gdy Lear sam stanie się błaznem i pośmiewiskiem gawiedzi. Słowiński podsumowuje taką sytuację, widząc w niej uniwersalną zasadę rządzącą pojawianiem się i znikaniem postaci błazna:

Ma on swoje miejsce w tym świecie tak długo, jak król pozostaje królem. Jest bowiem antytezą, niezbędną przeciwagą umożliwiającą zachowanie równowagi sił. Kiedy

Król przechodzi na pozycję błazna, rola błazna się kończy. Łamie się więc biegunowy porządek świata, łamie się dotychczasowy kształt szekspirowskiej tragedii (Słowiński 1993: 240).

Jeśli dodamy do tego grona Głupiego Tomka, to trafne staje się stwierdzenie, że wszyscy są w tym świecie błaznami. Jednakże w zestawieniu z *Wieczorem Trzech Króli* nie jest to wizja optymistyczna. Chaos przepowiedziany przez Błazna w akcie III należy do domeny trickstera. Nadaje to naszemu bohaterowi cech demonicznych, mimo że na pierwszy rzut oka mógłby się wydawać zwykłym domorosłym filozofem, szafawitą, sowizdrzałem. Jego błazeństwo jest groźne, sprawia, że królestwo Albionu okrywa się całunem śmierci.

Kolejny błazen, który będzie mieć kontakty z zaświatami lub (mówiąc dokładniej) z ich przedprożem, to Grabarz z *Hamleta* (Ulf Johanson) (Bergman 1986). Zgodnie z tekstem szekspirowskim, gdzie w spisie osób mamy *Clowns – two gravediggers*, Bergman postanowił uczynić z Grabarza kłowna. Dokonał jednak pewnej roszady osobowej. Mamy mianowicie jednego grabarza zamiast dwóch, ale towarzyszy mu dwóch muzykantów. Pojawiają się na scenie w sposób dość hałaśliwy, są wyciągani z piskiem lin z zapadni na małej platformie. Zanim ich zobaczymy, usłyszymy najpierw jazgotliwą muzykę graną na saksofonie, puzonie i bębnie. Muzykanci ubrani są bardzo fantazyjnie na biało, jeden z nich ma kryzę i błazeńską czapkę, drugi wielki kapelusz i pelerynę. Pomiędzy nimi siedzi Grabarz, który wygląda raczej jak typowy murarz: ma na sobie powalany wapnem kombinezon roboczy, wielkie buciory, flanelową koszulę, powycieraną marynarkę z jakimś podejrzanym wyglądającym orderem przypiętym na piersi, melonik i czerwony nos kłowna. W dłoni dzierży brudną łopatę. W jego stroju – podobnie jak w wizerunku wspomnianego wcześniej bohatera *Peer Gynta* – można zauważyć nawiązania do wizerunku Charliego Chaplina. Grabarz-kłown bardzo głośno śpiewa:

En hacka och en spade blott
ett lakan såsom skrud,
en grop i leran gästen fått
vid maskars gästebud.

Den store Caesar dog förvisst
Och sänktes ned i mull
Och täpper där igen till sist
Ett håll för dragets skull.

I unga dar när jag var kär
Var allt så lustigt så.
Jag smet från plikter och besvär,
och livet låg framför mig då.

Men ålderdomen smog sig på
 Och tog mig utan prut
 Och bar mig till et annat land,
 Och där tog det roliga slut¹.

Humor mu dopisuje, wyjmując zza pazuchy piersiówkę, odkręca ją i dolewa alkohol do termosu, komponując w ten sposób kawę „z prądem”. Następnie wyciąga zapakowane w papier śniadaniowy kanapki i zaczyna je pałaszować. Traktuje śmierć jak zwykłą kolej rzeczy i nie widzi powodu, by zawód, który wykonuje, miał go w jakikolwiek sposób pozbawiać radości życia. Gdy rozmawia z Hamletem (Peter Stormare), żartuje, bawi się w gry słowne. Gdy pokazuje księciu czaszkę Yoricka, nie dziwi się, gdy Hamlet też zaczyna się nią bawić. Jest rubaszny, pogodny i beztroski.

Zastanawiać może jednak inny aspekt tej postaci. Grabarza gra ten sam aktor, który wcześniej grał Poloniusza. Z jednej strony nawiązuje to do tradycji teatru elżbietńskiego, gdzie aktorzy grali kilka ról w jednym przedstawieniu. Z drugiej zaś odkrywa przed widzem błazeńską naturę Poloniusza – jego służalczość i bufonada są żałośnie śmieszne, a jego miny mogą bawić publiczność.

Sam Hamlet również jest obdarzony w tej inscenizacji cechami błazeńskimi. Uwielbia naśmiewać się z Rosenkrantza i Guildensterna, okrutnie przedrzeźnia często Poloniusza, kpi z poczynań Klaudiusza. Błazenady i wygłupy księcia denerwują jego matkę i ojczyma. Jednak w interpretacji bergmanowskiej w *Elsynorze* prawie wszyscy w mniejszym lub większym stopniu są błaznami, śmiesznymi, żalnymi i bardzo ludzkimi w swoich niedoskonałościach.

Wesołego i pogodnego błazna spotykamy w końcu w *Zimowej opowieści* (Bergman 1994). To syn pasterza, zwany Klownem. W polskich przekładach bywa nazywany Wesołkiem (Maciej Słomczyński), Pajacem (Leon Ulrich) lub też po prostu Synem Pasterza (Stanisław Barańczak). Na potrzeby niniejszego tekstu pozostanę jednak przy Klownie, ponieważ tak jest ta postać nazywana w scenariuszu opartym na tłumaczeniu autorstwa Britt G. Hallqvist i Claesa Schaara. W inscenizacji Bergmana Klown nie nosi wprawdzie czerwonego nosa ani cyrkowego stroju, lecz nawet bez tych atrybutów potrafi rozbawić publiczność. Pojawia się tuż przed końcem pierwszej części przedstawienia, gdy jego ojciec znajduje porzuconą *Perditę* (Kristina Törnqvist). Wbiega, a właściwie wjeżdża na scenę na łyżworolkach,

¹ Pieśń dopisana do dramatu przez Bergmana w moim tłumaczeniu, na podstawie egzemplarza suflerskiego z Archiwum Dramaten: „Kilof i sama łopata / prześcieradło za strój, / dół w glinie gość otrzymał / na uczcie robaków. // Wielki Cezar umarł / I zakopany w glebie / I w końcu na wypadek przeciągu / Zatyka tam dziurę. // W młodości, gdy byłem zakochany / Wszystko uciesznym się zdawało. / Wymigiwałem się od obowiązków / A życie całe było przede mną. // Lecz starość skradła się / I zawładnęła mną kornie / I do innej krainy mnie przeniosła / A wtedy nastąpił wesoły koniec” (Archiwum Dramaten 1986: 132).

z pilotką na głowie, w rękę dzierząc kij hokejowy. Zziąjany donosi ojcu, że widział rozbijający się statek i że niedźwiedź ze smakiem spałaszował Antygonusa (Ingvar Kjellson), nie przejmując się, kto zacz. Opowiadając, nadmiernie gestykuluje, używa wyrazów dźwiękonaśladowczych, bawiąc się przy tym niezmiernie, mimo całej grozy sytuacji. Gdy ojciec wyciąga do niego swoją piersiówką, by go poczęstować, chłopak pociąga nosem i odmawia, mówiąc, że ma przecież dopiero osiem lat (salwy śmiechu na widowni). Za chwilę, gdy ogląda kwilący tobolek, zagląda od razu z ciekawością, by sprawdzić płęć dziecka i z nieukrywaną radością konstatuje, że to dziewczynka (czym wywołuje kolejną falę radości na widowni). W drodze powrotnej do domu postanawia zakopać szczątki Antygonusa, które pozostały po uczcie niedźwiedzia, dochodząc do bardzo prostego wniosku, że trzeba spełnić dobry uczynek, skoro los zesłał im i ładne dziecko, i masę kosztowności razem z nim. Klown jest naiwny (czemu da wielokrotnie wyraz w drugiej części przedstawienia), prostoduszny, ale przede wszystkim jest dobrym człowiekiem.

W drugiej części spektaklu, której akcja dzieje się po upływie szesnastu lat, Klown pojawia się na scenie już na samym początku. Ubrany jest dość elegancko – czerwone spodnie, biała koszula, żakiet w kolorze bordo i świętojański wieniec na głowie. Wybierając się po zakupy, wyśpiewuje całą listę sprawunków. Bergman zmienił tu tekst Szekspira, poza tym wprowadził nawiązania do popularnych w czasach jego młodości szlagierów muzyki rozrywkowej:

Låt mig se: vad skulle jak köpa till midsommarfesten? Tre pund socker, fem pund korinter, risgryn – vad i all världen ska min syster med risgryn till? Farsan har utnämt henne till värdinna vid festen, och hon tänker tydligen slå på stort! Hon ska ha saffran att färga pajerna, (Här följer en minneslista byggd på olika melodier), mor lilla mor ... morötter! Peppar kom hem för vi längrat efter dig..., vad tar ni för löken där i fönstret? Voff voff! Yes we have no ingefära, we no have ingefära today – men det får jag nog på köpet! Come on let's persilja, like we did last summer... fyra pond sviskon och lika mycket russin. Purjolök!²

² Tekst dopisany do dramatu przez Bergmana w moim tłumaczeniu, na podstawie egzemplarza suflerskiego z Archiwum Dramaten: „Zobaczmy, co to mam kupić na dzisiejsze przyjęcie z okazji Midsommar? Trzy funty cukru, pięć funtów koryntek, ryż – po co u licha potrzebny mojej siostrze ryż? Tatusz wyznaczył ją jako gospodynię przyjęcia i najwyraźniej uważa, że można zaszaleć. Chce szafran do zazółcenia pajów [kontynuuje listę zbudowaną na różnych melodiach – przyp. M.S.-Ch.]... mamusiu ... marchewki! ... pieprzu przyjdź do domu, bo tęsknimy za tobą... cóż to za cebula tam w oknie hau hau! [tu nasuwa się skojarzenie z melodią *How much is that Hound dog in the window* – jest to piosenka Boba Merilla, wylansowana w 1953 r. przez duet Homer and Jethro – przyp. M. S-Ch.] Yes we have no imbir, we no have imbir today [pierwowzorem mogła być piosenka *Yes we have no bananas, we have no bananas today*, napisana przez Franka Silvera i Irvinga Cohna w 1923 r. w wydaniu Eddiego Vantora; była ona jednym z najbardziej znanych szlagierów lat 20. w USA – przyp. M.S.-Ch.] – ale jeszcze go pewnie kupię. Come on let's pietruszka like we did last summer [nawiązanie do przeboju *Let's twist again* – jeden z pierwszych wielkich przebojów rock'n'rolla, wylansowany przez czarnoskórego piosenka-

Ten kabaretowy numer świetnie rozbawiał publiczność. Przy okazji stanowi dowód na to, że Bergman zarówno miał poczucie humoru, jak i doskonale orientował się w muzyce rozrywkowej, o co zapewne niewielu widzów by go podejrzewało.

Przez lata naiwność Kłowna nie znikła i młodzieniec daje się od razu wystrychnąć na dudka przez Autolikusa. Ten szafawiła jest również odmianą błazna – ale zarazem przeciwieństwem Kłowna. Jest sprytny, kuty na cztery nogi, chciwy i egoistyczny. Przy każdorazowym spotkaniu Kłowna będzie chciał go wykorzystać (co synowi pasterza nadaje rys Augusta – wprawdzie nie dostaje tortem w twarz i nie jest to slapstickowa komedia, ale to on będzie zawsze poszkodowany). Zestawienie tych dwóch postaci obfituje w humor językowy i sytuacyjny. Szczególnie gdy Autolikus pokazuje się po raz ostatni, w przebraniu franciszkańskim, i zostaje zde-maskowany przez Kłowna mającego silne poczucie sprawiedliwości i wierzącego w zwycięstwo dobra nad złem.

Pisząc o roli błazna i kłowna, nie można zapomnieć o inscenizacji, w której odegrał istotną rolę. Mam na myśli *Mizantropa* z 1995 roku (Bergman 1995). Spektakl rozpoczyna się przedgrą, o której już wspominałam – żywym obrazem. Celimena bawi się w ciuciubabkę. Jednak osobą ożywiającą postacie nie jest żaden magik, lecz Pierrot skopiowany z obrazów Jeana Antoina Watteau. To on podnosi kurtynę, która tym razem nie jest tą tradycyjną, błękitną, lecz znajduje się na niej inny obraz Watteau, ukazujący dwie damy i młodzieńca zasłuchanych w opowiadanie Pierrota. Po podniesieniu kurtyny podchodzi on powoli do każdej z postaci, dotyka jej delikatnie i w ten sposób ją budzi. To on jest jednocześnie i marionetką, i władcą marionetek.

Być może dlatego kłown/błazen/pierrot są ulubionymi postaciami Bergmana. On sam, podobnie jak jego filmowe *alter ego*, mały Alexander (Bergman 1982), w teatrze staje się władcą marionetek. Napomyka o tym delikatnie Maaret Koskinen, wskazując na to, że często przedstawia się sposób, w jaki Bergman reżyseruje aktorów, poprzez odwołania do mitów o reżyserze-demonie czy manipulatorze, który wprawia kukiełki w ruch prowadzący je ku bardziej oświeconym celom (Koskinen 2001: 118).

Człowiek jako kukiełka idealnie pasuje do wizji świata reżysera. Marionetka nie wie, jakie są plany pociągającego za sznurki, może jedynie buntować się przeciwko enigmatycznym zamysłom lalkarza, lecz jej bunt obraca się w niwecz. Może też zadawać sobie pytanie – kto pociąga za sznurki? I co, jeśli nikogo tam nie ma? Wolność człowieka jest ograniczona, lecz w filmach Bergmana nigdy nie wiadomo, przez kogo – czy jest to Bóg, który jest obojętny wobec ludzkich próśb i błagań, czy jest to być może jego natura, w której skłonność do czynienia zła jest silniejsza od tej do czynienia dobra? Kto reżyseruje spektakl w teatrze życia? Bergman czuje

rza Chubby Checkera w 1961 r. – przyp. M. S-Ch.]... cztery funty śliwek suszonych i tyle samo rodzynek. Por!” (Archiwum Dramaten 1994: 5).

się świetnie jako władca swych marionetek, to on niepodzielnie włada w swym teatrze, oddając mu oczywiście czasami hołd i szacunek. W ten oto sposób reżyser wpisuje się w archetypiczny wzorzec Wielkiego Kuglarza, który wymienia w swojej pracy Sznajderman:

Figurę tę przypomina na przykład stale powracające w europejskiej kulturze wyobrażenie Najwyższego Boga jako Komedianta i Kuglarza, Wielkiego Błazna: czy będzie to igrający swym stworzeniem „Bóg żywy” Starego Testamentu, czy śmiejący się Bóg z midraszy, czy wreszcie obojętna na losy świata, który stworzyła dla żartu i zabawy, demiurgiczna Istota Najwyższa poetów – wyobrażenie, którego dalekim echem są także popularne w literaturze i filmie tricksterskie postaci sprytnych szelm, współczesnych sowizdrzałów, dobroczynnych i złośliwych zarazem, realizujących pierwsze wcielenie arlekina, błazna przed rozszczepieniem się osobowości na dwie przeciwstawne, biegunowo różne postaci (Sznajderman 2000: 45).

Bergman jako Wielki Kuglarz, Władca Marionetek, Wielki Błazen. Pan życia i śmierci swoich łątek. Zakochany w świecie iluzji teatru, gdzie nic nie dzieje się naprawdę. Chłopiec pochylony w skupieniu nad małym teatrzykiem lalkowym, w którym realizuje swoje kolejne przedstawienie „nie tylko ku rozrywce”. Świadomy swej wszechwładzy. Wyróżniający aktorów, kuglarzy i błaznów. Ale... w jednym z ostatnich scenariuszy filmowych, który należy do ciągu rozliczeniowego artysty ze sztuką – *Puszy się i miota* (Bergman 1997) – główny bohater, wynalazca „mówionego kinematografu”, niespełniony artysta, zamknięty w szpitalu psychiatrycznym, spotyka tam Śmierć w przebraniu Kłowna, która jest kobietą. Jest wyniosła, majestatyczna, tajemnicza, a nade wszystko upiorna. Lęk przed śmiercią, który Bergman próbował od lat okiełznać, znów się pojawia. Lęk, który próbował oswoić, pracując w teatrze. Zarówno Błazen (Głupiec), jak i Śmierć należą do tej samej talii kart, którą rozdaje reżyser jako Wielki Mag. To on decyduje o ułożeniu kart, o konfiguracji postaci. Śmierć zostaje wprzęgnięta w mechanizm świata, który jest teatrem. A skoro jest to teatr, to rządzi nim reżyser, który w tym świecie, chociażby iluzorycznie ma władzę nad śmiercią. Jak sam reżyser przyznaje w swojej autobiografii:

Chodzi o to, żeby się jakoś urządzić, skrócić linie frontów, bitwa jest w każdym razie przegrana, czego innego nie można się było przecież spodziewać, mimo że żyłem w rzeźkim urojeniu, że Bergman pozostanie wiecznie nienaruszony: Czy istnieją szczególne reguły dla kuglarzy? – pyta aktor Skat w *Siódmej pieczęci* i czepia się mocno korony Drzewa Życia. Nie ma żadnych szczególnych reguł dla aktorów, mówi Śmierć i przykłada piłę do pnia (Bergman 1991: 46).

Dopiero przy głębszym poznaniu twórczości reżysera takie przypadki przestają zaskakiwać, a podkreślają jedynie obraz wszechstronnego erudyty, twórcy nie tyl-

ko obrazów teatralnych czy filmowych, ale też myśliciela – patrzącego na świat nie tylko z goryczą, ale i potrafiącego dostrzec w nim pokłady komizmu. Nie na darmo to właśnie kłown stał się ulubioną postacią Bergmana, jego swoistym *alter ego*. Błazen – artysta, którego zawodem jest rozbawianie publiczności, nawet gdy jego dusza cierpi. Pod maską komedii reżyserowanych przez Bergmana znajduje się zawsze głębsza (i czasami cierpka) prawda o życiu. Z drugiej strony w tragediach możemy znaleźć momenty śmiechu przez łzy i zdystansowania się wobec tego „złego” świata. Stoicki trefniś dobrze wie, że nie ma nic stałego ani pewnego, że przedstawienie kiedyś się kończy, by następnego dnia znów można było wejść na scenę i rozbawiać publiczność.

Bibliografia

- Archiwum Dramaten. (1986). Niepublikowana pieśń dopisana przez Ingmara Bergmana do egzemplarza suflerskiego *Hamleta* Williama Szekspira.
- Archiwum Dramaten. (1994). Niepublikowany tekst dopisany przez Ingmara Bergmana do egzemplarza suflerskiego *Zimowej opowieści* Williama Szekspira.
- Bergman, I. (1953). Vi är cirkus!. *Filmjournalen* 4.
- Bergman, I. (1991). *Laterna Magica*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bergom-Larsson, M. (1993). Od kłowna do pasożyta: artysta i społeczeństwo. W: J. Balbierz i B. Zmudziński (red.). *Ingmar Bergman*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński. ACK „Rotunda”.
- Dudzik, W. (2005). *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Sic!.
- Fabiszak, J., M. Gibińska i M. Kapera. (2003). *Szekspir: leksykon*. Kraków: Znak.
- Ibsen, H. (1967). *Peer Gynt*. Tłum. Z. Krawczykowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Koskinen, M. (2001). *Allting föreställer, ingenting är*. Stockholm: Nya Doxa.
- Shakespeare, W. (1986). *Hamlet*. Tłum. B.G. Hallqvist. Stockholm: Dramatens arkiv.
- Shakespeare, W. (1991). *Król Lear*. Tłum. S. Barańczak. Poznań: W Drodze.
- Shakespeare, W. (1994). *Vintersagan*. Tłum. B.G. Hallqvist. Stockholm: Dramatens arkiv.
- Słowiński, M. (1993). *Błazen: dzieje postaci i motywu*. Poznań: Prolog.
- Szczepański, T. (1999). *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Sznajderman, M. (2000). *Błazen: maski i metafory*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Wanselius, B. (1998). Fotografia na I stronie okładki. *Dramat* 1.

Filmy

- Fanny i Aleksander (Fanny och Alexander)*. (1982). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Jajo węża (The Serpent's Egg)*. (1976). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Niemcy.
- Puszy się i miota (Larmar och gör sig till)*. (1997). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Rytuał (Riten)*. (1967). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Siódma pieczęć (Det sjunde inseglet)*. (1957). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Twarz (Ansiktet)*. (1958a). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Wieczór kuglarzy (Gycklarnas afton)*. (1953). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.

Sztuki teatralne

- Dom lalki (Ett dockhem)*. (1989). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Don Juan (Don Juan)*. (1965). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Teatr Miejski w Malmö.
- Hamlet (Hamlet)*. (1986). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Iwona, księżniczka burgunda (Yvonne, prinsessa av Burgund)*. (1996). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Król Lear (Kung Lear)*. (1991b). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Mizantrop (Misanthropen)*. (1995). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Peer Gynt (Peer Gynt)*. (1991a). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Prafaust (Ur-Faust)*. (1958b). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Teatr Miejski w Malmö.
- Wieczór Trzech Króli (Trettondagsafton)*. (1975). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
- Zimowa opowieść (Vintersagan)*. (1994). [spektakl teatralny]. Reżyseria: I. Bergman. Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.

LITERATURA

Harald Bache-Wiig
Universitetet i Oslo

Olaf Malms historie. Om en skjebnefigur i Vilhelm Bergsøes roman *Fra Piazza del Popolo*

The story of Olaf Malm: About a person of destiny
in Vilhelm Bergsøe's novel *Fra Piazza del Popolo*

In translation the title of this article would be: “The story of Olaf Malm: About a person of destiny in Vilhelm Bergsøe’s novel *Fra Piazza del Popolo*”. The novel was published in 1867, and in many editions it is subtitled: “a cycle of short stories”. But this article is meant to show the reader that one of the stories, told by a character called “The old artist”, in itself can be read as a completed work of literature. The story of a young, Norwegian sculptor is meticulously composed, weaving a tissue of entangled threads of destiny. All his works are demolished, yet the protagonist finally appears as a creator of divine art. This is also an accomplishment both of the narrator: the old artist, and Bergsøe himself.

Key words: Sculptor, clay, plaster, marble, resurrection

Nøkkelord: Billedhogger, leire, gips, marmor, gjenoppstandelse

Det kom som en stor overraskelse på det lesende publikum i København da den unge naturforskeren Vilhelm Bergsøe, født 1835, i 1867 debuterte som skjønnlitterær forfatter med boka *Fra Piazza del Popolo. Livsbilleder samlede i Rom*. Den var på 699 sider og sjangeren «livsbilleder» var noe uklar. I seinere utgaver ble undertittelen endret til *Novelle-Cyklus*.

I alle fall: Med ett knusende unntak, nemlig Clemens Petersens anmeldelse i den nasjonalliberale avisa *Fædrelandet* fem, seks uker etter utgivelsen¹, var motakelsen svært imøtekommende. Litteraturforskeren Paul V. Rubow omtaler i 1948 boka som «den danske Litteraturs maaske ejendommeligste, i alt fald mest populære Fiktionsverk» (Rubow 1948: 10), og den fikk tallrike gjenopptrykk og også oversettelser til både tysk og svensk.

¹ Anmeldelsen er gjengitt i sin helhet i Rubow (1948: 16–32). Slik lyder først setning i Petersens anmeldelse: «*Errare humanum est*, men når Fejltagelsen bliver syvhundre Sider stor, begynder den rigtignok at blive umenneskelig» (Ibid.: 16).

Boka inneholder en lang rekke livshistorier. Gjennom tre bind er de arrangert som en kjede av muntlige fortellinger. Spørsmålet om disse fortellingenes rolle og funksjon innenfor en felles rammefortelling, blir ikke tatt opp her. Som tittelen på denne artikkelen gir signal om, vil jeg i det følgende se nærmere på én historie i boka, kalt «Malms Historie». Den blir fortalt av en skikkelse som blir omtalt som «Den gamle Kunstner». Den er interessant fordi den gir et originalt perspektiv på selve kunstfeltet i Europa slik det var under utvikling da boka til Bergsøe ble til. Ikke minst er Europa i 1860-åra inne i en brytningstid når det gjelder synet på den litterære fortellingen. Kan en slik fortelling komme på høyde med den nimbus som den gang var tilkjent ikke minst billedhuggere med røtter i antikken? Er det noe i kunsten som kan gjøre mennesker til noe mer enn bare kjøtt og blod, og da med andel i det evige? Den gamle kunstnerens vitneprov, hans fortelling av livshistorien til en ung kunstner fra norske Telemark, Olaf Malm, er et godt indisium på en ny bevissthet om kunstens mening og kraft også innenfor fortellekunsten.

Historiene i boka er fortalt av personer som alle sokner til det miljøet som i 1860 ble forent under paraplyen «Den skandinaviske Forening» i Roma. Mange av medlemmene, Jonas Lie kalte dem «Kunstens Trækfuglskare» (1871)², fikk gjerne innrettet en bolig i Roma. Dem vi hører om i boka, har sin ukentlige møteplass på et slags stortorv rett innenfor den gamle byporten, kalt folkeplassen: «Piazza del Popolo». Unge Bergsøe var selv en del av dette miljøet i 1862/1863. Det må likevel understrekes at både fortellerne og alt de forteller om, er ment å utgjøre et helhetlig, fiktivt kunstunivers uten klar referanse til navn og hendelser hentet fra virkeligheten.

I denne perioden var den romerske pavestaten politisk et slags fremmedlegeme; ennå ikke innlemmet i Italia som samlet nasjonalstat. For skandinavene kunne byen kjennes både som et fengsel og som et beskyttet fristed. Prigitt all denne ambivalens og usikkerhet kunne det oppstå behov for å fortelle hverandre historier – litt som i Boccaccios *Dekameronen* (1353). Men hos Bergsøe er det ikke angst for pest og død *innenfor* en storby som utløser frykten, men tvert om alt det skremmende som ulmer *utenfor* Roma, bl.a. røverbander med grisk sans for fanger og løsepenger.

Historien om Olaf Malm blir, som nevnt, fortalt av «Den gamle Kunstner» (i boka siden kalt «den Gamle»)³. Han er billedhogger og er en slags grand old man innenfor miljøet av unge lærlinger, forskere og kunstskjønnere som i bokas åpning er samlet rundt obeliskene på Piazza del Popolo. Et slags anslag i romanen er et veddemål mellom en ung, norsk kunstkritiker og en dansk lege, Henrik Verner.

² Denne karakteristikken av skandinaver i Roma finner vi i diktet «Mortensgilde i Rom» skrevet til Den skandinaviske Forenings feiring av Mortensdagen 11. november 1871. Diktet er tatt med i bind. X av J. Lie: *Samlede Digterverker* (1920–1921: 526–527).

³ Selv om ingen av bokas fortellere var ment å henspille direkte på personer som den gang var del av Den skandinaviske Forening i Roma, hadde nok «Den gamle kunstner» en ganske tydelig modell i billedhuggeren C.F. Holbech (1811–1880). Jf. Rubow (1948: 36).

Verner vil trenge seg forbi vokterne som ikke lar noen komme ut av byen, og han lover stor gevinst til nordmannen hvis han ikke er tilbake på piazzaen innen kl. 12 samme kveld. Mens gjengen venter, får de høre en danske fortelle Verners forhistorie som legestudent i den danske hovedstad, koplet nært til året 1853 da en fatal kolera-epidemi rammet København. Kl. 12.00 dunder kirkeklokken i Peterskirken og nordmannen kan rope: «Der brast Norges Rige af din Hånd, min Herre!»⁴. (Fin ironisk snert her: I 1814 tapte Danmark Norge til det svenske riket).

Veddemålet var tapt. Men Henrik Verner klarer seg og er i høy grad levende både i syklusens midtre og avsluttende del⁵. Og dagen etter sitter den Gamle på en av de fire løvene på obeliskens⁶ og kan fortelle historien om en nordmann som i utgangspunktet er framstilt som alt annet enn en taper. For 30 år siden dukket en ukjent mann opp hos den danske og svensk-norske konsul i Roma. Han er høy og bred, med hvit telemarkskofter, mørke knebukser og lærbelte. Bare et mulig brev til en viss Olaf Malm interesserer ham. Han får brevet, sier «Takk!» og forsvinner deretter ut døra.

Den Gamle ble imponert av en slik likefram atferd hos en skandinav som nettopp er kommet til Roma. Han mener at personer som er få av ord, gjerne er mer i gjerning. Dette var en dyd også den bereiste norsk-dansken Ludvig Holberg (1684–1754) mente folk fra Norge kunne smykke seg med: handlekraft som følge av beslutsomhet, uten sans for overflødig snikk-snakk.

1. Møter mellom Malm og fortelleren, i Roma og ved Nemisjøen

Fortellerens inntrykk av Malm ved møtet hos konsulen blir bekreftet når han dagen etter treffer Malm i det store studioet nordmannen nettopp har leid. Malms planer er store, ja, grandiose. Han ønsker å lage en statue av gigantene som stormer Olympen. Og han viser stolt fram et slags selvoppfunnet kjeglespill som består i å slynge stein ut gjennom et lite hull i veggen. Den Gamle mener den fysiske ferdigheten som Malm her demonstrerer, må skyldes studium av den greske skulpturen *Diskoskasteren*, laget av billedkunstneren Myron ca. 450 år før Kristus. Malm har ikke kjennskap til

⁴ Bergsøe (1877: 79). Replikken er hentet fra en velkjent episode i Snorre Sturlasons *Heimskringla*, sagaen om Olav Tryggvason. Replikken er bueskytter Einars svar på kong Olavs spørsmål: «Hva brast så høyt?».

⁵ Henrik Verner, i andre del omtalt som Henry Vernon, viser seg i bokas siste del å være sønn av Olaf Malm og Sigrid, jenta Malm forelsket seg i hjemme i Telemark og treffer igjen i Roma. Men denne koplingen er løst fundert i romanen. P.V. Rubow (jf. Note 1) mener «det er højest usandsynlig at Malm oprindeligt har været ment som Henrys fader» (s. 15).

⁶ I boka *Rom – pladsernes by: 40 pladser og deres seværdigheder* (1996) opplyser forfatteren Ole Askov Ask at «blandt skandinaviske guldalderkunstnere var det tradition, at deres ophold i Rom blev innledet med en ridetur på en av løverne» (s. 178). Den Gamle agerer som Malm!

denne skulpturen, men setter pris på å bli spurt. Kast med diskosplate viser jo at også «de gamle» visste om spillet Kav, en guttelek Malm mener alle kjenner til i Telemark.

Alt tyder på at navnet på dette spillet er funnet på av Bergsøe. Men et liknende spill fantes og er beskrevet i Bernt Støylens *Norske Barnerim og Leikar* (1899) under navnet *Skothella* (side 105). Det gikk ut på å kaste stein mot en oppstilt skiferhelle, og å få poeng for å velte, treffe eller å komme nærmest steinen. I Malms versjon er det ikke nok å treffe en skiferhelle. En hel pyramide av murstein må bygges opp, som så skal knuses av en tung stein kastet fra langt hold. Noe han selv demonstrerer med stor kraft.

Neste gang den Gamle treffer på Malm, sitter han dyster ved bredden av Nemi-sjøen, en innsjø oppe i et fjell-landskap nord for Roma. Han er tilsynelatende like knust som den Kav-pyramide han selv har bygd opp ca. 50 m bortenfor stedet han sitter. Og nå får den Gamle hans forhistorie.

Som fattig bondegutt satt i tjeneste hos en rik skog- og sagbrukseier i hjembygda, har Olaf fått sitt kall som kunster av Sigrid, dattera til denne storbonden, og hun er lys og fager. En søndag lager han en bjørn av leirklumper han finner ved elva. Sigrid dukker opp, setter seg og følger arbeidet hans. Det ender med at hun tilbyr ham et kyss for å få bjørnen i eie. Denne byttehandelen inngår han gjerne, og bjørnen blir hennes. Deretter blir han med henne hjem. Alle roser ham, og mens Sigrid ser på, lager han også – på oppfordring av en fremmed fra Christiania – et barnehode i leire. «Et englehode», sier den fremmede (Bergsøe 1877: 95). Men mest med Sigrids trekk, mener han selv. Slik blir han oppdaget, kommer i lære i Christiania, vinner priser og får stort stipend. Turen til Roma gjør han mest til fots.

Alt som skjer med ham siden, kan knyttes til dette «barnekysset». Sikkert også den ferske drømmen han kan fortelle den gamle om. I den får han se en hulder som stiger opp av tåkene over Nemisjøen. Huldra lar ham vite at for hver stein han klarer å kaste helt over sjøen, vil han makte å skape et verk som er like godt og feilfritt som dem på sjøens bunn. Men dersom han ikke lenger når fram til den andre sida, vil alt være tapt og alle verkene hans vil bli glemt.

På mange måter opptrer vel huldra her som en utvandret, norrøn *norne*, en skjebnegudinne, som kunngjør hva slags skjebnetråder som vil bestemme livsløpet til Olaf Malm. Etter å ha hørt den Gamle fortelle om et flytende gullslott som, ifølge sagnhistorisk stoff fra romertida, sank til bunns i Nemisjøen, setter han seg selv på prøve ved å slynge stein ut over sjøen. Og, mot alle odds: Tre av dem lander i steinene på motsatt bredd. Så tar han en fjerde, mye tyngre stein, men den lander i sjøen med et plask. «Det sprang Noget i min Arm», som han sier (Bergsøe 1877: 99)⁷. Senene i armen er overanstrengt, og den Gamle lar ham en lang tid bo i sin egen leilighet som pleiepasient. De er nå blitt gode venner.

⁷ Lesere vil her naturligvis bli påmint om sitatet fra *Heimskringla*, jf. note 4.

Den videre fortelling om Malm går gjennom tre tydelige faser som alle henter gjenlyd fra episoden ved Nemisjøen⁸. Helt mot slutten av den tredje fasen, før Olaf Malms skjebne definitivt blir vendt mot en tragisk farget utgang, oppsøker den Gamle Malm i verkstedet hans. Ved synet av den ferdig oppstilte statuen der, opplever han sannheten i en gammel tese:

«Leret er Liv, Gibsen Død, men Marmoret Opstandelsen» (Ibid.: 139).

2. Leire

Som utøvende kunstner i Roma går Olaf Malm igjennom tre stadier som kan knyttes til denne treenigheten i fullbyrdelsen av et kunstverk og av et kall som skapende kunstner. Etter en lang, passiv periode kommer han helt brått i gang med en skulptur formet i leire. Det er en romersk faun som i jublende glede holder opp en guttesønn med små, butte horn. Den Gamle ser straks at det er et helstøpt kunstverk som ved videre arbeid bare kan bli enda vakrere. Likevel nevner han at den høyre armen kanskje er litt i korteste laget. Mange andre får se utkastet, og Malm får ry som lovende mester stikk motsatt hans tidligere, dårlige rykte. Men når den Gamle så kommer tilbake etter et langt sommerfravær, har Malm revet ned statuen.

Men dette hans første kunstverk struttet altså opprinnelig av liv, og grunnen viser seg å være en liten hilsen fra Sigrid i et brev fra Malms mor. Som den Gamle sier: Det var Sigrid som hadde skapt Malms faun. All den seinere forkludringen skyldtes alle slags, ofte motstridende, forslag til «forbedringer» som byens kunstskjønnere, selv om de var begeistret, hadde utsatt Malm for. Det er altså datidas ulike oppfatninger om hva som er god kunst som her blir fatalt styrende for den unge kunstnerspire fra norske Telemark. Den Gamle heller selv mot en måte å vurdere på som ikke lar seg styre av avisdebatter, og mener at det alltid kan skilles klart mellom skitt og kanel. Og han vinner en debatt med en ung, norsk kunstkritiker som mener at *all* kritikk er berettiget. Tvert om, ofte kan unge talenter og deres verker bli ødelagt av nedsettende omtaler fra ukvalifiserte synsere/forståsegpåere.

3. Gips

En type kunstkritikk som tilsynelatende var av et annet slag enn den estetiske, var den religiøse. Den blir avgjørende for Malms neste utkast til en fullført statue. Men først kommer han i en voldsom – men ikke voldelig – konflikt med en annen,

⁸ Det er all grunn til å nevne her at i norrøn mytologi var det *tre* gudinner som bestemmer over menneskers skjebne: Urd (fortid), Verdande (nåtid) og Skuld (framtid) og som er til stede hver gang et menneske fødes (Nettutave av *Store norske leksikon*: <http://snl.no/norner>).

skandinavisk kunstnerspire. Nemlig svensken Dahlqvist som med et nytt stipend kan overta det store verkstedet til Malm. Malm må flytte til et som er langt mindre siden han ikke har fått sitt eget stipend fornyet. I et fornemt selskap hører han den belevne kunstrivalen rakke ned på ham, og, pang! velter han oppstilte blomstervaser, skjeller ut Dahlqvist og forsvinner. En skandale!

Når den Gamle dukker opp hos ham noen dager seinere, har han et nytt, mektig verk stilt opp på kavalettoen. Nemlig en naken Akilles som med hjelm og skjold lagt ned på siden, grubler på hevn over Agamemnon som har stjålet hans elskede frille Breiseis fra ham. Malm er tydelig blitt mer oppdatert på klassikken, og han henter denne gang sitt motiv fra greske legender og ikke fra romerske folkesagn. Dahlqvist, derimot, dyrker det søtladne, lettvinde og frir uhemmet til Romas frankofile borgerskap.

Men en ny skikkelse dukker opp, Svingberg, en dansk kunstkritiker som ifølge den Gamle ser seg selv som representant for den eneste rette lære. Og som profet gjør han straks suksess i fremmed land, dvs. i de fornemme kretser i Roma som har vendt Malm ryggen. Den Gamle tror denne isoleringen har vært til stort gagn for Malm og oppsøker ham fordi Akilles-statuen i gips nå skal være klar for å bli støpt i jern. Han vil gratulere. I stedet ser han til sin forbløffelse at Svingberg blir lukket inn i Malms verksted, og fra utsiden får han høre et særs oppbyggelig foredrag.

Svingberg hamrer løs både på forestillinger om storhet i gresk og romersk kunst og på katolisismen som med vievann, virak og røkelse har drømt seg bort fra det sanne Gudsbilde, som er Kristus. For Svingberg er det bare den hellige kunst, den kristne framtidskunst, som lik kirkenes gotiske spir peker opp mot himmelen. Mennesker framstilt helt uten klær, som Malms Akilles, peker bakover til antikens hedenskap og barbari.

Til denne preken hører den Gamle Malms dype, rolige stemme si «Amen!» Den troskyldige telemarking lar latt seg lokke til å betrakte alt han har oppnådd som kunstner som et syndefall. I den Gamles øyne framstår predikant Svingberg som en djevlesk slange. Men Malm har latt seg omvende og vil ikke lenger ha noe med den Gamle å gjøre. Han blir sparket ut av døra til Malms verksted, der den herlige Akilles står forsømt, tørr og oppsprukket, en gipsstatue som aldri kan vekkes til live igjen.

4. Marmor

Også Svingberg har lagt den Gamle for hat og spotter hans kunst i hvert nummer av en København-avis som den gang ble lest av mange dansker i Roma⁹. Men, «heldigvis», så kommer koleraen til Roma og Svingberg tar med seg Malm til Na-

⁹ Kunne ha vært avisa *Fædrelandet*, som fra 1834 utkom som et nasjonal-liberalt alternativ til den kongevennlige avisa *Dagen* (1803–1843).

poli. Der dør predikant Svingberg brått av den smitten han flyktet fra, og i Romas skandinaviske kretser dør også læren hans. Men hvor er Malm blitt av?

Høsten kommer, og på en iskald vandring som ender på arenaen i Colosseum, får den Gamle øye på en sovende, avmagret uteligger som ligger inntullet i en fille-te, romersk kappe. Lyset fra lampen over et madonnabilde gjør ansiktet brått synlig, og den Gamle utbryter: «Herre Jesus! Er det Dig, Malm?» (121). Den Gamle har ikke tatt feil, og han kan nå gi Malm rikelig med mat og husly, og dagen etter også noen brev hentet hos konsulen. Malm mottar brevene med et jubelskrik, og snart er han ute og leier seg et stort verksted – han er altså gjenoppstått som ambisiøs kunstner. Men hvorfor?

Snart viser det seg at det er vakre Sigrid som igjen har blåst nytt, skapende liv inn i fattiggutten som jobbet på gården til den rike faren hennes. Og nå – sikkert med sin ankomst meldt av moren i et av brevene til Malm – dukker hun fysisk opp i Roma sammen med faren og moren. Det tar litt tid før de møtes. I mellomtiden smiser Dahlqvist seg med flid innpå Sigrid. Men så får Malm og Sigrid oppleve gjenforening foran et åpent ildsted som gir minnelser om alt de kommer fra. «Det var som to lykkelige Børn, der legede med hinanden» sier den Gamle (130). Sigrid setter seg ved et piano, og så synger de hver sine vers av en gammel, mollstemt, norsk folkemelodi. Den handler om gutten som var dratt til fjerne land for å vinne heder og rikdom, jenta som lengter, og som til sist hører en lur i fjellet. Det er gutten som har vendt tilbake.

Jentas far, herr Olaisen, har null sans for kunst, men er klok på mammon. Når den Gamle kan fortelle ham at når Malm ikke gjorde ferdig de to arbeidene han fikk så mye skryt for, så var det fordi han ville vente til prisen falt på marmor. Da skjønner Olaisen at Malm er en klok mann og betaler gjerne for produksjonen av en ny statue, denne gang slutført i marmor. Og allerede tre dager seinere har Malm gjort klart et utkast i leire. Det er en Psyke, og den Gamle er strålende fornøyd: Psyke står med et klede som er sklidd ned mens hun strekker armene ut etter den flyktende Amor. Figuren utstråler overalt levende harmoni, med strenghet og renhet i formen. Selveste Bertel Thorvaldsen dukker også opp, betrakter Psyke-figuren med et blick som «syntes at trænge lige ind i figurens inderste Kjerne», vender seg mot Malm og sier: «De har en smuk Fremtid for Dem» (135).

Også faren er fornøyd; og jenta i leire har «tae mig Fan, min Datters Ansigt» (130), sier han. Og Sigrid stiller gjerne opp som modell for hodet mens verket blir videreført i gips. Etter ivrig arbeid, han «lo og sang» (138)¹⁰ gjennom både vinter, vår og en halv sommer, får Malm statuen hogd ferdig og er klar for å levere den. Den gamle har vært borte fra Roma en stund, men oppsøker Malm i verkstedet

¹⁰ Antakelig en liten hilsen til Henrik Ibsens dikt *Terje Vigen*, publisert 1862. I annen strofe hører vi om Terje som en forløst person, befridd for sin onde skjebne. «Han lo og sang».

og får se det ferdige kunstverket. Og der står Psyke, bundet til den kalde marmor, men likevel fri og lett, «ved Kunstens Magt løst fra dette, beredt til, i Foryngelens Øieblik at flyve med til de salige Guders Himmel» (139).

5. Slangen

Med dette storslåtte kunstverket fullført, har ikke bare dette lykkekastet, men også de to foregående landet på den andre siden av Nemi-sjøen. Ingen ting har vært forgjeves, Huldra/Nornen har, så langt, så godt, spådd sant om Malms skjebne. Men så åpner han et brev den gamle har tatt med fra konsulatet, leser det, blir kritthvit i ansiktet og slynger med enorm kraft en hammer mot hodet på statuen. Og dermed har han vunnet i Kav, knust sitt eget livs pyramide, samtidig som dette *fjerde* kastet lar ham falle med et plask midt i Nemisjøen¹¹. For, som vi vet, hybris rammes alltid av gudenes Nemesis.

Selvsagt er det Sigrid, navnesøster av sveadronningen som av slo Olav Tryggvasons frieri¹², som er årsak til at Malm handler slik, prisgitt et øyeblikk av galskap som han straks fortrenger. Bortreist med foreldrene har hun nemlig i Napoli latt seg offentlig forlove med den sleipe Dahlqvist, stikk i strid med den hemmelige forlovelse hun inngikk med Malm før familiens avreise. Dette kommer ikke som noen overraskelse på leseren. Den Gamle så nemlig en slange krumme seg i hennes smilende munnviker første gang han så henne, og denne «Snogen» (134) stakk også sin hale frem da hun fikk høre av faren at Psyke har hans datters ansikt.

Det den Gamle antyder, er at Sigrid ser sitt eget vakre ansikt avspeilet i Malms modellering av Psykes fysiognomi. Og i et langt brev som moren hennes har skrevet til Malm, men som den Gamle åpner og lenge holder for selv, blir hans skepsis grundig bekreftet. Moren må åpent bekjenne at det er forfengelighet (en dødsynd) som er den styrende drivkraft hos datteren. Hun er en slags kvinnelig Narkissos. Hun har latt Malm gi henne en strålende *selfie*, som med Malms stigende berømmelse også vil gi henne en «evig» plass på kunstens himmel. Men når hennes andre beiler, Dahlqvist, brått arver en stor formue etter sin mor, ser hun ham som en Krøsus og altså en langt tryggere skikkelse å knyttet sin skjebne til.

For Malm framstår livet selvsagt som tømt og meningsløst etter at hans Sigrid har sviktet. Han flytter over til et knøttlite rom og gjør ingen egne forsøk på å skape kunst, men overlever så vidt ved å flikke litt på andre kunstneres gipsfigurer. Ofte er han på ensomme turer i skog og fjell utenfor Roma. En høstkveld treffer den Gamle på ham ved Nemisjøen. Plutselig lyder et måkeskrik, og Malm hvisker for-

¹¹ Ifølge *Gammeldansk Ordbog* betød ordet *kav* «dypt vann», men ordet er ikke lenger i bruk.

¹² Ifølge sagaen om Olav Tryggvason i Snorres *Heimskringla* ble Sigrid Storråde især kjent for å utløst et utbrudd av raseri hos Olav da han fridde til henne. Hun spådde hans undergang.

ferdet: «Hørte du, det var Huldrens Stemme der klang. Husker du Guldstenene? Tre Guldstene kunde jeg kaste over Søen. Tre, o min Gud, ikke flere!» (145).

Men denne høsten oppsøker han ofte også et kloster og en klosterbror. Og en kveld i november dukker han opp hos den Gamle, dyvåt, likblek, i et dundrende tordenvær. Morgenen etter strømmer Tiberen over sine bredder. En ny slags Malm, glødende av energi, vekker opp sin venn og varslers om at byens jødiske ghetto holder på å bli satt under vann. De to blir vitne til et drama der jøder skylles vekk fra sine fattigslige hjem og ned i elva, ledsaget av hånende utrop fra lokale romere. Malm reagerer motsatt. Han står som en Herakles-skikkelse, rank og rett, og kaster seg til sist ut i elva for å redde en gammel, jødisk kvinne. Hun berges opp på land, men en kaskade av løsrevne tømmerbjelker river ham med seg og han forsvinner. «Saaledes endte Malm», sier den Gamle. «Faa kjendte ham, Færre forstod ham, og kun jeg begræd ham» (154).

6. Martyr – men for hva?

Ja, men hva døde han for? Flere av de lærde som har kommentert boka, mener at Bergsøe opprinnelig ville la den Gamle få det siste ordet og siden på kunstig vis hektet epistelen om ham inn i hovedhistorien om Henrik Vernon¹³. Selv synes jeg at historien om Olaf Malm står godt på egne føtter, like godt som fortellingen om Amor og Psyke i Lucius Apuleius: *Det gyldne esel*¹⁴. Men mye står åpent her. Leseren kan lese den gjennom egne brilleglass, farget av samtida. Han kan vurdere hva Bergsøe selv kan ha ment *før* han lot Malm gjenoppstå som klosterbror til sist i boka. Eller han kan lytte til hva den Gamle selv ville si med historien om telemarkingen og hans tragiske slutt.

Jeg tror Bergsøe deler perspektivet til den gamle. Han mener at Malm med større rett enn John Keats kunne fortjene disse ord på sitt gravmæle på den protestantiske kirkegård: «Her hviler Een, som paa Grund af sine Fjenders krænkende Had og Livets uforsonlige Bitterhed ønsker disse Ord indgravede paa sin Liigsten: «Herunder slumrer Een, hvis Navn er skrevet paa Bølgen» (154). Malm dør som martyr for den evige kunst. I alle sine tre verk, sine tre kast, maktet han å blåse liv

¹³ Blant dem er Flemming Conrad og Lars Peter Rømhild som i sitt «Efterskrift» til nytutgivelsen av *Fra Piazza del Poplo, Novelle-Cyclus 1–3* (1988) framhever at «Malms Historie» fremstår som selvgyldigt, afrundet og avsluttet» og at «den er ført frem til sin Konklusion (...) med Malms druknedød i Tiberen» (s. 556). Også P.V. Rubow (jf. note 1 og 3) mener at «Malms Historie» lukker seg selv og at «det er høyst usandsynligt at Malm oprindeligt har været ment som Henrys fader (s. 15).

¹⁴ *Det gyldne esel* (skrevet sent på 100-tallet) er regnet som den eneste roman som har overlevet i sin helhet siden romertiden. Den har en rammefortelling og en rekke små og store bifortellinger. Den lengste er historien om Amor og Psyke.

inn i død materie, slik universets skaper har fylt jorda med et bølgende liv som ustanselig fornyer seg selv. Alt det skapte, det uendelig foranderlige, er verdt omsorg, studium og en innsats på liv og død. Dette blir stadfestet av Malm også når han redder den gamle kvinnen. Likeså av den Gamles egen fortelling og av forfatter Bergsøe selv slik han lar den komme på trykk i *Fra Piazza del Popolo*.

At han lar en staut, ulærd nordmann vise seg verdig til å bære videre arven fra den antikke kunst, er vel også i logisk samsvar med kunstidealer som rådet langt inn på 1800-tallet. Især den ville, ubebodde natur var stedet som åpnet mot det sublime, det opphøyde. Det var ikke minst ved sine opphold i Roma at norske malere som Thomas Fearnley og I.C. Dahl fikk blick for det opphøyde og storslåtte i norske fjell og fossevell. Tilsvarende kan en unggutt som er vokst opp omgitt av utøylet natur, raskt ha tilegnet seg skjønnheten i antikk skulptur, f.eks. diskoskasteren til grekeren Myron. Hans egen kropp har utstrålt noe av den samme kraft, ferdighet og harmoni som denne skulpturen¹⁵.

Viktig for inntrykket av sammensmelting mellom det antikke og det erkenorske er vel også Bergsøes håndtering av ulike typer fortellinger som var i omløp lenge før romansjangeren slo igjennom. Det kan være legender, myter, sagn, eventyr og fabler, mer eller mindre med feste i noe mytologisk, noe historisk eller noe selvopplevd. Den Gamles historier om et sunket palass av gull i Nemisjøen er tydelig bygget på gresk-romerske sagn fra Roma-egnen med røtter i keiserveldet. Den slags historier er narratologisk klart i slekt med Per Christian Asbjørnsens *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn* (1845–1848), et arsenal for den type folketetro som Malm blir offer for i drømmen om Huldra. Men samtidig er skikkelsen Olaf Malm holdt innenfor et realistisk konsept. Han er den han er, seg selv lik, uten staffasje. Som en del av en «dokumentarisk belysning» av Bergsøes roman, gjengir Peter Hermann Rohde et møte mellom Henrik Ibsen og Bergsøe i Roma like etter at boka kom ut. Der sier Ibsen: «Jeg ser at Deres nye roman er skrevet efter Virkeligheden; det er vi tvungne til nu om Stunder – de smægtende Romanheltes Tid er forbi»¹⁶.

Litt spiller vel også «Malms Historie» på norske kongesagaer, jf. varselet Malm får ved Nemisjøen når muskelsener slites over i et øyeblikk av overmot. Her fins ekko både i Bergsøes egen tekst – jf. scenen i opptakten til den gamles fortelling: «hva brast så høyt?», og dermed også i Snorres saga om Olav Trygvason. Men noe som ikke siden slites over, er de sterke bånd som her blir knyttet mellom to unge menn fra det gamle tvillingriket Danmark-Norge. Og billed-

¹⁵ Diskoskasteren er ikke bevart i original, men to av de beste kopiene finnes i dag i Nasjonal-museet i Roma, hogd ut i marmor. Der var de tilgjengelige også på den tida billedhogger Bertel Thorvaldsen arbeidet i Roma (1797–1837).

¹⁶ Hermann P. Rohde (1972): *Digt og Sandhed om en berømt roman. Piazza del Popolo i dokumentariske belysning*, s. 18. Se nærmere opplysninger på litteraturlista.

hogger Thorvaldsen, i Roma selve garantisten for en link mellom klassisk billedhoggerkunst og det nordiske, vokste opp på Island og er av samme, norrøne malm som unggutten fra Telemark. Det samme gjelder på ingen måte den sleske svensken Dahlqvist.

Men selv om historien om Malm først og fremst er om en person som oppfyller sitt kall som kunster, og som gjennom den Gamles framstilling gjør leseren klok på hva kunstnerisk storhet innebærer, så er den religiøse dimensjonen på ingen måte fraværende. Som jeg har antydnet tidligere, peker Malms suksessive bruk av leire, gips og marmor klart mot stadiene Jesus må gjennomgå for å fullføre sin misjon som Guds sønn og menneskenes frelser. Og som Paul Rubow påpeker i sin bok om Bergsøes roman, er det en mulig kopling mellom Malms historie og helten i Hans Christian Andersens eventyr *Psychen*, et eventyr i en samling Andersen utga i 1862 – merk årstallet! (Rubow 1948: 36–38)¹⁷

Den er om en ung, fattig og selvkritisk kunster som fra gaten får se en deilig, lettbent pike sveve forbi i en hage, datteren til en rik fyrste. Han går hjem, gir henne skikkelse i leire, etterhvert også i marmor. Statuen kaller han *Min Psyche*, altså ikke Psyche slik hun nettopp er malt av Rafael på en fresko i Vatikanet. Når statuen er ferdig, blir den lovprist av vennene hans, og så oppsøker han slottet der piken bor for å fortelle henne om det ferdige kunstverket. Men alene synet av den skjønne setter ham i fyr og flamme og han begår straks et heftig frieri. Hun blir rasende og roper «Afsindige!», sagde hun, «Bort! ned!» og hun vendte ham ryggen» (Andersen 1966: 109).

Med dette har hun knust ham som kunstner, han begraver statuen i en brønn med en kort gravtale: «bort, ned!» og lever siden som munk i et kloster. År og århundrer går og et nonnekloster blir satt opp nær den brønnen der statuen ble gravd ned. En dag blir den funnet, og opp løfter man en psykeskikkelse med vinger: «Hvor er den deilig! Fuldendt, et Kunstværk fra den bedste Tid» (118), sier de som er vitner til denne hendelsen i Andersens eventyr.

I Bergsøes versjon av et knust kunstnerliv er det også en kvinne som frigjør kunstnerens skapende krefter, og også hos Bergsøe blir hun årsak til hans skjebneforlis. Selv tenker Andersens gamle klosterbror like før han dør at aldri vil hans Psyche, hans beste «Livsblink» (116), oppstå av graven. Men eventyret lar ham altså ta feil, hans liv har ikke vært forgjeves. En liknende reinkarnasjon av Malms vakre Psyke er ikke mulig i Bergsøes fortelling. Men slik vi som lesere får møte både dette verket og Malms to andre lykkekast i den Gamles fortelling, mener jeg at Bergsøe med fiksjonens kraft har sikret karakteren Malm et fortsatt liv innenfor litteraturens verden.

¹⁷ Eventyret utkom som ett av fire eventyr i samlingen *Nye Eventyr og Historier af H.C. Andersen* på C.A. Reitzels Forlag, Kbh. i november 1861, men med 1862 som utgivelsesår. Andersen var i Roma i april og mai 1861.

Det virker litt skjevt å la ham gjenoppstå som ærverdig klosterabbed i romanens tredje hoveddel¹⁸. Langt bedre er det at Bergsøe på slutten av den Gamles fortelling lar ham opptre med fornyet livskraft, så å si med helnorsk signatur. Tiberen buldrer og bruser, allting kastes rundt og drives både nedstrøms og motstrøms. Men Malm, som vokste opp på en gård høyt oppe ved et fossefall, kan kyndig tolke elvas bevegelser og bruke sin norske innsikt til å berge et menneskeliv. Og Bergsøe gir ham en verdig litterær gravskrift, både som kunstner og menneske.

Som nevnt i innledningen, var kunstfeltet i Europa inne i en brytningstid da Bergsøe publiserte denne boka. Det han lykkes med i Historien om Olaf Malm, er en legering mellom det harmonisk avbalanserte i sansen for klassisistisk skulptur og det eruptivt erke nasjonale. Begge deler syntes å inngå i en tilsynelatende uhellig allianse i den tragiske historien om Malms skjebne. Men slik Den gamle/Bergsøe framstiller livsløpet hans, framgår det tydelig at det kosmopolitisk universelle kan smelte sammen i en vakker syntese med det rotfestet nasjonale/lokale¹⁹.

Menneskers avmakt i møter med lunefulle naturkrefter, det være seg kolera eller en voldsom oversvømmelse, antyder at Malms historie – i samsvar med andre av bokas livsbilder – åpner for tilnærming til en realistisk skrivemåte. Det innebærer ikke at den religiøse dimensjonen er fraværende. Tvert imot; den er helt sentral. Parallellen mellom Andersens *Psychen* der et sant kunstverk gjenoppstår for øynene av et publikum som skal begrave en nonne, er klar. Det er den Gamles kunstferdige beretning som litterært sett sikrer gjenoppstandelsen av Olaf Malms tre kunstverk og som udødeliggjør ham innenfor fortellingens estetiske univers. Og med denne historien har også Vilhelm Bergsøe fortjent varig nimbus som skaper av sann kunst.

¹⁸ Der dukker han nemlig opp (jf. s. 10) som «Fader Ambrosius» med langt virke bak seg ikke bare som katolsk prest, men også som dyktig kunsthåndverker viet til utsmykning av religiøse klenodier.

¹⁹ En slik to-sidig basis for fornyelse av kunst omtales av redaktør Bettina Baumgärtel i det inneledende kapitlet i boka *The Düffeldorf School of Painting and its International Influence 1819–1918*: «The question can be raised as to whether art perhaps actually comes into being in the dialectical interplay between cultural rootedness and cosmopolitan freedom» (s. 18).

Litteratur

- Andersen, H.Chr. (1966). *Samlede eventyr og historier*. B. 3. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Asbjørnsen, P.Chr. (1845–1848). *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn, Første Samling* og (1848) *Anden Samling*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag.
- Ask, O.A. (1996). *Rom – pladsernes by: 40 pladser og deres seværdigheder*. København: Thaning & Appel.
- Baumgärtel, B. (red.). (2011). *The Düsseldorf School of Painting and Its International Influence 1819–1918*. Düsseldorf: Michael Imhof Verlag.
- Bergsøe, V. (1877 [1867]). *Fra Piazza del Popolo. Livsbilleder, samlede i Rom*. Faksimilie av 4. udgave med undertittel *Novelle-Cyklus af Vilhelm Bergsøe*. København: Gyldendal.
- Bergsøe, V. (1988). *Fra Piazza del Popolo. Novelle-Cyclus 1–3*. Utgitt i serien *Danske Klassikere* 1988. Tekstudgivelse, noter og efterskrift ved Flemming Conrad og Lars Peter Røhmild. København: Borgen.
- Lie, J. (1920–1921). *Samlede Digterverker*, Standardudgave. Her: bd. X. Kristiania: Aschehoug Forlag.
- Rohde, H.P. (1972). *Digt og Sandhed om en berømt roman. Piazza del Popolo i dokumentariske belysning*. Bind 19 i serien *Fund og forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger*. Kan lastes ned fra: <https://tidsskrift.dk/index.php/fundogforskning/article/view/1813/3069> [le-sedato: 15.05.2018].
- Rubow, P.V. (1948). *Vilhelm Bergsøe og hans store roman*. København: Gyldendal.
- Støylen, B. (1899). *Norske Barnerim og Leikar*. Kristiania: Aschehoug & Co.

Knut Brynhildsvoll
Universitetet i Oslo

Peer Gynt – en pikaresk tekst?

Motivanalytiske streiftog gjennom en noksagts livsførsel

Peer Gynt – a picaresque text?

The term picaresque is usually limited to narrative forms of expression, prose fiction and novels. New research has, however, shown that the designation is far more heterogeneous and includes certain kinds of poetry, comedy, and opera libretti. If the picaresque genre is defined in terms of common contents, topics and motifs, it comprises the drama and the theatre as well. It is significant that *Lazarillo de Tormes* (1554), the first picaresque novel in Spain, already contains dramatic scenes and passages of dialogue. This extended and hybrid genre understanding of picaresque narrative legitimizes this essay's approach, focusing on individual, thematic and formal elements which link the plot of *Peer Gynt* to the main features of picaresque literature.

Key words: picaro, episodic structure, disguise, travesty, the polyphonic self

Nøkkelord: pikaro, episodisk struktur, forkledninger, travesti, det polyfone selvet

1. Dramatisk vs. episk tekstur

Mens Ibsen lenge slet med en episk versjon av *Brand* før han måtte skrinlegge prosjektet, finnes det ingen episke utkast til *Peer Gynt*. Ikke desto mindre oppviser dette stykket mange narrative trekk som gjør det til en forløper for det episke teater. Den narrative andelen kommer bl.a. til uttrykk i Peers mange tilbakeblikk, der han som i scenene fra Marokkokysten beretter om sitt omskiftelige liv i Amerika og hvor han på denne måten bidrar til å tette de biografiske hullene i sin livshistorie mellom 3. og 4. akt, der riktignok fortellerens informasjonsmonopol gjør at det kan være så som så med troverdigheten i det han forteller. Et kriterium på Peers forhold til sannheten finner man allerede i de innledende sekvensene der han overtar en annens fortellinger og utgir dem for sine egne. Det er i de mange monologene at Peers fortellertalent får utfolde seg, der hvor virkeligheten må vike for imaginære forestillinger om luftige reiser til det engelske hoff og til himmelrikets port. Særlig tydelig trer det narratives dominans frem der Peer henfaller til drøm-

mer, visjoner eller refleksjoner. Under slike omstendigheter går dialogpartneren tapt eller han gjenoppstår i form av imaginære figurer, som eksempelvis prinsen av England eller selveste St. Peter. Alt etter om husmanns- eller kakseperspektivet dominerer, vil denne figuren være en projeksjon av konge- og keiserforestillingene eller av regent- og herskerattityder. Under sin deklasserte oppvekst er hans bevissthetshorisont preget av forestillingen om å ha sitt opphav i dølsk adel, noe som uavlatelig mobiliserer tanken om å gjenreise den tapte slektsstatus: «Peer Gynt, af stort est du kommen, / og til stort skalst du vorde en- gang» (Ibsen 1906: 196). Peers eksistens i de tre første aktene bærer preg av å finne sted i det eksistensielle vakuum mellom «stort» og «stort», der han kompenserer for statustapet ved å flykte inn i fiktive verdener, som i korte intervaller tilfredsstiller hans ambisjoner før en ublid virkelighet innhenter ham igjen.

Den Peer vi møter i de tre første aktene er en virkelighetsflyktning som etablerer sitt jeg i en vekslende følge av selvbedrag og illusjoner, som desavuerer kravet om subjektkonstans. Det kan derfor fortone seg nokså merkelig at den Peer vi møter i gjenfortellingene av hans meritter i Amerika, er en skikkelse som ikke lenger drømmer sitt liv, men en som konsekvent omsetter det i handling. Den amerikanske Peer er en *self-made man* som ved kløkt og en ikke alltid like hederlig business-praksis har skapt seg et finansimperium *ex nihilo*. Ventetiden er over; han har forstått «å gjøre» det han tidligere bare har «tenkt, ønsket og villet», men stadig utsatt til fordel for mer lettvinne imaginasjoner. Det er et stort gap mellom den Peer som lever av å annektere andres livshistorier og den som i Amerikascenene etablerer en egeneksistens basert på å være *self-made*.

I begynnelsen av 4. akt møter man derfor en mann som har realisert ønsket om å gjenreise den gyntske slektsarven. Som *nouveau riche* har Peer på godt og ondt trådt i sporene til sin far Jon Gynt. Han omgir seg som ham med en skare av datidens *jet set* som bare har fore å utnytte hans gjestfrihet og tilrane seg hans eiendeler. Den verdensvante kakseattityden er ham til liten nytte. Som sin far blir han et offer for sine imperiale holdninger som ikke lar ham gjennomskue kaprernes bedrageriske hensikter. Med samme ødselhet som sitt fedrene opphav forskusler Peer den nyervervede rikdommen og står med ett alene igjen i ugjestmilde omgivelser, en Gynt ribbet for mynt, men ennå ikke helt raka fant¹, for selv om imperiet med skuten er gått tapt, bærer han fremdeles i sin pung en restkapital som gir grunnlag for stadig nye fremtidsvisjoner. Sålenge pungen er i behold, er de imaginære potensene i Peers bevissthet intakte. Når han gir seg fantasien i vold, bobler det frem fabler og episke utopier som holder liv i forestillingene om fornyet avansement blant de mektige og kondisjonerte. Først etter at Anitra i et overrumplingsangrep

¹ Fremdeles har han noen resurser i bakhånden: «– Tvi, jeg er plukket slemt; / nå, lidt har jeg rigtignok ibaghånden gemt; / jeg har noget i Amerika, noget i lommen; /er altså ikke helt på fantestien kommen –» (251).

fravrister ham pungen og dermed foretar en symbolsk kastrasjon, fratas Peer den kreative fremdriften som hittil har holdt liv i hans projeksjoner. Peers videre reise gjennom 4. akts stasjoner er langt på vei en variert gjentakelse av scener fra 1. og 2. akt (jf. Brynhildsvoll 2006: 11f), som kulminerer i de groteske scenariene fra dårehusets inverterte bevissthetsverden, der Peer mener å dra kjensel på Dovreverdenens folkloristiske personale, som han denne gang ikke unnslipper. Her gjennomføres nå kroningsseremonien som i 2. akt ble forhindret ved Peers flukt fra Dovregubbens hall, og dermed er det grunn til å konkludere med at Peers globale oddysé har nådd sitt endelige mål.

Når Ibsen lar ham dukke opp igjen som aldrende mann i en 5. akt, der forskjellige utsendinger gjør krav på hans kadaver, dreier det seg genremessig sett om et metafysisk etterspill, der Peer drives fra skanse til skanse av transcendent instanser som bebreider ham hans inautentiske væremåte. Det ligger i stykkets logikk at det hele munner ut i Peers sluttendelige erkjennelse av at han på sin lange livsreise har kreert så mange roller at han til slutt fremstår som «ingen». Anna-Riitta Tunturi drøfter spørsmålet om pikaroen overhodet har et eget jeg eller om hans væremåte ikke heller representerer en slags form for eksistensielt selvfravær. Hun påberoper seg Friedrich Dieckmann, som mener at pikaroen ikke har et selv og at han derfor «(bietet) den Anblick vollendet Selbstlosigkeit» (Dieckmann 1967: 915). Bare ved Solveigs pinsemorgens intervensjon reddes Peer foreløpig fra å «få snedyngen over seg kavet» (301) slik det vederfares andre av Ibsens dramatis personae.

2. Episodisk fremdrift og stasjonsdramaet

Under hele den stasjonære fremdriften – og ganske spesielt i snittpunktet mellom de enkelte scenefølgene – trer Peer ofte ut av sin rolle og kommenterer sitt identitetsskifte. Slike illusjonsbrudd er en videreføring av den romantiske ironi og en antisipasjon av det episke teaters fremmedgjøringseffekter. Ved slike distanseringer peker Peer på seg selv eller situasjonen, som derved pensles over fra et dialogisk til et monologisk kommunikasjonsnivå. Ved siden av disse og de øvrige monologisk fremførte sekvensene kommer stykkets episke karakter i stand ved måten enkeltscenene knyttes sammen til en episk-dramatisk vev på. Stykket er antiaristotelisk etter hele sitt opplegg; tidens, stedets og handlingens enhet er erstattet av en enhet der figuren Peer Gynt er bærebjelken i en episk-dramatisk konstruksjon som holdes sammen av en sammenhengende tematisk drøftelse av divergente subjektoppfatninger. «The (picaresque) novel is loosely episodic, strung together like a freight train and *apparently* with no other common link than the hero» (Guillén 1971: 84). Det samme understreker Anna-Riitta Tunturi som fremhever at alle figurene rundt omkring pikaroen er representanter for sosiale sjikt

og utelukkende er konsipert med henblikk på ham/henne: «In einem klassischen pikaresken Roman wird nichts um seiner selbst willen erzählt; der Mittelpunkt ist der zwiespältige Protagonist» (Tunturi 2005: 43). Da «Charaktere und Handlung» ifølge Franz Stanzel er «grunnsstansene» som både episk og dramatisk diktning er tuftet på» (Stanzel 1964: 63), kommer det ved genreforståelsen an på hvilke typologiske karaktertrekk man vektlegger som dominante i helheten.

Det som ved første øyekast slår en, er at den statiske sceneinndelingen er erstattet av en dynamisk progresjonsform som viser Peers vekslende livssituasjoner i en raskt fluktuerende kjede av stasjonære opptrinn, som ikke først og fremst er logisk, men tematisk knyttet til hverandre. Dette er et romantisk konsept, som ble fulgt opp av August Strindberg i hans drømmespill, der scenefølgen er av filmatisk karakter, noe som har foranlediget senere forskning til å introdusere betegnelsen «stasjonsdramaer»². Strindberg gjelder som opphavsmannen til dette fremstillingskonseptet og dermed til det ekspresjonistiske jeg-drama, men han er ikke den eneste fødselshjelperen. Det er gode grunner til å hevde at Ibsen på et langt tidligere tidspunkt lanserte denne fremstillingsformen, og ikke uten grunn ble *Peer Gynt* omfattet med en enorm interesse av den ekspresjonistiske generasjon, noe som bl.a. finner sitt uttrykk i det store antall oppsetninger av nettopp dette stykket i mellomkrigstiden.

3. Narrativ typologi

Før jeg går nærmere inn på hvilke episke tradisjoner *Peer Gynt* tydeligst knytter an til, er det nødvendig med en liten ekskurs i tidlig narrativ typologi. En av pionerene innen denne forskningsretning er Edwin Muir, som i sin bok *The Structure of the Novel* (1928) introduserte tre hovedkategorier av episke tekster som han kalte novel of character, dramatic novel og chronical. Ingen av disse kategoriene er spesielt anvendelige som innfallsvinkler til den episke *Peer Gynt*. På grunn av Peer-skikkelsens dominante plass i helheten, ville en relatering til den første kategori være tenkelig, spesielt med henblikk på at denne romantypes protagonist

² I forbindelse med Max Reinhardts oppsetning av Et drømmespil på Deutsches Theater i Berlin i 1921 pekte Paul Fechter på dette stasjonskonseptet; «han (M.R.) bygger mot en bakgrunn av nattlig mørke opp en uvirkelig verden med lys, der bilde på bilde vokser frem (av mørket)», i: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 14. desember 1921. Fritz Engel understreker i sin anmeldelse den filmatisk relaterte scenefølgen i Reinhardts oppsetning; «Takket være lysregien kunne dramaet spilles i et tempo som man ellers bare finner i filmatiseringer», i: *Berliner Tageblatt*, 14. desember 1921. Bernhard Diebold skriver under henvisning til Strindberg at «de ekspresjonistiske dramatikerne stykker opp jeget i en billedrekke og kaller panoramaet [...] en 'pasjon' i så og så mange stasjoner». I kapitlet «Jegets stasjoner» utdyper han denne dramatiske fremstillingsteknikken (Diebold (1928: 292, 306 ff).

viser liten tilbøyelighet til i løpet av handlingen å forandre eller utvikle seg. Det som vanskeliggjør dette, er at de fleste versjoner av denne romantype opererer med figurer og innhold som tjener til å formidle et kritisk tidsbilde via aktører som i motsetning til *Peer Gynt* er innbundet i et sosialt miljø. Heller ikke kategorien *dramatic novel* er egnet til å tjene som typologisk markør for de episke strukturene i *Peer Gynt*. Selve betegnelsen kan virke noe misvisende. Den betegner ikke kombinasjonen av dramatiske og narrative enheter, men en romantype der «karakterene lever i en lukket, strikt begrenset verden», der «perspektivet er rettet mot hendelsenes umiddelbare omkrets» (Muir 1928: 65). For romaner som fremstiller historieforløpet i hele dets «episke bredde» bruker Muir betegnelsen «chronical». Såfremt den enkeltes liv er innordnet i et «omfattende tidsperspektiv som strukturerer figurenes indre og ytre erfaringer gjennom historieforløpets bølgegang» (Ibid.), er denne kategorien i sin temporale oppbygning kompatibel med den narrative bredde i *Peer Gynt*.

Likevel er ingen av disse kategoriene i sin rendyrkede form egnet til å tjene som parametre for den narrative struktur i *Peer Gynt*. En videreføring av Muirs teorier finner man i Wolfgang Kayzers romanstudier. Kayser bygger opp sin begrepstriade i nær tilknytning til sin forgjenger, men hans typologiske forståelse avviker til tross for tallrike overlappinger på en del avgjørende punkter. Når Kayser opererer med betegnelsene «Handlungsroman», «Figurenroman» og «Raumroman» legger han seg riktignok tett opp til Muir, men tillempningene av kategoriene på et konkret tekstmateriale viser at det forekommer til dels betydelige sprik i vurderingene. Som i mange av sine dramaer har Ibsen fremhevet hovedpersonene ved å oppkalle stykkene etter dem. Med denne sterke fokuseringen på en av stykkenes figurer ville det være nærliggende å formidle de narrative elementene i *Peer Gynt* i tilknytning til Kayzers kategori figurroman. Dette viser seg imidlertid problematisk da Kayser knytter denne kategorien ensidig til dannelses- og utviklingsromanen.

Nyere romanforskning har vist at ingen av de foreslåtte typologiene kan gjøre krav på å være absolutte i den forstand at de tar opp i seg alle de egenskaper og hele det mangfold et litterært verk omfatter. Da det ikke finnes noen vanntette skott mellom de ulike romantypene, kan man i det hele tatt stille spørsmålstejn ved hvor formålstjenlig det har vært å ville kategorisere dem etter temporale, spatiale, kausale, innholdsmessige og andre kriterier. Jeg har ikke desto mindre valgt å forholde meg til en kategoriseringspraksis som var utbredt til langt ut i etterkrigstiden før fokuseringen på moderne klassikere satte nye aksenter innen utforskningen av romantypologiske konsepter.

Jeg har oppholdt meg så vidt utførlig ved narrative kategoriseringer fordi man innenfor dette forskningsfeltet fattet fornyet interesse for en episk tradisjon som lar seg bruke til å kaste nytt lys over det episke som inherent bestanddel av *Peer Gynt*. Wolfgang Kayser har beskrevet denne teksttypen under kategorien «Raum-

roman». Derunder forstår han en narrativ teksttype som «fordeler handlingen på et mangfold av skueplasser, der enkelthendelsene har en selvstendig status som episoder» (Kayser 1955: 67). Prototypen på denne fortellekategorien er den pikareske romanen, som er et slags episk motstykke til stasjonsdramaet. Strukturdannende for begge kategorier er en hovedperson, en pikaro, som loses gjennom et i prinsippet ubegrenset antall scener eller episoder³, som bringer ham i kontakt med personer fra alle sosiale sjikt og derved tilfører ham en kontinuerlig akkumulasjon av livserfaring, uten at denne progredierende tilveksten i tilegnelsen av verden nødvendigvis nedfeller seg i en tilsvarende tilvekst i kløkt og innsikt hos pikaroen selv. Ettersom det er episodene som strukturerer en pikaresk roman, er det opp til forfatteren om disse distribueres i en videre global eller en smalere lokal kontekst. Hovedsaken er at pikaroen på sin vei gjennom teksten gjennomløper raskt vekslende episoder, som danner knutepunktene i den episk-pikareske veven. Fra sin første fremvekst i det anonyme spanske verket *Lazarillo de Tormes* har den pikareske romanen gjennomgått en videreutvikling som nærmer den til «figurromanen», en kategori som ifølge Wolfgang Kayser har fått sin paradigmatiske utforming i Cervantes' *Don Quijote*⁴. Som eksempler på denne tiltagende differensieringen og typologiske utvidelsen av den pikareske genren nevnes verk som Grimmehausens *Simplizissimus*, Le Sages *Gil Blas*, Fieldings *Tom Jones*, Smolletts *Roderick Random*, Defoes *Moll Flanders* og fra nyere tid Thomas Manns *Felix Krull*⁵. Det som taler imot en slik sammenblanding er at den pikareske romans konstitutive episodestruktur truer med å gå tapt dersom episodene nedskrives til å være momenter i en sammenhengende dannelsesprosess, som styres intensjonelt og har en final målsetning. Det er derfor tilrådelig å skjelne mellom pikareske romaner i engere forstand og assimilerte former, der den episodiske strukturen er svekket ved å være underlagt en progresjonsform som er atypisk for den egentlige pikareskromanen. Forholdet mellom genus og species eller mellom generisk

³ Peer er beslektet med pikaroen ved at «there is no part the picaro will not play... He assumes whatever appearance the world forces upon him and this a-personality is typical of the picaresque world, in which appearance and reality constantly mingle, making definition and order disappear» (Miller 1967: 70f).

⁴ Cervantes roman oppfattes som en kontragenre til pikaresken. Den «utfordrer pikaresken ved å innlemme den i, diskutere og evaluere den som del av sin egen fiksjon» (Sletsjøe 1997: 20).

⁵ Det har vært gjort flere forsøk på å sette sammen en kanon over pikareske romaner, men det ligger i kortene at dette byr på vanskeligheter såfremt man går ut over de opprinnelige spanske tekstene og anlegger et diakront perspektiv. Det viser seg ofte at den pikareske genre er like fleksibel som dens pikaroen, dvs. selve genren har en tendens til å tilpasse seg de vekslende litterære konvensjoner og integreres i disse uten at kategorien som sådan blir absorbert og usynliggjort. Et viktig kriterium på en pikaresk tekst er derfor at den inneholder identifiserbare momenter som knytter den til det som er uomtvistelig pikaresk ved et verk. «Så lenge det ikke finnes noe verk som i sin helhet inkorporerer den pikareske genre» (Guillén 1971: 376), er man henvist til å påvise dominante trekk som sannsynliggjør dets opphav i den pikareske fortellertradisjon.

renhet og generisk mangfold har vært heftig diskutert i forskningen rundt det pikareske som genre.

The search for picaresque genre concept has fluctuated between two extremes, which ultimately cancel themselves and each other out: a rigidly historical approach that seeks a genre so pure that no two texts together can verify it, and an ahistorical approach that posits a genre concept so inclusive that its many texts in their diversity invalidate it. Out of all the effort that has been expended in this search, only a handful of critics has managed to transcend, through persuasive synthesis, the historical demands for generic purity on the one hand and the theoretical and practical desire for generic plenitude on the other (Wicks 1989: 36f).

Mye av uenigheten i klassifikasjonsspørsmål bunner i nasjonallitterære tradisjoner slik tilfellet er med hensyn til karakter- eller figurromanen, som defineres ulikt hos Muir og Kayser. Franz Stanzel har satt fingeren på dette:

I (oppfatnings)-avvikene gjenspeiler det seg trolig ikke bare visse forskjeller mellom den engelske og den tyske roman, for eksempel den tyske romans nærmere tilknytning til filosofien, både innholdsmessig og metodisk (hvorved en typebetegnelse som «Raumroman» overhodet blir forståelig), men også mellom diskusjonstemaene og begrepene i den engelske og tyske romanteori (Stanzel 1979: 66).

Ved å innlemme den pikareske genre i kategorien «romroman» understreker Kayser at handlingen i en slik teksttype fordeler seg over stasjoner langs en tidsakse som i *Peer Gynt* strekker seg over et helt livsløp. I dette kontinuum finnes det glidende overganger mellom virkelige og illusjonære scener, der Peers psykiske og fysiske mobilitet dynamiserer fremdriften og gir den en narrativ flyt.

4. Pikaresken – en heterogen kategori

Når man i faglitteraturen snakker om det pikareske, forbinder man som oftest dette begrepet med narrative uttrykksformer, prosafortellinger eller romaner. Forskningen har imidlertid vist at kategorien som sådan er heterogen og omfatter et stort repertoar av uttrykksformer, «nedfelt i verker som f.eks. *Till Eulenspiegel*, Molières *Les Fourberies de Scapin*, Gays *Beggar's Opera*, Villons ballader», men også i «en sosiologisk avhandling om livet i underverdenen eller i bekjennelser fra kriminelle miljøer» (Chandler 1969: 1). Så lenge genren defineres ut fra foretrukne innhold, temaer og motiver, inkluderer den også «dramaet» (Ibid.: 7) og «teatret» (Ibid.: 394). Allerede så tidlig som i *Lazarillo de Tormes* finner man inkludert i det episke substratet dramatiske scener der det gjøres bruk av «dialog, om ikke gjennomgående, så dog i stadig større utstrekning» (Tarr 1969: 19).

Det som kan tale mot en plassering av *Peer Gynt* I den pikareske genren, er at Ibsens stykke ikke i samme grad som pikaresken er hjemmehørende i den realistisk-mimetiske tradisjonen. Riktignok vakte Hans Jacob Nilsens oppsetning av stykket i 1947 berettiget oppsikt, men hans oppfatning av stykkets antiromantiske karakter har i ettertiden ikke fått noen sterk gjennomslagskraft, verken i litteraturforskningen eller i praktisk teaterarbeid. Selv om stykket er gjennomsyret av sosialsatire, er det etter hele sin oppbygning et romantisk verk. I sin bok *The Mirror and the Lamp* henviser Meyer H. Abrams til Platon og fremhever hans mange påpekkelser av «the analogy of the reflector, either the mirror or the water, or else those less perfect simulacra of things that we call shadow» (Abrams 1971: 30). Abrams understreker ved talløse eksempler at gjenspeilingsteorien var dominant helt frem til romantikken da den ble avløst av en teori som likestilte kunsten med en lampe som illuminerer verden innenifra. I *Peer Gynt* finnes det en scene som kan leses som en illustrasjon til bruddet mellom mimetisk og romantisk kunstpraksis. I Peers beretning om bukkerittet skildres det hvorledes han rir inn i sitt eget speilbilde, og i det øyeblikk «bukk fra luften, bukk fra bunden, stangedes i samme stunden» (169) splintres vannoverflaten, som fra nå av ikke lenger kan tjene som projeksjonsflate for gjenspeiling av Peers virkelighet. Det trengs nå en lampe som kan belyse den vei han «med Guds stempel på sin pande» (303) er utsett til å følge. Lyset fra den indre lampe er imidlertid for svakt og for det meste helt sluknet slik at Peer mister kontakten med sin *homo interior* (Solveig) og derfor helt til slutt blir værende i «glemselens» modus, der den eksterne livsform er dominant. Ibsen har med fotografisk metaforikk sammenlignet Peers omflakkende tilværelse som pikaro med en sammenhengende rekke av negativer som aldri ved adekvat behandling er blitt fremkalt til positive bilder, befridd fra negativenes skyggeeksistens.

Som litterær figur har Peer Gynt en rekke egenskaper til felles med pikaroen. Betegnelsen pikaro er spansk og betyr noe slikt som «hjelpegutt på kjøkkenet, men som snart kom til å bli assosiert med slyngelaktig opptreden» (Sletsjøe 1997: 4). Grimmshausen (1894) kalte sin pikaro «Landstörtzer» (landstryker), en betegnelse som i det 18. århundre ble erstattet av «Schelm». På norsk ville dette tilsvare en «skjelm» eller en «skalk» uten at det i denne formen har vunnet innpass i litteraturterminologien. På *Peer Gynt* passer betegnelsen som fot i hose. Hans mest fremtredende egenskap er at han gjennom størsteparten av stykket kamuflerer seg i et skalkeskjul, hvorfra han harselerer og driver ap med sine medskapninger. Denne skalkeholdningen kommer Peer til gode i situasjoner der det er ham maktpåliggende å skjule sin egentlige identitet og tale med en fremmeds stemme. Det som disponerer Peer for rollen som pikaro, er at han i valget mellom å være seg selv og være seg selv nok slår inn på unnvikelsens vei og alltid innretter seg slik det er mest fordelaktig for ham i øyeblikket. I pikaroens verden er nemlig alt forbundet med alt i en kompleks vev av polariteter der «to attend to only one side of these polarities

while rejecting the other would be to distort the truth, which the picaresque knows he must do if he hopes to endure» (Meeker 1974: 92). Det er hans legitimasjon som pikaro at han definerer seg selv ut fra øyeblikkets behov, og som en følge av denne innstillingen «adopts whatever disguises seem appropriate in order to avoid trouble» (Ibid.: 96). Når mor Åse i stykkets innledningsreplik i tråd med dette karakteriserer sin sønn som en løgner, er det en egenskap han deler med pikaroen for «the picaresque novel is, quite simply, the confession of a liar» (Guillén 1971: 92).

5. Pikaresken og selvets ham-/han-skifter

Den pikareske form er derfor et velegnet mønster til å fremstille en subjektforståelse som er basert på å overleve fra situasjon til situasjon, noe som setter store krav til pikaroens evner som forvandlingskunstner. Som sitt pikareske forbilde er det eneste konsekvente ved Peer hans mangel på konsekvens, noe som forbinder ham med Grimmelshausens *Simplicissimus* som hevder at ingenting i verden er mer konstant enn det omskiftelige. «Hvert møte på hans vei gjennom livet åpner øynene hans for det faktum at alle hendelser lar seg snu til nytte for ham selv. Han begriper at skinn og materiell suksess i livet spiller en langt større rolle enn væren og åndelige bestrebelse» (Daemmerich og Daemmerich 1995: 307). Slik Peer møter verden som pikaro, ser han i den en uendelig rekke av muligheter å velge mellom, og det gjør ham blind for alternativer som vektlegger det varige ved personlighetsdannelsen og det ideal som ligger til grunn for alle permanente personlighetsoppsjoner. Som outsider lever Peer et pikaresk liv som består i «an endless series of roles to be played in response to ever-changing circumstances» (Meeker 1974: 97). Opportunisten Peer gjør ham til en eskapist, «a man of wit rather than of contemplation, a realist rather than an idealist» (Ibid.: 95). Peers virkelighetsansans gir seg som oftest utslag i at han i vanskelige situasjoner inngår kompromisser som hjelper ham ut av en momentan forlegenhet. Hva enten dette skjer «gjennom lurendreieri eller annen svindel», sørger Peer som sitt pikareske forbilde for at han alltid «gjennom en klok tilpasning til samfunnet» (Daemmerich og Daemmerich 1995: 307) og det situasjonen forlanger av ham unngår konflikter. Her settes Peers proteusegenskaper stadig vekk på harde prøver. Han gjør det til sin store spesialitet å foreta hamskifter som medfører kontinuerlige «han»-skifter. Som sådan er han i slekt med den «stenfiguren» *Simplicissimus* møter mot slutten av sin livshistorie og som på grunn av sin forvandlingsevne kalles «Baldanders», dvs. «snart en annen eller snart annerledes». Til stor forundring for *Simplicissimus* forvandler figuren seg suksessivt fra «eiketre til en purke, derfra til en bratwurst, en bondeknøl, en kløvereng, ei kuruke» osv. Dermed gir Baldanders seg til kjenne som den som alltid har rådd over livet til *Simplicissimus* og gjort at han:

snart er stor, snart liten, snart rik, snart fattig, snart høyt oppe, snart dypt nede, snart lystig, snart trist, snart ond, snart god, in summa snart slik, snart slik. (506) 40

Baldanders er dermed ikke bare *Simplicissimus'* skytspatron, men til like allegorien på det pikareske. «For slik er ikke bare *Simplicissimus'* livsløp, men enhver pikaros» (Alewyn 1969: 407f). Som sitt pikareske motstykke disponerer Peer Gynt over flere måter å generere hamskifter på. I Dovregubbens hall gjør han en rekke innrømmelser til sin animalske natur og innvilger langt på vei i å iføre seg den habit som skal forvandle hans menneskelige habitus til en dyrisk, men konfrontert med denne aktens ugjenkallelighet lykkes det ham i denne omgang å unnsnippe inngrepet og forhindre den påtenkte animalske transvestisisme. Det Peer tar med seg av praktisk lærdom for sitt senere virke er at det gjelder å forholde seg til de respektive kleskodene og lempes etter skikk og bruk. Det er to divergerende måter å unndra seg oppmerksomhet på, og begge har det til felles at man enten antar den potensielle forfølgers utseende ved forkledning eller at man fjerner en anstøtsvekkende kostymering ved avkledning. I en av ørkenscenene i 4. akt skjønner Peer at man bare kan unnvike en horde apekatters aggressive angrep oppe i palmetreet ved å bli sine angriperes like, men det er til tross for en riktig analyse av situasjonen lettere sagt enn gjort så lenge han ikke har en tilsvarende dyreham til sin disposisjon. Lettere faller det ham å legge av seg plaggene for å unngå sine vekslende omgivelers misbilligelse. Signifikant er strippescenen i 4. akt der han for å unngå trøbbel befrir seg fra sine tyrkiske gevanter og ledsager hamskiftet med den signifikante bemerkningen at «det var heldigt det kun var i klæderne båret, og ej, som man siger, i kødet skåret» (251). I slike scener erkjenner leseren/tilskueren at Peer består av lutter overflater, han er hva han til enhver tid synes å være, og det er disse skinnsnittene av sin eksistens han selv finner igjen i løkscenen, der disse snittene har avleiret seg som desintegrerte bestanddeler av en rolleeksistens. Denne additive, lagdelte og inkoherente subjektkonstitusjonen tilsvarer pikaroens jeg, som «er løst og episodisk, fragmentert og amoralsk [...] og som mangler en personlig kjerne» (Ridderstrøm 2012: upaginert).

6. The chameleon-like flexibility of the self

Som vi har sett, er en av pikaroens mest karakteristiske trekk at han forplanter seg gjennom stadig nye fremtredelsesformer av seg selv, nærmest som en slags kunstfigur. I det følgende vil jeg se nærmere på en del aspekter av denne pikareske jeg-forståelsen. Regine Rosenthal har i en analyse av Ralph Ellisons roman *Invisible man* (1952) pekt på at romanens protagonist idet han «identifiserer seg med de roller han til enhver tid spiller [...] berøver seg selv muligheten til å utvikle en

personlig identitet» (Rosenthal 1983: 88). Hun refererer i denne sammenheng til Thomas A. Vogler som snakker om en «chameleon-like flexibility» og sammenligner hovedpersonen med «a cup of water without the cup; he takes on his identity from whatever shape his environments offers...» (Ibid.: 89). Dette er et godt eksempel på hvordan den moderne pikaro vokser inn i de samme selvoverskridende identitetsglidninger man finner hos prototypen i denne fremstillingstradisjonen. Søren Kierkegaard har i *Gjentagelsen* beskrevet forholdet mellom individet og det han kaller dets talløse skygger. Han konkretiserer denne dobbeltgjengereksistensen med eksempler fra teaterverdenen:

Det er vel intet ungt Menneske med nogen Phantasi, uden at han engang har følt sig fængslet af Theatrets Trylleri og ønsket selv at være revet med ind i hiin kunstige Virkelighed, for som en Dobbeltgænger at see og høre sig selv, at adsplitte sig selv I sin al-mulige Forskjellighed fra sig selv og dog saaledes, at en hver Forskjellighed Igjen er Een selv. [...] Kun Phantasien er vaagnet til sin Drøm om Personligheden, alt Andet sover endnu trygt. I en saadan Phantasies Selvanskuelse er Individet ikke en virkelig Skikkelse, men en Skygge eller rettere, den virkelige Skikkelse er u s y n l i g tilstede, og nøies derfor ikke med med at kaste een Skygge, men Individet har en Mangfoldighed af Skygger, der alle ligne ham, og som momentviis ere ligeberettig-ede til at være ham selv. Personligheden er endnu ikke opdaget, dens Energi bebuder sig kun i Mulighedens Lidenskab (Kierkegaard 1963: 135/36).

Hos Kierkegaard er skyggene estetiske forstadier til den fullt utviklede personligheten, som er av etisk karakter og betegnes som «Individet» eller «Een selv». Før mennesket når frem til å være «seg selv» må det derfor igjennom en rekke forstadier til det endelige individet, og «disse skyggene av den uoppdagede personlighet oppstår gjennom en 'fantasiens selvanskuelse', dvs. gjennom en estetisk transformasjonsprosess, nærmest som når skuespilleren må prøve seg i flere roller før han finner sin egen» (Brynhildsvoll 2008: 233). Det fullt utviklede individ er således et resultat av en forutgående differensierings-prosess. Peer Gynt når imidlertid aldri så langt; han blir værende på det estetiske stadium, der personlighetens energi manifesterer seg som en «Mulighedens Lidenskab». Så lenge han forblir på dette stadium, er Peer en *invisible man*, bare manifesterbar som en en rekke av suksessive skyggeeksistenser eller roller. I den pikareske varianten av «Mulighedens Lidenskab» og «Phantasies Drøm om Personligheden» spiller, som vi har sett, alle typer forkledninger en avgjørende rolle. Bak denne kostymeringstvangen skjuler det seg etterdønninger av Dovreverdenens hjernevask. Under Peers opptreden i San Francisco fornemmer man trollverdenens negative forlokkelser i djevelens slogan: «man muss sich drapiren, som tyskeren siger» (281). Kierkegaard setter denne forkledningsdriften i relasjon til ironikeren og hevder at «det som koster Ironikeren Tid, er den Omhu han anvender paa at c o s t u m e r e s i g r i g t i g i Forhold til den poetiske Person, han selv har digtet sig at være» (Kierkegaard 1962: 204). Det

er påfallende at man hos Peer gjenkjenner den samme psykiske struktur som hos Kierkegaards ironiker «som oftest i *Mulighedens Form* [...] har gjenne mløbet en Mangfoldighed af Bestemmelser, levet sig digterisk i dem, førend det ender ved intet» (Ibid.: 293).

7. «Nok» og neurovitenskapenes syn på selvet

Det som genererer denne ironiske holdningen er ordet «nok», som Dovregubben forbinder med verbet å «kløve», dvs. å nedbryte det helhetlige jeget til delenheter, som Peer alt etter behov kan rekvirere for å legitimere sine halvheter og kompromisser og etablere en pikaresk bevissthet der prinsippet *pars pro toto* råder. I denne fleksibiliseringen av selvet, som ytrer seg ved Peers «constant changing of identities» og «lack of stability», ser Asbjørn Aarseth et uttrykk for hans «lower selves» (Aarseth 2010: 29), der humanverdiene fra menneskeverdenen er erstattet med de dyriske atferdskodene fra trollenes verden. Det å være seg selv «nok» impliserer ikke bare at man råder over evnen til å fremstå i raskt vekslende fremtredelsesformer av seg selv, men at man forstår å utnytte den spaltede bevissthet rent retorisk i et spill med dobbeltkodede utsagn. Jeg har ved en tidligere anledning ment å kunne påvise hvor Ibsen har hentet begrepet «å være seg selv nok» fra. I sin dissertasjon *Om Begrebet Ironi* hevder Kierkegaard at det er slektskap mellom kynikeren og ironikeren; begge nyter de fraværet av oppfyllelse. Denne negative nytelse kaller Kierkegaard under henvisning til Sokrates «at være sig selv nok» (Kierkegaard 1962: 212). Den «kløvede» tunge og det ironiske tvisyn er begge med på å artikulere den ambivalens som både Peer Gynt og den tradisjonelle pikaro nyttiggjør seg i møtet med situasjoner der det gjelder å spille roller og iscenesette seg selv i den hensikt å komme billigst mulig fra kritiske tildragelser.

I senere Ibsenforskning har man trukket inn erkjennelser fra neuropsykologi, neurobiologi og hjerneforskning for å belyse jegets status i spenningsfeltet mellom kontrære realiseringsformer. Myntet på Ibsens Peer Gynt vil man i denne sammenheng måtte spørre hvordan et menneske på en og samme tid kan være et enhetlig vesen og et mangfold av jeg-representasjoner. Det uforanderlige selvet Ibsen opererer med som realiseringshorisont for sin hovedperson, blir i nyere forskning betraktet som en idealistisk konstruksjon, som ikke har noen likhet med den aktivitet som styrer cerebrale prosesser og nedfeller seg i en diskontinuerlig følge av jeg-manifestasjoner. Når Peer organiserer sin væremåte etter prinsippet «nok», betyr det at han iverksetter ideen om et mangedelt selv i overensstemmelse med den pikareske unnvikelsesstrategi som går ut på å tilpasse seg det den aktuelle situasjonen krever av en. I den kontinuerlige omsetningsprosessen av jeg-utspaltninger beholder Peer ikke desto mindre en slags bevissthet om et identisk selv; han kaller

seg selv «jeg» eller i en mer distansert form «Peer», og i dette ligger det en form for selvfølelse eller selvbevissthet. I neuropsykologisk forskning har man gjort denne konflikten mellom de desintegreerte delene av det komplekset man kaller bevisstheten til gjenstand for fornyet oppmerksomhet. Man har undersøkt hvordan det neuronale systemet konstituerer den totalitet man kaller «jeget» eller «selvet», men da denne entitet ikke kan kartlegges og gjøres synlig i et anatomisk atlas, tenderer man i moderne hjerneforskning til å benekte at det eksisterer som en fikserbar størrelse. Under disse omstendigheter har man stilt spørsmål ved hvordan hjernen organiserer de gradvis ervervede jeg-kapasiteter for å redde ideen om en interrelasjonell totalitet av multifunksjonelle mentale enheter. Vil man studere selvets bevegelser i *Peer Gynt*, kan det være nyttig å nærme seg problematikken med teoretisk forankring i en modell som den nederlandske psykologen Hubert J.M. Hermans og hans team har utviklet med basis i William James' teori om et utvidet jeg eller et «meg», og Michail Bachtins beskrivelse av den polyfone roman. For å finne en adekvat forståelse av selvets mobilitet og «the polyphony of the mind» (Hermans og Dimaggio 2004: 2), innfører Hermans begrepet det dialogiske selvet. Dette konseptet bygger på en oppfatning av at jeget er kontekstuel disponert og at det i en kontinuerlig prosess beveger seg fra en spatial posisjon til en annen, hvorved det uttrykker vekslende sinnstilstander, begjær, interesser, visjoner etc. Under denne vekslende posisjoneringen etableres det et system av gjensidig relaterte stemmer eller en flerstemmig diskurs, som fungerer i analogi til narrative modeller, der meningsmangfoldet er fordelt og synliggjort i konfigurative grupperinger. *Peer Gynt*s slektskap med den pikareske atferd viser seg ved at den dialogiske flerstemmighet ikke beveger seg i retning av et overordnet «meg» som er i stand til å binde sammen det sprikende mangfold av selvmanifestasjoner. Resultatet er at:

Peer succeeds in establishing a dialogical self, but fails to turn his internal interlocutors into a coherent individual self speaking with one voice. His narratively structured self is, however, not only a product of his imaginations, which enables him to widen and enlarge his empirical self with a lot of potential selves never to be realised, but at the same time a product of what his fellow human beings are saying about him. These social voices are attached to him in accordance with William James' recognition that 'a man has as many social selves as there are individuals who recognize him' (Brynhildsvoll 2010: 37).

Det er typisk for *Peer* at han uttrykker seg gjennom et vidt spektrum av egne og fremmede stemmer, som gjør at han til enhver tid må lokaliseres et sted midt imellom, fullt ut i overensstemmelse med nyere forskning, som hevder at hjerneprosesser ikke er «a matter of within, but a matter of between»:

The self expresses itself through a permanently ongoing interplay between internal and external, real and imagined I-positions. Regardless of whether *Peer* addresses himself

or somebody else, the addressivity remains self-related because the other is an inherent part of his extended self-topography (Ibid.: 38).

En slik selvforståelsesmodell innebærer at Peer annekterer den andre og etter pikaresk mønster unndrar seg hans begjær ved å innordne ham i sin utvidete selv-topografi.

8. Selvet i en kulturell transferkontekst

Selv om begrepet pikaresk først og fremst blir brukt om vestlig litteratur, refereres det i faglitteraturen til den kinesiske romanen *Shui-hu-tshuan* (*Røverne fra Lian Schan-myrene*) av Schi Nai-an, som blir ansett for å tilhøre kategorien pikaresk litteratur, strukturert som den er i en «streng følge av enkeltstående billedsekvenser» (Franke 1992: 680). Såfremt «picaresque existence is a constant change of masks on the world-as-stage», der «metamorphoses and changing roles are part of the picaro's survival kit» (Wicks 1989: 65), berører denne *ars vivendi* det sentrale spørsmålet om forståelsen av selvet er den samme i kinesisk som i vestlig kultur. Jeg har i en artikkel om litterære transferproblemer tatt for meg tre sentralsymboler i *Peer Gynt*, grisen, fjellet og jeget, for å se hvordan de fungerer ved gjenbruk i en annen kulturell kontekst. Med forbehold om at de kilder jeg har konsultert er troverdige, er konklusjonen at det her er behov for å fare varsomt frem. Forestillingen om at man skal innfri et metafysisk krav til livsførsel er fremmed for taoismen. Skikkelser som den magre eller knappestøperen, som forfølger Peer for å straffe ham for ikke å ha oppfylt Guds intensjoner med ham, har ingen ekvivalenter i taoismen:

According to my sources Tao has no self that it wants to promote, no goal that it wants to reach. That means you cannot approach Tao through choosing between alternatives, but merely through a process of assimilation, which makes you more Tao-like (Brynildsvoll 2009: 4).

En av grunnene til at den vestlige metafysiske tenkningen ikke har vært spesiell innflytelsesrik i Kina skyldes til en viss grad det kinesiske språkets spesielle karakter, hevdes det. Jeg siterer fra en artikkel om kinesisk tenkning:

The Chinese terms usually used to translate 'being' and 'not-being' are *you* and *wu*. The Chinese *you* means, not that something 'is' (esse in Latin) in the sense that it exists in some essential way; it means rather that 'something is present'. 'To be' is to be available, to be around. Likewise, *wu* as 'to not be' means 'not to be around'. Thus the Chinese sense of being overlaps 'having' (Hall og Ames 2009: 1f).

Man kan mot denne bakgrunn forestille seg hvor vanskelig det er i en kinesisk kontekst å finne adekvate uttrykk for Ibsens identitetsdialektikk. Kinesiske tenkere skyr åpenbart metafysiske forklaringer. I stedet foretrekker de å betrakte verden som en selvskapende prosess av spontan tilblivelse, blant dem Guo Xiang, som brukte betegnelsen *selv-så* eller *så-av seg selv* (Ziporyn 2003: 91). I Guos forestilling om *selv-så* er «konstans og forandring kontinuerlige» (Ibid.: 322) og transformasjonskraften er selvgenererende innen en mer eller mindre harmonisk verden av gjensidig relaterte ting.

9. Pikaroens rolle i André Jolles' travestimodell

Ifølge André Jolles er pikaroen eller skalken en av tre mennesketyper som er representative for litterære travestier. De to andre er ridderen og hyrden. Hans analyser er originale og kaster nytt lys over en litterær figur som er nær beslektet med Peer Gynt. Jolles tar sitt utgangspunkt i begrepet «forvandling», som han forbinder med en radikal identitetsveksel der «en person blir en annen» (Jolles 1969: 104). Han viser til at det finnes to typer av slike forvandlinger, som er forbundet med den transitive og intransitive bruken av verbet «forandre». Både i den litterære og den virkelige verden finner man på den ene side eksempler på at «vi kan forlate vårt eget selv for deretter å anta et annet» og på den annen side tilfeller der «et annet selv invaderer oss og delvis eller helt fortrenger vårt eget selv» (Ibid.). Den første metamorfosen frembringes ifølge Jolles ved hjelp av rusmidler, dans og meditasjoner. For Peers vedkommende er overgangen under hans tidlige oppvekst først og fremst knyttet til eventyr, som for ham blir til virkelighetssubstitutter. Under hans senere oppvekst bekjemper han desillusjonene med alkohol og ender opp i omverdenens øyne som «dit drukne svin!» (179) I motsetning til slike alkoholisk betingede selvutskiftninger, der Peer i ordets egentlige forstand er ute av seg, blir han i det andre tilfellet fordrevet fra sitt selv ved at en fremmed trenger inn og tar bolig i ham. Denne fremmede er en representant for negativt konnoterte makter, som regel demoner, i Peer Gynt synliggjort i trollverdenens små og store noksagter, som uavlatelig tar sikte på å hensette ham i en tilstand der han er besatt, ikke seg selv, men seg selv nok.

For Peer Gynt er en tredje forvandlingstype minst like signifikant, og den er kjennetegnet ved at forvandlingen «ikke tvinger oss til fullt ut å oppgi vårt eget jeg, men tillater oss å ta med oss videre noe av det gamle selv inn i det nye» (Jolles 1969: 106). For denne type forvandling foreslår Jolles betegnelsen «forkledning», riktignok under den forutsetning at man ikke forstår uttrykket for overfladisk. For klær er, som Jolles understreker, «ikke bare et stykke verden som vi har forandret for å nyttiggjøre oss det på en hensiktsmessig måte». Klær er også et tegnspråk. Det:

refererer uttrykkelig og umiddelbart til en bestemt mening. [...] Vi kan gjennom klær uttrykke kjønn, rang, status, verdighet, men også glede og sorg. Dåpskjole, brudekjole, liksvøp betegner livets gang. Våre egenskaper oversettes gjennom våre klær (Ibid.).

Ettersom Peer Gynts egenskaper ikke er forankret i noe substansielt, synliggjøres de ved hjelp av hans vekslende kostymeringer. Med hensyn til typer av forkledninger har Jolles gjort en interessant iakttagelse. Han har sett seg om på kostymefester og har funnet ut at det egentlig bare finnes tre kjerne kategorier av forkledninger som er lokaliserbare langs en vertikal og en horisontal akse. Ved sine kostymeringsvalg foretrekker en første gruppe maskeringer som er hjemmehørende i de øvre sosiale hierarkier, en annen gruppe har en preferanse for maskeringer fra de lavere sosiale sjikt, mens en tredje gruppe har en affinitet til maskeringer som er å finne utenfor samfunnet.

På grunnlag av sine typologiske analyser av foretrukne forkledningsmønstre mener Jolles å kunne konkludere med at de tre kjernegruppene med deres spesifikke lokaliseringspreferanser må ses i analogi til de tre kategorier av litterære travestier som er representert ved ridderen, hyrden og skalken. I denne artikkelen har jeg plassert Peer i den pikareske kategorien, men i faser av sitt livsløp drømmer han seg stadig vekk inn i den ridderlige livsformen. I sin aëronautiske reise til det engelske hoff er han fyrstlig kledd, iført «hansker og sabel og slire / Kaaben er sid og med silke foret» (197). Skiftet mellom den ridderlige og den pikareske livsform gjenspeiler dialektikken mellom Peers storhetsdrømmer og hans deklasserte status i de tre første aktene. På sin odysse gjennom det amerikanske kontinentet jobber Peer tidvis i gjøglerkretser i San Fransisco, altså i et lavstatusyrke. I Jolles' system blir kategorien «under» merkverdig nok relatert til hyrdediktningen, og dette er en opplagt inkonsekvens. Da mangelen på koherens på dette nivået hos Ibsen ikke berører sentrale aspekter, skal jeg kort ta for meg forholdet mellom den pikareske livsform og dens lokalisering i et *terra finistra* «utenfor» samfunnet. I motsetning til ridderdiktningens heltedåder, er pikaroens liv ofte knyttet til misgjerninger som gjør at han ikke lenger kan tolereres som samfunnsborger og derfor blir utstøtt og lyst fredløs. Dette er tilfellet med den unge Peer Gynt som har latt seg forlede til å røve bruden på Hægstad og forgå seg mot henne. Som fredløs har Peer ingen fremtid i hjemlandet og blir dermed enten han vil eller ikke nødt til å starte den livsreisen som gjør ham til en pikaresk vagabond. Peer deler dermed i utgangspunktet skjebne med den tradisjonelle pikaro, som stammer fra den nederste samfunnsklasse eller fra en fallert familie. «The Spanish picaro was usually a member of the lower classes in origin, although occasionally one finds that he has fallen from a presumably higher estate» (Monteser 1975: 13).

10. *Peer Gynt* og *El Buscón*

Alexander Parker har i en analyse av Francisco de Quevedos pikareskroman *El Buscón* påvist karaktertrekk hos bokens protagonist Pablos, som viser frappe-ende strukturelle paralleller til Ibsens *Peer Gynt*. Pablos vokser som sitt norske motstykke opp i en sosialt deklassert familie, som utløser skamfølelser og sterke mindreverdigthetskomplekser i ham og foranlediger ham til å pakke svippsekken og forlate hjemmet. «For å utjevne overlegenheten hos de andre jevnaldrende, søker han tilflukt i en ideal fantasiverden», skriver Parker, og legger til at «han derigjennom fortrenger det som plager ham i det virkelige livet» (Parker 1969: 220). Fantasien setter ingen grenser for hvor langt han hever seg over sin virkelige situasjon. Individualpsykologisk sett dreier det seg her om den samme form for kompensasjon man finner igjen hos Ibsen, der Peer som en motvekt mot omverdenens ringeakt tar sin tilflukt til drømmer og visjoner, som styrker hans selvbilde og en stakket stund gjenoppretter hans sosiale status som likeverdig samfunnslem. Ved denne kompensasjonsmekanismen settes subjektet inn i en tilstand av stormanns-«galskap» som opphever skillet mellom virkelighet og fiksjon. Som den individualpsykologiske forskning har pekt på, er faren ved en slik kompensasjon at den lett slår om i overkompensasjon, der mindreverdigthetsfølelser bekjempes med opphøyde idealer som aldri kan realiseres og derfor som regel utløser mentale katastrofer (Ibid.). Rudolf Allers har gitt en treffende beskrivelse av denne pikareske initialsituasjonen, der den anomale utvikling beror på «at misforholdet mellom mentale høydeprosjeksjoner og reale omsetningsmuligheter disponerer for psykiske anomalier som gjenspeiler proporsjonaliteten mellom høye, uopnåelige mål og dype fall» (Allers 1939: 89).

Det er interessant at Jolles i sin strukturmodell hevder å kunne utelukke veien «innover» som en mulighet til å etablere en jeg-modus som holder stand mot forklledningenes tyranni. «Veien innover finnes ikke», sier han, «fordi vi på denne vei enten uavlatelig ville finne igjen hele vårt selv, noe som ville utelukke en forvandling i form av en forklledning eller måtte oppgi hele vårt selv, noe som ville bety en forvandling i besettelsens tegn, en tilstand som i *Peer Gynt* først inntreer i sluttsekvensene av kroningsseremonien i dårekisten i Kairo» (Jolles 1969: 112).

Som forklledningskunstner er Peer Gynt lokalisierbar i alle de nevnte hierarkier, i de øvre, i de lavere og de transsosiale. I mangfoldet av kostymeringer kommer hans kreativitet og kunstneriske evner til syne. I de vekslende maskeringene visualiseres hele skalaen av hans talent som illusjonskunstner, eller som Joseph W. Meeker med referanse til en moderne litterær pikaro har understreket: «As a master manipulator and creator of illusions, the picaro has much in common with the artist, a conjunction which is explored by the twentieth-century German novelist Thomas Mann, in his picaresque novel, *Confessions of Felix Krull*» (Meeker 1974: 102).

11. Felix Krull – forkledningens mester

Thomas Manns Felix Krull blir allerede under oppveksten innviet i forkledningens mysterier av sin gudfar Schimmelpreeter. Men allerede lenge før dette hadde Felix, mens han ennå ble trillet rundt i barnevogn, insistert på at han var «keiser» (Mann 1967: 10), formodentlig en reverens til Ibsen. Ingen roman har i nyere tid tematisert identitetsglidninger i form av klesbytter så perspektivrikt som Manns *Bekennelse*, som dermed inspiserer skinneksistensens nærmest uuttømmelige repertoar fra den moderne pikaros vekslende ståsteder. På en måte er Manns roman en hyllest til skinnet og overflaten. Det ligger i ordet «Erscheinung» at selve fremtoningen av liv er hyllet i «skinn», og skinnet bedrar, men uten skinn, drøm og spill ville livet være «gledesløst», hevder Felix, som her snakker *pro domo*. Ingen har som ham fremstilt seg som forvandlingskunstner, helt fra de dager han under oppveksten øvde klesbytter, maskerader og formumninger med sin gudfar Schimmelpreeter (Ibid.: 40–41). Som sønn av en sektfabrikant i Rhinland utvikler Felix allerede i ung alder talenter til å simulere og forfalske; den ene egenskapen hjelper ham til under sesjonen å bli fritatt fra militærtjeneste, den andre til ved imitasjon av farens underskrift å skrive sykemeldinger som fritar ham fra undervisningen. Under denne perioden av sitt liv mottar Felix avgjørende impulser fra et teaterbesøk, hvor han har anledning til å oppleve skuespiller Müller-Rosé i glansrollen som dagdriver og skjørtejeger i en Parisoperette av det lette slaget. Han blir her vitne til hvordan en mester i faget «blender» tilskuerne og hensetter publikum i ekstatiske begeistring. Etter forestillingen tar faren ham med på et besøk i mesterens garderobe, hvor den glamorøse publikumsyndling sitter avsminket og avkledd sitt praktfulle kostyme. Med uforbeholden skrekk blir Felix vitne til en metamorfose som har forvandlet den praktfulle Rosé til den hverdagslige herr Müller. Senest fra dette møtet vet Felix å verdsette skinnet på bekostning av væren; han glir inn i rollen som en moderne Peer Gynt, som med liv og lyst – og ikke med dårlig samvittighet – er seg selv nok gjennom utallige scene- og rolleskifter.

Etter tradisjonell genrekonvensjon begynner Felix' vei som pikaro etter at farens sektfabrikk er blitt slått konkurs og familiens velstand er blitt ruinert. Felix må ut i verden og stå på egne ben. Gudfar Schimmelpreeter har gjennom bekjentskaper staket ut en vei for ham i hotellbransjen. Hans første ansettelse bringer ham til Paris hvor han får innvilget en prøvetid som liftboy i det fornemme hotell Saint James and Albany, Rue Saint-Honoré, der han med sin begavelse til å «blende» fort stiger i gradene, legger av seg herr Müller og ifører seg momsieur Rosé. Både før, under og etter sin Paristid gjennomløper Felix en rekke episoder som viser hans evne til som pikaro å tilpasse seg nye situasjoner og ikke minst dra fordel av dem for seg selv. Manns roman er først og fremst knyttet til Ibsens *Peer Gynt* gjennom den gjennomgående fremstilling av den pikareske skinneksistensen, men man

finner også paralleller innen enkeltmotiver som for eksempel i fremstillingen av Felix' halvårige samboerskap med den ungarske prostituerte Rozsa, som man med en betegnelse for en annen av romanens kvinneskikkelser kunne kalle en «*beauté de diable*» (Ibid.: 176), og som sådan er hun det urbane motstykket til de lystne budeier og den grønnkledte som Peer beiler til i den norske fjellheimen.

Det er interessant at Thomas Mann i sin roman gir en slags indirekte henvisning til bokens pikareskstruktur ved et sted å gjøre bruk av ordet «Pikendienst» (Ibid.: 182). Selve uttrykket «*von der Pike auf*» har riktig nok ikke direkte noe med pikaro å gjøre; det betyr fra nederst eller fra begynnelsen av, og der begynner jo pikaroens løpebane. Bare et sted dukker ordet «Schelm» opp i Manns roman og der heter det at «en skjelm gir mer enn han har» (Ibid.: 266). Det er en god karakteristikk av en figur som i sin innerste substans ikke har noen dekning for det han til enhver tid fremstår som utad.

Det går Felix Krull tidvis som Peer Gynt. Mellom to sider i et «dobbeltliv» finner han ikke «*das Ich-selber-Sein*» (Ibid.: 179), og grunnen til det er ifølge Felix at «den umaskerte virkelighet mellom begge fremtredelsesformene var ubestemmelig, simpelthen ikke for hånden» (Ibid.). Denne pikareske grunnerfaringen beror på at rollevkslingene er overgangsløse og ikke etterlater noen midte der jeget hadde hatt en mulighet til å komme til ro som en identifiserbar størrelse av en mer varig karakter. For Peer Gynts vedkommende har dette sin riktighet såfremt det dreier seg om spontane valg, de som påtvinges ham av situasjonen. Der valget har tid på seg, gjelder andre fremgangsmåter. Da er det om å gjøre at man «prøve[r] alt og velge[r] det bedste» (282), for som Peer mener å vite, kjenner man på valget «*vismand fra taaben*» (252).

I Manns roman er det et sentralt motiv som søker å motvirke den pikareske mangel på permanens, i hvert fall for en begrenset periode på ett år. Det dreier seg om et radikalt eksperiment som går ut på å få istand et kontraktfestet identitets-skifte, der den unge markgreve Louis de Venosta tilbyr Felix å legge ut på en ett års betalt dannelsesreise gjennom verden i hans sted. Reisen er en gave fra foreldrene som sterkt misliker sønnens boheme-liv og nå vil tvinge ham til å forlate Paris og sin unge elskerinne, som de av dynastiske grunner er misfornøyd med. Greven tar nå sikte på å finne en dobbeltgjenger som skal utrustes med hans identitet, mens han selv får den andres. Slik kan han gjennomføre reisen med en stedfortreder, mens han selv kan bli værende med sin elskerinne i Paris. Felix er utsett til å påta seg denne oppgaven, som han med øvelser fra sine utallige rollespill er særdeles godt rustet til og som han gjennomfører med bravur.

Det som er karakteristisk for mange pikareskromaner, er at de kan opphøre litt plutselig og overraskende, som hos Thomas Mann, der dannelsesreisen slutter på dens første utenlandsstasjon i Lisboa, ganske enkelt fordi forfatteren ikke rakk å skrive romanen ferdig. Den ofte abrupte slutten henger etter alt å dømme

sammen med tekstenes additive episodekarakter, der de enkelte bestanddelene er heftet sammen som lenkene i en kjede og denne uavsluttetheten hadde ikke sjelden til følge at «kjeden på slutten ble forlenget med autoriserte og uautoriserte fortsettelser» (Alewyn 1969: 402). Det forholder seg i prinsippet heller ikke mye annerledes i *Peer Gynt*, der sluttblået ikke er endelig, men bærer bud om en fortsettelse mot en «tredje korsvei», og Peer setter som en slu og beregnende taktiker sin lit til at «det er slutningsverset det kommer an på» (292).

12. Pikaroen som autobiograf

Det som i høy grad forener *Peer Gynt* med den pikareske estetikken er verkets autobiografiske karakter. Hovedpersonen selv speiles gjennom episoder fra en livslang reise, som fører seg sammen til et selvbilde som er preget av inkoherens og psykisk fleksibilitet. Som selvbiografisk dokument utgjør *Peer Gynt* en scenefølge der jeg-figuren spiller, kommenterer og forteller sitt eget liv i monologer og dialoger som dreier seg om skinneksistensen og dens forhold til et idealistisk selv. I kronologisk rekkefølge med elementer av tilbakeblikk og fremtidsvyer. Men ikke bare dialogisiteten gjør *Peer Gynt* til en helt spesiell type selvbiografi. I tillegg kommer at det selv som forteller sitt liv, ikke er en fiksert størrelse, men et labilt organ som artikulere det som er blitt kalt en «nomadisk subjektivitet» (Ridderstrøm 2012: upaginert). Dermed problematiseres hele genren selvbiografi ettersom det fortellende subjekt forholder seg til to uforenlige selvutsigelsesformer, som Claudio Guillén har personifisert under betegnelsene *homo interior* og *homo exterior* (Guillén 1971: 81). Disse betegnelsene lar seg lett assosiere til Ibsens å være seg selv og å være seg selv nok. Som representant for det pikareske selv er Peer Gynt en *homo exterior* som «acts and appears to conform» (Ibid.), og som dermed gir etter for trangen til å tilpasse seg, men som aldri helt unngår å konfronteres med den andre i seg selv, sin *homo interior*, som minner han om det autentisitetsskrav hans realiserte livsførsel har syndet imot. Claudio Guillén peker i denne forbindelse på at «during the Middle Ages the dichotomy of man (*homo duplex*) was taken for granted, but it was also understood that the actions and the body of the outer man (*homo exterior*), which alone are visible, were fundamental signs of the inner man (*homo interior*)» (Ibid.: 90). Fraværet av Solveig i Peers bevissthet gjør at denne sammenhengen mellom indre og ytre, mellom ideal og kropp over lengre perioder blir utvisket slik at Peers fysiske fremtreden ikke lenger reflekteres i lyset fra hans indre lampe. I *Peer Gynt* har vi altså å gjøre med en autobiografi som reflekterer sine egne forutsetninger som genre samtidig som det skjer en inversjon av forholdet mellom to selvforståelsesmodeller. Det er i pakt med modernitetens fragmentarisering av det enhetlige subjekt og dettes nedbrytning til

rollefigurer når Ibsen i *Peer Gynt* fremstiller det inautentiske som uttrykk for den pikareske selvforståelse. Først ved ankomsten til Solveigs hytte i siste akt går det opp for Peer at han underveis i sitt livsløp har fjernet seg mer og mer fra sin *homo interior*: «Hvor var jeg, som mig selv, som den hele, den andre? / hvor var jeg med Guds stempel på min pande?» (303). Det er en biografi som hele tiden er på høyde med sitt fremstillingsobjekt, ikke et tilbakeblikkende rekonstruert. Det er i pakt med den pikareske fremstillingsform, som forfølger pikaroens vei gjennom en for det meste fiendtligsinnet verden steg for steg. Den kronologiske scenefølgen i *Peer Gynt* blir bare avbrudt av Peers retrospektive tilbakeblikk på sin amerikanske businesskarriere. I så henseende atskiller *Peer Gynt* seg fra pikareske fremstillinger der hendelsene «blir rekapitulert bakfra og der den retrospektive fordoblingen i et fortalt og et fortellende jeg underveis i fortellingen etter hvert oppheves i den hensikt å fremkalle en tilbakeskuende helhetlig vurdering av hendelsene» (Rötzer 2009: 130f).

Den historiske pikaro er tradisjonelt en figur som er plassert et sted i skjæringspunktet mellom skalk og skurk, der det finnes mange beslektede varianter. Dette stemmer godt overens med *Peer Gynt*, som på den ene side er en inntagende og sjarmerende levemann med sans for eget beste, med andre ord med en utpreget *gusto picaresco*, mens han på den andre siden har meritter som slåsskjempe, dranker, bruderøver og voldtekstmann. Det plasserer ham i rekken av de mer hårdbarkede pikaroene, og senere er forbedringspotensialet ikke merkbart økt siden han i sin Amerikatid satset på import av negerslaver. Som hardkokt business-mann søker han likevel en utjevning mellom gode og onde aktiviteter idet han som motvekt mot negerimporten sender bibler til Kina. Dette er i god overensstemmelse med pikaroens moderate skurkestreker «for the picaro must restrict his activities to minor criminal acts, refraining from deliberate violence for its own sake, and foregoing murder or pointless evil» (Monteser 1975: 18). Etter knappestøperens vurdering er Peer verken en «storartet synder» eller direkte «dydig» (287). Ifølge strafferegisterets forskrifter skal han derfor ikke lutres i en renselsesprosess, men omstøpes til en ny, helhetlig person. Det er straffen for hele livet å ha tydd til kompromisser, unngått absolutte valg og ha betrådt den vei de gamle latinere kalte *via mediocritas* og Ibsen «midt imellem, og så som så» (287). Med sin mangel på dannelse er pikaroen et ubehøvlet naturvesen, som etter sine handlinger står dyreriket og den animalske natur nær, og som sådan hører han i likhet med den unge *Peer Gynt* hjemme i de lavere sosiale og transsosiale lag, der det først og fremst gjelder å «fylle vommen» (282). Med sin satiriske begavelse hører han på den annen side også hjemme i de øvre sosiale regioner, der hans tilhørighet til dyreriket og hans mange prekære situasjoner i livet gjøres til gjenstand for satiriske kommentarer.

13. Pikaroen som anti-helt

Pikaroens karakteristiske tilpasningsevne har sitt motstykke i Peer Gynts unnvikende mentalitet, som alltid gjør at han går utenom. Som typer er de begge nært beslektet med litterære anti-helter som Lermontovs Pecorin fra *Geroj nasego vremeni* eller Gontscharovs *Oblomov*. Som figurer fra forskjellige litterære epoker representerer de ikke desto mindre det anti-heroiske på ulike måter. Mens den tradisjonelle pikaro underordner seg sine respektive herrer for å overleve som undersått, innbiller Peer Gynt seg alltid at han er situasjonens herre, mestrer forholdene og vinner seier «på grunnlag av personen» (248). Dermed knytter han sin autoritet til en selvforståelse som alltid innretter seg etter det de vekslende situasjonene forlanger av ham. Ved på denne måten alltid å snu sin kappe etter vinden og unngå konfrontasjoner, glir han inn i rollen som en typisk anti-helt⁶.

Da pikareskromanen oppsto som egen genre i Spania i siste halvdel av det 16. århundre, var det som en reaksjon på rådende litterære konvensjoner, der ridderromanen og senere også pastoralen dominerte det litterære markedet. Disse genrene «representerte en 'høy' idealistisk litteratur fjernt fra andre menneskers liv og erfaringer» (Sletsjøe 1997: 4). Sosiolitterært meldte det seg under disse omstendigheter et behov for å fremstille de nedre klassers situasjon i en tid der det «på botnen av samfunnet voks [...] fram ei utfattig klasse av arbeids- og egedoms-lause, eit landevogsproletariat av landstrykarar og lykkeriddarar, sigøyningar og avdanka soldatar, foreldrelause barn, og ein armé av tiggjarar» (Skard 1992: 7). Den litterære pikaro rekruteres fra dette sosiale sjikt, der sulten setter rammene for de pikareske overlevelsesstrategiene. Under de rådende forhold kan det ikke være snakk om å klatre i de sosiale hierarkiene slik den moderne pikaro Peer Gynt i faser av sitt liv er i stand til. Det er tydelig at den pikareske genre på sin vandring mot nord har tatt opp i seg enkelte genrefremmede trekk. Det er tilstrekkelig å minne om at Grimmshausens *Simplicissimus* gjennomløper faser der han er «snart rik, snart fattig, snart høyt oppe, snart dypt nede» (506/40)⁷. Og her er det slektskap

⁶ Denne avromantiseringen av det klassiske heltebegrepet har sin opprinnelse i det 16. og 17. århundres litteratur, der ordet helt begynner å helle mot betydningen protagonist eller litterær helt. Pedro Salinas har undersøkt de litterære helteskikkelsenenes forfallshistorie på veien «fra héros til zéros». Ved denne nullstillingen av den tradisjonelle helten fungerer den pikareske skjelmen som fødselshjelper. Den nye helteforståelsen er ifølge Salinas konsipert som et antitetisk motstykke til det klassiske helteidealet. «Man kan», skriver han, «tegne skjelmens karaktertrekk helt eksakt bare ved å snu opp ned på de positive egenskapene hos helten eller ridderen. Det som beveger helten i sitt innerste, er idealet. Skjelmen derimot er en helt uten idealer» (Salinas 1946: 208).

⁷ Wener Welzig har også gjort den iakttagelse at pikaroens liv er fullt av opp- og nedturer. Pikaroen er «en som svømmer på livets bølge, snart oppe, snart nede, men han forstår alltid med kløkt, list og svindel å komme seg videre i livet» (Welzig 1969: 448).

mellom *Simplicissimus* og Peer Gynt. Ingen av dem er i stand til å etablere jeget i en permanent modus av *semper idem*, men justerer det i pakt med de vekslende omstendighetene de utsettes for. I denne kontinuerlige tilpasningsevnen ligger en av de viktigste forutsetningene for å betrakte Peer Gynt som en pikaro innbundet i en fortløpende følge av pikareske episoder.

Litteratur

- Aarseth, A. (2010). The Gyntian self. I: Kwok-kan Tam, T. Siu-han Yip og F. Helland (red.). *Ibsen and the Modern Self*. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, s. 17–30.
- Abrams, M.H. (1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Alewyn, R. (1969 [1963]). *Der Roman des Barock*. WDF Darmstadt.
- Allers, R. (1939). *The Psychology of Character*. London: Sheed & Ward.
- Brynhildsvoll, K. (2006). Ikonisk resiprositet. Repetisjonens rolle i samspillet mellom 1./2. og 4. akt av Peer Gynt. I: S. Gimnes og S. Paulson (red.) – *ut i det ukjente. Festskrift til Erik Østerud*. Trondheim: Tapir, s. 11–19.
- Brynhildsvoll, K. (2008). *Sigurd Mathiesen. Norges bortglemte laurbærblad. En studie i Unge sjæle som døråpner til modernismen i norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Brynhildsvoll, K. (2009). Peer Gynt's Boundary Crossings: The Global Map of His Empirical and Mental Journeys. *Forum for World Literature Studies* 2 (1): 1–6.
- Brynhildsvoll, K. (2010). The concept of 'I' in Henrik Ibsen's *Peer Gynt*. Viewed in the light of new neuropsychological research and with a special regard to Robert Musil's Theory of Potentiality. I: Kwok-kan Tam, T. Siu-han Yip og F. Helland (red.). *Ibsen and the Modern Self*. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, s. 31–47.
- Chandler, F.W. (1969 [1907]). *Definition der Gattung*. WDF Darmstadt.
- Daemmerich, H.S. og I.G. Daemmerich. (1995). *Themen und Motive in der Literatur*, 2. opplag. Tübingen og Basel: UTB.
- Diebold, B. (1928). *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*, 4. utvidede utgave. Berlin: H. Keller.
- Dieckmann, F. (1967). Felix Krulls Verklärung. *Sinn und Form* 19, heft 4: 894–934.
- Franke, H. (1992). Die chinesische Literatur. I: *Kindlers neues Literaturlexikon*. München: Kindler.
- Grimmelshausen, H.J.Chr. von (1984 [1669]). *Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi oder der Schluss desselben durch German Schleiƒheim von Sulsfort*. Mempelgare.
- Guillén, C. (1971). *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Hall, D. og R.T. Ames. (2009). Chinese Philosophy. I: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge.
- Hermans, H.J.M. og G. Dimaggio (2004). *The Dialogical Self in Psychotherapy*. New York–London: Routledge.
- Ibsen, H. (1906). *Samlede Verker. Mindeudgave*. Kristiania og Kobenhavn: Gyldendalske Boghandel.
- Jolles, A. (1969 ([1931])). *Die literarischen Travestien. Ritter – Hirt – Schelm*. WDF Darmstadt.
- Kayser, W. (1955). *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler.

- Kierkegaard, S. (1962 [1901–1906]). *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates. Samlede Værker*. B. 1. København: Gyldendal.
- Kierkegaard, S. (1963 [1901–1906]). *Gjentagelsen*. København: Hans Rietzel.
- Mann, T. (1967 [1954]). *Bekendtnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Meeker, J.W. (1974). *The Comedy of Survival. Studies in literary Ecology*. New York: Scribner.
- Miller, S. (1967). *The Picaresque Novel*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.
- Monteser, F. (1975). *The Picaresque Element in Western Literature*. Drawer: University of Alabama Press.
- Muir, E. (1928). *The Structure of the Novel*. London: Hesperides Press.
- Parker, A. (1969 [1947]). *Zur Psychologie des Pikaro in El Buscón*. WDF Darmstadt.
- Ridderstrøm, H. (2012). *Pikareskromanen. nettleksikon*, <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturrogmedieleksikon/pikareskroman.pdf> (tilgang: 15.05.2018).
- Rosenthal, R. (1983). *Die Erben des Lazarillo. Identitätsfrage und Schlusslösung im pikarischen Roman*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rötzer, H.G. (2009). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam.
- Salinas, P. (1946 [1969]). *Der literarische 'Held' und der spanische Schelmenroman. Bedeutungswandel und Literaturgeschichte*. WDF Darmstadt.
- Skard, S. (red.). (1992). *Vesle Lasarus fra Tormes*. Oslo: Samlaget.
- Sletsjøe, A. (1997). Noen betraktninger rundt pikaresken som historisk fenomen. *Romansk forum* 6: 87–113.
- Stanzel, F. (1964). *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanzel, F. (1979). *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tarr, F.C. (1969 [1927]). *Die thematische und künstlerische Geschlossenheit des Lazarillo de Tormes*. WDF Darmstadt.
- Tunturi, A.-R. (2005). Der pikareske Roman als Katalysator in geschichtlichen Abläufen. Erzählerische Kommunikationsmodelle in 'Das leben des Lazarillo von Tormes', bei Thomas Mann und in einigen finnischen Romanen. *Jyväskylä studies in humanities* 41.
- Welzig, W. (1969 [1963]). *Der Wandel des Abenteuerertums*. WDF Darmstadt.
- Wicks, U. (1989). *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*. New York: Greenwood.
- Ziporyn., B. (2003). *The Penumbra Unbound. The Neo-Taoist Philosophy of Guo Xiang*. New York: State University of New York Press.

Zsófia Domsa

Eötvös Loránd University, Budapest

«Og det er ikkje vits i å seie noko» –
om Jon Fosses *Eg er vinden*

There is no point in saying anything – on *I Am the Wind* by Jon Fosse

I Am the Wind is one of the last works Jon Fosse wrote for theatre. The piece was first staged during the Bergen Festival in 2007. Even though it was only a few years later that Fosse declared the end of his dramatic career, his playwriting with this play is clearly moving on its way out of the theatre and into a borderland between thought and action; it manifests an extremely subjective and the physical presence in which items from Fosse's poetry are more clearly seen. In this article, I want to read *I Am the Wind* primarily as a theatre piece, that is, a text written for the stage, and emphasize the use of poetic elements. The piece's sections of dialogue revolve around existential and individual psychological questions at the boundary of the banal; it thematizes both the need and the fear of loneliness. It also deals with nature's magical attraction to humans and with the importance of silence on several levels. The work stages the death wish of late modern humanity, and provides lyrical and language-philosophical interpretations of this, which I wish to read into the apparently simple plot of the piece.

I Am the Wind can be described through a number of features that also characterize both earlier and later pieces of Fosse's writing. Simply put, the play is about two people's voyage to the open sea in a boat; one of the characters jumps overboard and commits suicide. The situation in the play takes place either in the head of the one who witnesses the suicide, or there is a meeting between the two characters after death. Either way, this is a basic situation which assumes that the expectations of a realistic stage action are to be set aside. But what is the reason why Fosse shifts his piece against a dramatic zero point? What is the purpose of reducing the stage expression to a lyrical outline that almost destroys the theatrical form? Fosse often opts for silent moments in his pieces. *I Am the Wind* is an infinite and enigmatic boat trip that requires us to look at the play as a landscape without being forced to define it in words: for the words disappear during the boat trip; they are taken and gone with the wind; "there is no point in saying anything."

Key words: Jon Fosse, Norwegian contemporary drama, silence, postdramatic theatre, poetic drama

Nøkkelord: Jon Fosse, norsk samtidsdramatikk, stillhet, postdramatisk teater, poetisk drama

Eg er vinden er et av de seneste verkene Fosse skrev for teater. Stykket hadde urpremiere i regi av Eirik Stubø i Bergen i 2007. Dette var en samarbeidsproduksjon mellom Nationaltheatret og Festspillene i Bergen. Selv om det gikk noen år

før forfatteren erklærte slutten på sin dramatiske raptus, er hans dramatik med dette stykket tydelig på vei ut av teatersalen. Han beveger seg inn i grenselandet mellom tanke og handling, det ekstremt subjektive og den fysiske tilstedeværende, hvor elementer fra lyrikken kommer tydeligere frem. I denne artikkelen vil jeg lese *Eg er vinden* først og fremst som teaterstykke, altså en tekst skrevet for scenen, og legge vekt på bruken av poetiske innslag som effektmidler. Stykkets dialoger kretser rundt eksistensielle og individualpsykologiske spørsmål på grensen til det banale, og tematiserer både behovet og angsten for ensomhet. Den handler også om naturens magiske tiltrekningskraft på mennesket og om stillhetens betydning på flere plan. Verket iscenesetter det senmoderne menneskets dødstrang, og byr dermed på lyriske og språkfilosofiske fortolkninger, som jeg ønsker å lese opp til stykkets tilsynelatende enkle plot.

Da Jon Fosse begynte å skrive for teater i 1992, ventet man spent på om han kunne klare spranget fra litteratur til dramatik, fra enetale til dialog, fra nullpunkt til handling (Johnsen 2000: 30). Det viste seg at han var nokså klar over distansen mellom litteratur og teater: Fosses første dramatiske verk, *Nokon kjem til å kome* ble et av de oftest spilte Fosse-stykkene i verden. Dette ble etterfulgt av en rekke suksessfulle teaterstykker skrevet på et formspråk hvor repetisjon, musikalitet og pauser støtter opp om Fosses umiskjennelige estetikk. I denne estetikken kan man oppdage tankegods fra det 20. århundrets sentrale filosofer, blant andre fra Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida og Maurice Blanchot. Stillhet og tale, indre monolog og ytre dialog, handling og stillstand er noen av de dialektiske komponentene i Fosses ars poetica som han selv setter ord på i essayer og intervjuer. I møte med Fosses tekster oppleves det slik at en blir invitert til et selvstendig univers med interne intertekstuelle allusjoner, arketyper og urgamle tilstander, symboler og en eksistensielt ladet tematikk. Dette universet skaper et opplagt utgangspunkt for fortolkningen av et så åpent, lyrisk og filosofisk stykke som *Eg er vinden*.

1. *Du berre gjorde det* – på grensen mellom virkelighet og drøm, mellom dramatik og lyrikk

Eg er vinden kan beskrives med en rekke trekk som også karakteriserer både de tidligere og de senere stykkene i forfatterskapet. På det ytre planet skjer det lite, handlingen er enkel, språket er preget av avbrutte ytringer og personene fremstår som avtrykk av levende mennesker. Det som antydes er derimot både vanskelig og banalt å definere: menneskets søken etter mening og kamp mot å bli invadert av livets og dødens meningsløshet. Det er for så vidt en av litteraturens og kunstens grunnleggende problemstillinger, men Jon Fosse iscenesetter dette på

sin utvilsomt autentiske måte ved å plassere to skikkelser i en gåtefull båttur, i et tidsrom mellom liv og død. Enkelt fortalt handler stykket om to menneskers reise mot det åpne havet i en båt, hvor den ene hopper over bord og begår selvmord. Dette korte handlingsreferatet antyder at det er mulig å gi en realistisk beskrivelse av det som skjer i stykket. Den innledende sceneanvisningen instruerer oss imidlertid om noe annet: Fosse skriver at stykket «speler seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte, og skal ikkje utførast, men illuderast» (Fosse 2009: 601). Senere leser vi at «Den eine går og lyfter opp ankeret» (Ibid.: 630) eller «Den eine går for å hente ei flaske vin, opnar den, sjenker i til Den andre og til seg sjølv» (Ibid.: 661) er det altså en pantomime, ingen realistisk handling. Teater vil til en viss grad alltid være virkelig, ettersom tilskueren observerer noe eller noen som er plassert på det man definerer som scene. Når Fosse oppfordrer skuespillerne til å illudere konkrete handlinger i et tomt scenerom, fremmedgjør han sitt medium og tilrettelegger for lesning og ikke nødvendigvis for framføring av stykket. Samtidig kan man ikke uten videre fastslå at stykket er et lesedrama, men når man bytter ut teatrets mimetiske premisser med en illuderende estetikk, må de fremsagte replikkene fylle rommet med handling.

Personene i stykket får ingen fast form, de heter *Den eine* og *Den andre*. Deres kjønn, alder og fortid forblir uklart. De inntar nokså ulike posisjoner i stykkets ulike faser: Den eine virker mer bestemt, mer målrettet til tross for at han sier at han ikke helt vet hvorfor han valgte å ta sitt liv. Den andre fungerer som en støttespiller i en situasjon som han selv ikke har oversikt over. Den eine kommer til en innsikt om sin ikke-eksistens «No er eg borte» (Ibid.: 696), mens Den andre får aldri sjansen til å bli klokere på Den eine og på spørsmålet om «Kvifor gjorde du det» (Ibid.: 694). Hans undring blir også vår uvitenhet som vi har med oss videre når stykket tar slutt.

Det er en språklig samhandling mellom Den eine og Den andre som er stykkets narrative dynamo. Plottet er en fortelling om båtreisen, en verbal gjentakelse av det som skjedde i forkant av Den eines drukning. Ut fra dialogen kan man rekonstruere den følgende historien: Den eine fikk med seg Den andre på en seiltur i skjærgården, hvor de først legger til land, drikker «ein ankerdram», seiler videre, ankrer opp igjen, inntar et måltid, så styrer Den eine båten mot det åpne havet. Den andre er totalt uerfaren når det gjelder seiling og protesterer, mens de er på vei ut av skjærgården. Plutselig faller Den eine ut i vannet og drukner, og Den andre står igjen i en håpløs og rådvill situasjon. Stykkets synsvinkel er forankret i Den andres undring over Den eines hensikt. I en situasjon som ligner på et intervju, et forhør eller en terapisaamtale, forsøker han å få Den eine til å fortelle om hvorfor han gjorde det han gjorde.

DEN EINE
Eg ville det ikkje
Eg berre gjorde det
DEN ANDRE
Du berre gjorde det (Fosse 2009: 605).

Fortid og nåtid skilir i hverandre og blir omvendt representert i språket. Replikkene som knyttes til handlingens ramme gjengis med fortidsuttrykk, men de ytres i en slags nåtid. Båtturen foregår i fortiden, men i forhold til den nåværende intervjusituasjonen, fortelles den likevel i nåtidsformer. Handlingens etapper er derfor vanskelig å plassere i en logisk tidsrelasjon i forhold til hverandre. Den objektive tiden illuderes på samme måte som rommet og bevegelsene. Personene befinner seg i en tid bortenfor det realistiske som åpner for minst to retninger i fortolkningen. Enten utspiller hele samtalen seg i Den andres hode, som en selvterapeutisk gjentakelse av den traumatiske opplevelsen, eller begge figurene befinner seg bortenfor livet. Til tross for at Den eine påstår at «det bare skjedde» virker han bevisst når han får Den andre til å være med på noe han selv ikke er villig til. Maktforholdet mellom de to viser seg i at Den eine instruerer Den andre til å ankre opp og bare ser på når denne skilir, faller og slår seg på holmen. Han virker nesten besatt når han seiler mot det åpne havet til tross for at Den andre vil snu. Riktignok gir han uttrykk for at han er redd og usikker, men han virker ganske bevisst på hva han gjør. Den andres motiver blir ikke helt tydelige. Han virker genuint interessert i Den eines følelser, han er en god lytter eller som Niels Lehmann kritisk bemerker, «en mikrofonholder» (Lehmann 2008: 62). I min lesning spiller han en avgjørende narrativ rolle, ettersom det er hans undring, hans forsøk på å finne ut om Den eines hemmelighet som driver stykket videre. Vårt perspektiv er forankret i Den andres undrende blikk på Den eine. Uten hans tilstedeværelse ville stykket vært en lyrisk monolog. Det er Den andre, som uten å ville det, blir årsaken og middelet til Den eines uforklarlige avskjed med livet. Den andres assistanse til Den eines avskjedsritual, hans godtroende undring over Den eines motiver og bakgrunn er forutsetningen for at det oppstår en situasjon i *Eg er vinden* som er åpen for en postdramatisk fortolkning.

Samtalen foregår enten i Den andres hode eller så foregår det et møte mellom de to skikkelsene etter døden. Uansett er dette en grunnsituasjon som forutsetter at man legger forventningene til en realistisk scenisk handling til side. Men hva er grunnen til at Fosse forskyver sitt stykke mot et dramatisk nullpunkt? Hva er hensikten med å redusere det sceniske uttrykket til et lyrisk ytterpunkt som nærmest tilintetgjør teaterformen?

Niels Lehmann antyder i sin anmeldelse av stykket at det ikke overholder dramatikkenes sjangerkrav om å være interpersonell og dette fører til at *Eg er vinden* ikke helt innfrir forventningene (Lehmann 2008). Man kan til en viss grad si seg

enig med Lehmanns innvendinger, hovedsakelig fordi stykket gir slipp på et dramatisk potensial og ikke forsøker å kaste lys over Den andres motiver. Det er likevel en mulighet for å oppfatte Den andre som mottakerens gestaltning i møte med et kunstverk. Kunstverket kan ha mange fortolkninger og kan tematisere ensomhet, selvforakt, døds lengsel. Den andre representerer oss lesere, tilskuere, mennesker som ønsker å forstå de andres følelsesliv, og som eventuelt må betale dyrt for denne innsikten.

2. En terapisaamtale

Studerer man stykkets plot, kan man fastslå at det er bygget opp av en rekke kortere samtalesekvenser. De fleste har en lignende regi som gjør at de lett blir oppfattet som homogene: Den andre forsøker å finne ut om Den eines følelser. Med unntak av de etappene som dreier seg om konkrete handlinger og Den andres monolog i sluttscenen, er disse sekvensene kapitler i en dialog som ofte har preg av en terapeutisk samtale. Dette kommer først og fremst av at Den andre stiller spørsmål til Den eine med en samtalestrategi som vekker assosiasjoner til måten en terapeut formulerer enkle, korte spørsmål knyttet til det pasienten allerede har sagt.

DEN ANDRE

Liker du ikkje deg sjølv

DEN EINE

Nei

DEN ANDRE

Du liker ikkje andre

og du liker ikkje deg sjølv

DEN EINE

Ja

ja slik er det

Pause

DEN ANDRE

Kva er det du ikkje liker

med deg sjølv

DEN EINE

Eg liker ikkje at eg ikkje er noko

DEN ANDRE

Du er ikkje noko

DEN EINE

Nei

Pause (Fosse 2009: 610–611).

Som i en terapisisituasjon bærer dialogen preg av en kontrollert samtale, hvor Den andre forsøker å få Den eine på gli. Han stiller kontrollspørsmål, oppsummerer det Den eine har sagt, og tar initiativ til å drive samtalen videre. For å illudere denne terapisisituasjonen blir det også stilt et spørsmål om Den eines fortid. Det eneste Den andre og vi får vite om Den eines livshistorie er at han i barndommen ennå ikke opplevde livet så tungt og vanskelig som i øyeblikket. Stykket gir ingen videre supplementer til å forstå Den eines livskrise. Den psykologiske realismen i situasjonen er dermed bare antydning og på et postfenomenologisk grunnlag bidrar dette til at mottakeren kan danne seg et noenlunde helhetlig inntrykk av hendelsesforløpet: Den eine har lenge tenkt på selvmord, og har bare ventet på den riktige anledningen. Tross alt er det ingen ytre referanse om hvorvidt dette er sant ettersom det ikke finnes en tredje person, et tredje synspunkt i stykket som kunne bekrefte det Den eine forteller om seg selv. En slik problemstilling skisserte Niels Lehmann i en lesning av Fosses *Vinter* (skrevet 2000, utgivelsesdato 2001) som permanent parabasis:

Hvorledes den store ironi endog kommer til uttrykk i et stykke, der kun har to personer på rollelisten. Den dialogiske resultat er et drama for tre stemmer: de to karakterer og den implicitte fortæller (Lehmann 2005: 160).

Ettersom det bare er to personer til stede kan ingen gå god for deres troverdighet. Vi har tilgang til kun det de forteller om seg selv. I motsetning til *Vinter* er *Eg er vinden* mer sparsommelig med beskrivelser av ytre egenskaper og konkrete beskrivelser. Dessuten svekkes vår streben etter å skaffe oss et helhetlig bilde av situasjonen og personene av at Den eine gang på gang motsier seg selv. Til tider virker dette som en bevisst strategi som han ironisk kommenterer med å si «ja det er berre ord» (Fosse 2009: 641), andre ganger gir hans inkonsekvente uttalelser inntrykk av en tilfeldighet som også preger vår dagligdags kommunikasjon.

Et eksempel på en sekvens hvor Den eine trekker tilbake det han tidligere har sagt, ser vi i den følgende replikkvekslingen:

DEN ANDRE
 Men det du sa
ganske kort pause
 ja det der med å vere ein støypt mur
 som sprekk
 DEN EINE
 Det var dårleg sagt (Fosse 2009: 642–643).

En annen type selvrefleksjon ser vi i den etterfølgende sekvensen, hvor Den eines usikkerhet blir uttrykt i en stotrende monolog, en ærlig og banal parafrase av Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1999):

DEN EINE
 Ja
Kort pause
 Men
 ja
ganske kort pause
 ja alt eg seier
 går det ikkje an å seie
 Eg veit det
Kort pause
 Og det er ikkje vits i å seie noko
 Men
ganske kort pause
 men eg
ganske kort pause
 ja eg lever
 og då må eg seie noko
ganske kort pause
 Og så
bryt seg av (Ibid.: 644–645).

Dette et nølende forsøk på å si noe om det usigelige, samtidig rommer de avbrutte linjene en innsikt om språkets tilkortkommenhet. Innsikten om kommunikasjonsens avmakt danner stykkets erkjennelsesgrunnlag.

Mens Den andre tålmodig stiller innsiktsfulle spørsmål til Den eine og flittig prøver å skape en logisk sammenheng i Den eines motsigelsesfulle beretninger om sitt forhold til omverdenen, virker det som han ikke har noen intensjoner om å fortelle om seg selv. Vi har kun to holdepunkter til å finne ut om hvordan han er: hans klossete møte med de praktiske oppgavene han får av Den eine i de sekvensene hvor båten skal ankres opp og hans fortvilelse når Den eine forsvinner i vannet. Han blir Den eines evige ledsager på seilturen mot dødsrike som en ulykkelig og sviktet følgesvenn og et offer for Den eines selvmordsritual. Spørsmålet om hvor vidt hans nærvær er nødvendig eller tilfeldig når Den eine begår selvmord henger også sammen med at vi ikke kan fastslå om det var en forsettlig handling å hoppe ut i vannet nettopp når Den andre var til stede eller om Den eine bare grep «anledningen». Dette vil si at han på en måte ble grepet av dødslengsel og tok sitt liv nettopp når Den andre var der for å styre båten videre. Denne gåten blir ikke løst selv om Den eine gir en noenlunde autentisk forklaring på sine motiver i sluttscenen:

DEN EINE
 Eg var så redd for det
 Og derfor gjorde eg det
 Eg visste at eg kom til å gjere det
Kort pause

Eg var for tung
ganske kort pause
 og sjøen var for lett
 Og vinden hadde slik rørsle (Fosse 2009: 694).

Det naturmystiske aspektet som antydes i sitatet kommer jeg tilbake til. Uansett om vi oppfatter stykkets utgangspunkt som et møte etter døden eller om det er Den andre som maner fram de siste hendelsene før tragedien i sine tanker, må vi stille spørsmål om hvorfor det er nødvendig at to personer skal være til stede når selvmordet begås. Stykket kan i tråd med dette også leses som en spalting av en og samme person, som to ytterpunkter av den samme personlighet. Menneskets dødstrang og dødsangst iscenesettes av Fosse i form av en dialog og et menneskelig møte som er forutsetningen for at det oppstår dynamikk i tid og rom og at det blir teater, men handlingen går mot et eksistensielt nullpunkt som muligens antyder slutten på forfatterens intensjon til å skrive for scenen. Men det kan også oppfattes som en søken etter et nytt teateruttrykk hvor grenseoppgangen mellom det dramatiske og det lyriske blir utvisket.

«Hemmeligheten er intakt – men hvilken hemmelighet?» skriver Niels Lehmann i sin anmeldelse av Fosses stykke (Lehmann 2008: 60). Kritikken er berettiget med tanke på at så lenge det ikke oppstår et møte mellom mennesker, blir det vanskelig å tolke teksten som dramatik. Stykkets første sceniske resepsjon, Nationaltheatrets produksjon i regi av Eirik Stubø og i scenografi av Kari Gravklev i 2007, viste Den eine og Den andre i et svært tomt rom med kun lys og skygger som kulisse. Stort sett sto skuespillerne stille og fremsa replikkene uten å bevege seg ut av et stillestående arrangement. Oppsetningen gjorde altså et grep mot et enda mer stilisert uttrykk enn det Fosse skrev instruksjoner om. Fokuset ble dermed flyttet mot det postdramatiske og det monumentale i *Eg er vinden*.

3. *Eg blir ein stein ja*

Stykket kan tolkes dit hen at naturens magiske kraft overtar hovedrollen. Handlingen reduseres, individene blir illudert eller fremstilt som en spalting av ulike faser i livet eller ulike stemmer i et forstyrret sinn, får naturen en større og avgjørende rolle. Havet tiltrekker Den eine. I et lyrisk innslag helt i begynnelsen av stykket sammenligner han seg selv med en tung stein «og eg blir så tung / at eg nesten ikkje kan røre meg / [...] / så tung / at eg søkk / [...] / nedover og nedover / ned / [...] / ned til under havet / ja ned til botnen / søkk eg/ og så / [...] / ja berre ligg eg der / på botnen / Tung / Urørleg» (Fosse 2009: 612). I stykkets sluttsekvens blir vinden det naturfenomenet som Den eine sammenligner seg med og det blir også det siste

han sier etter avskjeden med livet. «No er eg borte / No er eg borte med vinden / Eg er vinden» (Fosse 2009: 696).

Når eksistensielle tilstander blir erstattet med metaforer viser det en klar bevegelse bort fra det dramatiske i retning mot det lyriske. Grensen mellom samtale og enetale utviskes og underbygger også denne tendensen som ikke bare forutsetter en postdramatisk tolkning fremfor den klassiske dramatiske tradisjonen, men i fraværet av en entydig mening inviterer til en lesning av stykket som poesi. «Diktet blir dermed en annen type erkjennelsesform og henvendelse enn romanen eller dramaet, fordi det – foruten sine formelle særtrekk – har en tendens til å nærme seg det utsagte, det uutsigelige og gåten» (Janss og Refsum 2013: 83).

Knut Ove Arntzen tar også utgangspunkt i det gåtefulle ved *Eg er vinden* og tolker stykket etter Gertrude Steins begrep *landscape plays*, som landskapsdialog hvor «havets suggererende kraft tar Den eine i konkret og metaforisk forstand» (Arntzen 2016: 120). I teksten blir denne tiltrekningen forklart av Den eine som et plutselig innfall «Eg berre gjorde», men det er en rekke replikker som vitner om selvmordstanker og dermed om at det kanskje ikke er så tilfeldig at han hoppet over bord. En slik opplagt individualpsykologisk lesning motsier imidlertid stykkets intensjon om å la det meste være uforklart. Havets magiske tiltrekning er en naturkraft som menneskene er underlagt. Landskapets eneste menneskelagde element, fyrtårnet, er en orienteringspunkt, men ingen redning. Til syvende og sist er det sjøen, bølgene og vinden som menneskets kropp og sjel er overlatt til. Båten er en tynn hinne mellom liv og død, mellom alt det som mennesket forsøker å holde styr på ved hjelp av sin forstand og det ufattelige som er hinsides bølgegraven. Alt dette er en del av en billedbruk som åpner assosiasjoner mot et større litterært terreng.

4. Den intertekstuelle lesningen

Om et litterært verk skal tolkes autonomt, tekstimmanent eller om man skal ta med utenomtekstlige synspunkter i analysen er i stor grad avhengig av selve verket (Bjerck Hagen 2003: 15). I møte med Fosses tekster opplever mottakeren at man trer inn i et autonomt univers hvor det er skikkelser av samme ætt som opptrer og blir møtt av livets små og store spørsmål. Det banale blir på en enkel og stilren måte omformet til det universelle. I denne omvendelsen spiller nettopp fraværet av rasjonelle forklaringer en avgjørende rolle. Men ettersom mange av Fosses teatertekster kretser rundt de samme eksistensielle spørsmålene med avindividualiserte personer (von der Fehr 2004: 323) som aktører, blir mottakeren som har kjennskap til dette litterære universet lokket til en heteronom fortolkning av personenes livshistorie. Leserens eller tilskuerens estetiske erfaring med dette universet gir

grunnlag for en mer eller mindre bevisst utfylling av stykkenes tomme plasser. På et intellektuelt plan kan man nok godta at figurene er uten erkjennelsespotensial (Ibid.: 314), og at stykkene dermed rører ved et enkelt emosjonelt sentrum (Bjerck Hagen 2000: 138), men i mottakelsen vil det alltid foregå en rekonstruksjon av en psykologisk sett sannferdig historie, en logisk og kronologisk sammenheng som berettiger hendelsene på en troverdig måte. Et slikt utgangspunkt brukes også ofte under en prøveprosess hvor både instruktører og skuespillere er mottakere og formidlere av det sceniske universet.

Akkurat som teatermenneskene møter scenetekster på et konkret plan, vil også leseren til en viss grad forsøke å tyde en slik åpen tekst som *Eg er vinden* på en psykologisk realistisk måte. Mottakeren vil høyst sannsynlig se stykket i en intertekstuell sammenheng med det øvrige forfatterskapet. Språket, figurene, tilstandene, stedene og dramaturgien er en del av et codesystem som riktignok ikke lar seg løse helt, men fremkaller en mottakerstrategi som nettopp ikke er forankret i kausalitet eller en psykologiserende lesning. Denne strategien betyr altså neppe at man forklarer det ene stykkets situasjon med det andre, den beror heller på en forforståelse av forfatterens grep for å synliggjøre og å skjule sine figurers motivgrunnlag.

Selv mordets absurditet blir ofte en uløst gåte i Jon Fosses stykker. *Dødsvariasjonar* (skrevet 2000, utgivelse 2005) og *Ein sommars dag* (skrevet 1997, utgivelse 2001) er to eksempler som også på andre måter kan bli sammenlignet med *Eg er vinden*. I *Dødsvariasjonar* blir Dottera tiltrukket av Vennen som representerer døden, og fremstår som en blanding av en kjæreste eller en mystisk venn. Dottera snakker til oss og til sine foreldre fra etter døden og – i motsetning til Den eine i *Eg er vinden* – angrer på selvmordet. I *Ein sommars dag* følger vi den etterlatte kvinnen som selv etter mange år bærer på en forundring over hvorfor Asle valgte å dra ut på sjøen i storm. Litteraturkritiker Tom Egil Hverven henter inspirasjon til innsikt i livet til Fosses mannlige, desillusjonerte helter fra Maurice Blanchots filosofi og siterer den franske filosofens ord:

Til följd av detta väntar og vakar han, då han ju plötsligt väckts till liv, utan at någonsin – det lever han hädanefter i innsikt om – vara tillräckligt väckt till liv (Hverven 1999: 102).

I analysen av *Ein sommars dag* konkluderer Hverven med å si generelt om Fosses menn at de lever med en smertefull innsikt om å være våkne, men ikke tilstrekkelig vekket til liv (Ibid.: 102). Opplevelsen utilstrekkelighet kommer av at disse personene verken er i stand til å leve et autentisk liv eller får til å omforme sine erfaringer til kunst. Slik leses mange av den moderne norske litteraturens mannlige antihelter. I *Eg er vinden* ser vi derimot nettopp et poetisk forsøk på å skape en gyldig form for selvforståelse:

DEN EINE
 Eg er ikkje lenger redd
 Eg er ikkje lenger tung
 Eg er berre tyngd
 og eg er ikkje tyngd
 Eg er rørsle
 Eg er borte med vinden
 Eg er vinden (Fosse 2009: 692)

Disse linjene kunne stått i en diktsamling av Jon Fosse. Forfatterens poetiske verk har ofte et modernistisk sentrallyrisk preg hvor de visuelle, auditive, taktile og kinestetiske bildene står i et metaforisk forhold til det lyriske jeget (jf. Janss og Refsum 2013: 87). Bildene er på ingen måte originale eller nye, tvert imot bærer sammenligningen med steinen, vinden og naturens bevegelser et klisjeaktig skjær. Det er sammensetningen, repetisjonen og rytmen som omformer ordene til et viktig supplement til menneskets streben etter selvforståelse. Men det er tross alt kun et supplement, en kommentar som blir dratt i tvil så vel på et makronivå, som på stykkets mikronivå: I et stort intertekstuellet assosiasjonsnett fra romantikkens naturtilbedelse til den postmoderne poetikkens dekonstruksjon av romantikkens idealer blir det rettet oppmerksomhet mot at naturens fenomener som hav, vind og tåke er gjenbrukt så mange ganger at de er i ferd med å miste sin kraft, akkurat som hverdagsspråkets døde metaforer. Og som jeg tidligere antydte finnes det en ironiserende tendens i stykket som undergraver Den andres og dermed også våre forsøk på å komme Den eine nærmere. «Det er berre ord / Det er berre slikt ein seier / Eg meinte ikkje noko / Eg sa berre noko» (Fosse 2009: 641) sier han og sår tvil om sin troverdighet og om språkets evne til å kunne være en gyldig uttrykksform for menneskets følelser og erfaringer. Når dette er sagt, må man legge merke til at stykket på sin ironiske og poetiske måte tematiserer fraværet av ord og stillheten på flere plan. I det følgende vil jeg se på konsekvensene av stillhetsbegrepet for vår lesning av stykket.

5. *Du vil at det skal være stille*

Susann Sonntag beskriver stillheten i sitt essay *The Aesthetics of Silence* som kunstnerens ultimate gest (Sonntag 1971: 7). Ved hjelp av stillheten frir han seg fra forpliktelse og bånd som er lagt på ham. Den moderne kunstnerens stillhet er ifølge Sonntag er en metafor for tale, et element i en dialog. Jon Fosse legger ofte til rette for tause momenter i sine stykker. I en rekke essayer om teater – for eksempel i *Stemme utan tale* (skrevet 1996, utgivelse 1999), *Når ein engel går gjennom scenen*

(skrevet 1996, utgivelse 1999) – gjør han også rede for det som han i et intervju formulerte slik: «Ein god teatertekst får tausheita til å snakke» (Bø 2007: 62).

Det er desse stundene, så ein er midt inne i noko som verkar u-menneskeleg, som gjer teatret møda verd, desse stundene er det teatrets kunst, menneskets kunst, paradoksalt nok (slik jo mennesket i seg sjølv er paradoksalt) har som sin inste og største og uutseielege løyndom, stunder ein gnostisk anlagt som ein er, kjenner seg freista til å seie i alle høve rører ved det i mennesket som aldri kan dø, fordi det aldri er blitt født (Fosse 1999a: 266).

I *Eg er vinden* møter vi derimot en dialog som på et tematisk plan tar opp stillheten, menneskets stillhet og naturens stillhet, men som formelt sett er et fossefall av ord. Til tross for at vi ikke får tilgang til en realistisk sammenheng hvor de to figurene befinner seg får vi en til tider skravlende og snakkesalig selvrefleksjon om stillheten. «[E]in prøver å seie korleis noko er / med å seie noko anna» (Fosse 2009: 642). Menneskets stillhet er forskjellig fra naturens stillhet. «Eg klarer ikkje alt bråket» (Ibid.: 608) sier Den eine om sitt motsigelsesfulle forhold til alle de andre menneskene som omgir ham med meningsløs prat, mens han søker havet, og å være alene med naturens stillhet: «Men på sjøen er det stille [...] lydane er liksom stille der» (Ibid.: 624).

Fosse viser på en måte til det paradokset som ifølge Sonntag er knyttet til språket. Språket viser til sin egen transcendens med stillhet, slik stillheten viser til sin egen transcendens, til det talte bak stillheten. Språket blir dermed et redskap til det transcendentale (Sonntag 1971: 23). Men språket tilintetgjør også sannheten: Ingenting er sant som kan sies med ord. Språket oppleves ødelagt, oppbrukt og korrumpert (Ibid.: 24).

I *Eg er vinden* leser vi en konstant innsirkling rundt det meningsløse. Eksistensielle sannheter blir innviklet i poetiske bilder som vi har sett blir gang på gang dratt i tvil og dermed truer med å munne ut i et apori, en tilstand av villrede. Gåten om Den eines dødstrang blir aldri løst, heller ikke blir vi klokere på Den andres egentlige motivasjon til å være med på dødsreisen. Dramaets språk blir den siterte støpte muren som sprekker. Figurenes språklige samhandling er et patetisk forsøk som iscenesetter Wittgensteins berømte formulering: «Om det man ikke kan tale må man tie» (Wittgenstein 1999: 105).

Men *Eg er vindens* apori slutter ikke her. I stykket har vi en rekke sekvenser som bryter med den illuderende premissen som blir lagt i Fosses siterte sceneanvisning. Til tider oppstår det nemlig realistiske situasjoner hvor språket gjeninntar sin referensielle funksjon. Replikkene som handler om å ankre opp, om de praktiske gjøremålene blir riktignok ikke meningsdannende, men de blir i hvert fall meningsbærende.

DEN EINE
 Og så hoppar du i land og
ganske kort pause
 løyser fortøyninga
 dreg båten inn til land igjen
 hoppar om bord
 kveilar saman tauet
 legg det ned i kassen
 der på dekk (Fosse 2009: 672).

Den eines praktiske instruksjer etablerer igjen språkets evne til å tegne virkelighet. Når ordene kommer til kort på et eksistensielt plan, utbalanseres denne avmakten med språkets informative funksjon. Dette får heller ikke stå uimotsagt i Fosses parabase: Den andre klarer ikke å følge de presise instruksjonene og blir umyndiggjort på grunn av sin ubehjelpelige omgang med båten. Han hopper i land, sklir og faller. Ironien undergraver denne effekten igjen. Arrangementet gjentar seg og dermed mister det sin skarpe mening, dessuten må vi her også forholde oss til at arrangementet kun illuderes. Stykkets språk og handling overensstemmer ikke, det er et apori vi til slutt står igjen med.

6. Og det er ikkje vits i å seie noko

Vi har sett at *Eg er vinden* stiller spesielle krav til sin mottaker. Mens den nesten ikke gir oss konkrete holdepunkter for hvordan den tilsynelatende enkle historien skal tolkes, etablerer det en rekke motsigelser både på det formelle og på det innholdsmessige planet. Det illuderende uttrykket motsier den sceniske virkeligheten, personskildringen, tidsrelasjonene og den romlige plasseringen motarbeider våre etablerte fortolkningsstrategier i enda større grad vi er vant med fra moderne teater og Fosses øvrige forfatterskap. Handlingen foregår i språket, likevel er det ikke den episke tendensen som Peter Szondi formante det moderne teateret om, som gjør seg gjeldende i stykket, men en bevegelse mot et lyrisk ytterpunkt. Dette nye perspektivet forutsetter en forståelse av stykket som et dikt. Med Northrop Frye kan vi komme fram til at «den lyriske diktningen aktiviserer et gåtefullt forhold mellom sansbarhet og refleksjon, mellom verden og språket som 'bilde' av verden» (Janss og Refsum 2013: 83).

Eg er vinden en uendelig og gåtefull båtreise som krever at vi – med Sonntags ord (Sonntag 1971: 38) – ser på stykket som på et landskap uten å være tvunget til å definere det med ord: for ordene forsvinner under båtreisen, de blir tatt av Den eine, tatt av døden, tatt av vinden «og det er ikkje vits i å seie noko». Jon Fosses poetiske teaterstykke får oss til å overveie dette som litteraturens ytterste paradoks.

Litteratur

- Arntzen, K.O. (2016). Arktisk drama og landskapsdialoger i scenisk resepsjon: Hamsun, Løveid, Iunker og Fosse – en annerledes norsk dramatik. I: O. Karlsen (red.). *Nordisk poesi. Cecilie Løveids forfatterskap*. Vallset: Opplandske bokforlag, s. 109–123.
- Bjerck Hagen, E. (2000). *Litteratur og handling. Pragmatisk tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerck Hagen, E. (2003). *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bø, O.E. (2007). Ein god teatertekst får tausheita til å snakke. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 2–3: 62–65.
- Fehr, D. von der (2004). Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov. I: D. von der Fehr og J. Hareide (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 314–330.
- Fosse, J. (1999a). Menneskets kunst. I: J. Fosse. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 265–266.
- Fosse, J. (1999b). Når ein engel går gjennom scenen. I: J. Fosse. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 241–242.
- Fosse, J. (1999c). Stemme utan tale. I: J. Fosse. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 239–240.
- Fosse, J. (2001a). Ein sommars dag. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 2. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 7–101.
- Fosse, J. (2001b). Vinter. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 2. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 439–533.
- Fosse, J. (2005). Dødsvariasjonar. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 3. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 435–544.
- Fosse, J. (2009). Eg er vinden. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 4. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 599–696.
- Hverven, T.E. (1999). Ikke tilstrekkelig vekket til liv: Ein sommars dag i Jon Fosses forfatterskap. I: T.E. Hverven. *Å lese etter familien: Essays*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, s. 96–117.
- Janss, Ch. og Ch. Refsum (2013). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnsen, K. (2000). Nokon kjem til å komme: Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterpråk. *Vinduet* 2: 27–35.
- Lehmann, N. (2005). Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker. I: G. Foss (red.). *I skriftas lys og teatersalens mørke: Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Serie: Kulturstudier 40. Kristiansand: Høyskoleforlaget, s. 145–175.
- Lehmann, N. (2008). Hemmeligheden er intakt – men hvilken hemmelighet? *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 2: 60–62.
- Sonntag, S. (1971). A csönd esztétikája. I: S. Sonntag. *A pusztulás képei*. Budapest: Európa, s. 5–43.
- Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus logico-philosophicus*. Oslo: Gyldendal.

Jørgen Veisland
Universitetet i Gdańsk

Gæst hos virkeligheden. Sprogets landflygtighed i *Løgneren* af Martin A. Hansen og *Det svundne er en drøm* af Aksel Sandemose

Reality's guest. The exile of language in *Løgneren* by Martin A. Hansen
and *Det svundne er en drøm* by Aksel Sandemose

Central motifs and episodes form interesting and significant links between Aksel Sandemose's novel *Det svundne er en drøm*, published in 1946, and Martin A. Hansen's novel from 1950, *Løgneren*. The motifs of truth versus lie, and the intermingling of the two, and of the split subject, manifest themselves in the protagonists who share a common first name, Johannes. The texts are an attempt to write diaries that transcend the borderline between past and present, fiction and reality, truth and lying. The diary form, composed in the first person as an alternative to the novel form proper, is viewed by both protagonists as an experiment that questions the ability of language to portray reality accurately and truthfully. Furthermore, the diaries break with chronology in order to come to terms with a darkness within, an essentially unknown, demonic territory that prevents knowledge and truth from emerging. Central episodes in the two diaries are practically identical, e.g. the drowning accident that takes place in both texts, the absence of the 'I' of the diary from home, and the sense of alienation from home. Additionally, significant symbols recur in both texts, e.g. a necklace and migratory birds. The protagonists' relationships to women are all but identical and involve an examination of the past and of guilt that becomes a potential key to resolving what constitutes guilt, conscience, home and exile. The two texts form an intertext and there is compelling evidence pointing to Sandemose's diary having profoundly influenced Hansen's narrative.

Key words: The diary form; home and exile; language and image; reality and dream

Nøgleord: Dagbogsformen; hjem og eksil; sprog og billede; virkelighed og drøm

1. Gentagelse og sandhedens væsen

Handlingen i Aksel Sandemoses *Det svundne er en drøm* (1946) og i Martin A. Hansens *Løgneren* (1950) foregår i skrivende stund. Det som er hændt i fortiden behandles, fortolkes og skrives frem i nutiden. Drivkraften i de to dagbogs-

forfatteres skrivekunst er en moralsk opklaring der binder i stærke oplevelser af død og kærlighed. Centralt i både Johannes Vigs stramt forfattede dagbog i *Løgneren* og Johannes Torsens løse dagbogsblade i *Det svundne er en drøm* står en drukneulykke, som forvolder dagbogens jeg dybe skyldfølelser og igangsætter de dermed forbundne sjæleransagelser. Johannes Vig fortæller ingeniøren Harry, Annemaris nye forlovede, følgende om den ulykke på havet, der blev årsag til at Niels, Olufs bror, døde:

Kan De se det sorte langt derude i sydvest, sagde jeg, næsten ovre ved Golø, sådan ser det ud herfra. Det er en stor våge. Stedet kaldes Klokkegravnen, og der er strømmen tit farlig, og der er et slug for kastevinde igennem der. Derude kuldsejlede Oluf og Niels. I meget hårdt vejr. Hen i april. Gik ud i en kragejolle med sejl. I overmod, ja hvad ved jeg. Men Niels blev i Klokkegravnen (Hansen 1950: 60).

Udtalelsen 'ja hvad ved jeg' er tydeligvis underdrevet. Johannes, skolelærer på Sandø, var og er stadig i skrivende stund forelsket i sin tidligere elev Annemari, som var sammen med Oluf i flere år og har et barn med ham. Senere i dagbogen funderer Johannes over sine eventuelle dunkle motiver til at lade Niels og Oluf sejle ud i uvejrlig og spørger sig selv, om han muligvis ønskede Olufs død. Han adresserer sine betragtninger til et menneske uden svig, Natanael. I Johannes Torsens dagbog stiller jeget sig et lignende spørgsmål i forbindelse med Røde Henriks druknedød. Røde Henrik var åbenbart en af mange rivaler i dagbogsforfatterens kærlighedsforhold til Agnes. Johannes var på det tidspunkt 19 år gammel, Agnes fire år yngre. Forholdet var stærkt erotisk og fortolkes af Johannes i dagbogen som et eksempel på en uimodståelig biologisk, på det nærmeste deterministisk drivkraft.

I dagbogen bemærker Johannes, som stiler dagbogsoptegnelserne til sin søn med Jenny Lund, John, følgende om Røde Henriks død på havet:

For første gang ser jeg det ret i øjnene. Du skal tro meg når jeg sier at jeg ikke vet hvordan det gikk til at båten kappseiste. Derimot er det ikke sant at jeg svømte dårlig den gangen, men han forsvant med det samme, og jeg dykket ikke efter ham. Da jeg stod til knærne i gjørme ved bredden, veltet det seg over meg en forferdelig angst, jeg kastet meg ned og svømte tilbake (Sandemose 1964: 314).

Johannes Torsen stiller sig selv det spørgsmål om Røde Henrik døde af et påtænkt mord. Dette er muligt, når vi tager med i betragtning at han selv er nået frem til den i hvert fald foreløbige følgeslutning, at døden og kærligheden ansføres af en determinerende og deterministisk biologisk drift af freudiansk art. Denne psykologiske teori er mere tydelig hos Sandemose end hos Hansen, men både Johannes Torsen og Johannes Vig skriver sig ind i et opgør med en form for uendelig gentagelse, et uigendriveligt mønster i deres liv, som hos Sandemose er psykologisk bestemt men som hos Hansen er religiøst bestemt. Begge dagbøger udgør en bestræbelse

på at skrive sig ud af et fast, næsten tvangsbetonet mønster, som skaber ufrihed og mangel på forløsning i begges tilværelse. Det uovervindelige mønster de har sat sig for at overvinde og overskride ytrer sig i det komplekse, gensidige forhold mellem død og kærlighed og hermed naturligvis i de to skrivende jegers forhold til kvinder, som i begge tilfælde er karakteriseret af en tvungen gentagelse der fremkalder en tilstand af ufrihed.

Gentagelsen af nærmest parallelle, identiske kærlighedsforbindelser, der indledes gang på gang, ser vi i Johannes Vigs forhold til en kvinde på fastlandet, som han først i en samtale med Annemari kalder Betty, og som senere viser sig at hedde Birte. Her giver Johannes to versioner af forholdet, aldeles som han gav læseren og Natanael to versioner af drukneulykken. Først fortæller han Annemari at han elskede en kvinde på fastlandet, syv år før han kom til Sandø. Hun fandt en anden og Johannes trak sig tilbage som en gentleman. Senere beretter han for Natanael at det var løgn. Han vendte tilbage og brød ind i kvindens liv ved at tage hende tilbage fra hendes mand. Således hævnede han sig. Johannes Vig elsker iøvrigt også en kvinde ved navn Rigmor, hustru til Fredrik på Næs, foruden Annemari.

Lignende gentagelser gør sig gældende i tilfældet Johannes Torsen. Han forlod Norge på flugt fra Agnes i 1909. Han vender tilbage til Norge i 1939 og indleder forhold med både Susanne, som er gift med Gunder, digter og nær ven af Johannes, og med Jenny Lund, som broderen til Johannes, Karl Torsen, har et forhold til. Sidstnævnte forhold medfører endnu en gang en tæt forbindelse mellem kærlighed og død, idet Karl beskyldes for at have skudt Anton Strand, som åbenbart var nok en bejler til Jennys gunst. Karl er imidlertid uskyldig i mordet, og det antydes at Johannes muligvis er morderen, en omstændighed som ikke opklares definitivt, men som henstår som et mysterium der føjes til det overordnede mysterium, som skal løses gennem *drøm* i Sandemoses tekst og gennem *løgn* i Hansens tekst.

For at tydeliggøre forbindelsen mellem gentagelse og sandhedens væsen har jeg valgt at gøre brug af Søren Kierkegaards værk *Gjentagelsen* (1843), hvorom Arne Melberg skriver følgende:

The “dialectics of repetition” is established – in contrast, we may assume, to Hegelian dialectics, and in conflict with the Eliatics (who “denied movement”), but in affiliation with kinesis. “Repetition” is here a movement in time: re-take, re-peat, re-turn, re-verse, mean going back in time to what has been. But still, in spite of this movement backward, “repetition” makes it new and *is*, therefore, “the new”. The reason this movement backward is actually a movement forward is temporal: you cannot re-peat/re-take what has been, since what has been, has been. The moment or instant of “repetition” is always an *after*. But not only an after. Since the movement of “repetition” also makes it new, makes “the new”, (simultaneously with being a repeating reduplication), “repetition” suspends the temporal order of before-after in and by that *now* previously called the instant (Melberg 1995: 136–137).

Kierkegaards *Gjentagelsen* opløser og forløser den ufri gentagelse Johannes Vig og Johannes Torsen er fanget i. Forløsningen og friheden opnås i begge dagbøger, eller tilstræbes i hvert fald, gennem skriften der etablerer et *nu*, et *øjeblik* i Kierkegaards forstand. Denne stræben henimod forløsning og frihed anvender, ironisk nok men dog også på meget logisk vis, tendensen til gentagelse som biologisk og dæmonisk betinget, men omdanner denne tendens ved at forhøje den eller rettere sagt ved at *opløfte, sublimere den* ved hjælp af kunstens, æstetikens virkemidler. I et dagbogsnotat til sønnen John skriver Johannes Torsen:

Faren din svide henderne da han ville ta visjonen ut av ilden og føre den tilbake til virkeligheten, istedenfor til kunsten. Så kan vi siden snakke om at han ikke visste hva han gjorde. Han var en hedensk magiker som ikke kunne hverken se eller tro at det svundne er en drøm (Sandemose 1964: 291).

Johannes Vig noterer følgende om løgnen i sin dagbog, som han først påstod blev forfattet samtidig med begivenhederne der beskrives, men som faktisk blev skrevet et år efter:

Sådan har jeg altså ført dig bag lyset, Natanael. Og måske er det derfor jeg over hver side i disse hæfter har skrevet ordet Løgneren.

På den anden side var det måske nødvendigt, at jeg bildte dig ind at alt blev fortalt lige efter det skete. Ellers havde jeg nok ikke kunnet gøre det nærværende for dig og kalde livets bevægelse frem i det (Hansen 1950: 174).

Ganske i tråd med gentagelsens forløsende og frigørende kraft i kunsten optræder drøm og løgn paradoksalt nok i de to dagbøger som medvirkende til at fremkalde sandheden. Om sandhedens væsen skriver Martin Heidegger i sit essay fra 1943 "On the essence of Truth", at sandhed har at gøre med en åbenhed, et åbent område som alle væsener kommer til at stå i, og at "Western thinking in its beginning conceived this open region as *ta alethea*, the unconcealed" (Heidegger 1993: 6). Videre skriver Heidegger at "Ek-sistence, rooted in truth as freedom, is exposure to the disclosedness of beings as such" (7). Heidegger fortsætter:

The question concerning the essence of truth thus first reaches the original domain of what is at issue when, on the basis of a prior glimpse of the full essence of truth, it has included a consideration of untruth in its unveiling of that essence (8).

Filosoffen konkluderer her, at "untruth must derive from the essence of truth" (9) og: "Considered with respect to truth as disclosedness, concealment is then undisclosedness and accordingly the untruth that is most proper to the essence of truth" (10).

Sandhed er forbundet med løgn og drøm. Løgner driver sandheden frem og får den til at afsløre sit egentlige væsen. Og drømmen er nøglen til virkelighedens mysterium. I sindets mørkekammer virker drøm og løgn som det kemiske element, fremkaldervæsken, som gennem en langsom proces, der ligner skrivningen, nedfældningen af tegn på et ark papir, omskaber et negativ til et positiv. I den åbne vekselvirkning mellem sandhed og løgn, hvor en refleksion over det usande paradoksalt nok danner forudsætningen for en dybere tilnærmning til det sande ifølge Heidegger, bliver løgner den æstetiske katalysator, som udvirker en etisk og erkendelsesmæssig omskaben og nyskaben af dagbogens jeg.

2. Gæster og urene ånder

Johannes Vig og Johannes Torsen er begge fremmede der har forvildet sig på tørre steder og vender hjem til et hjem der ikke er et hjem. I Johannes Torsens tilfælde fremkalder hjemrejsen til Norge en akut følelse af fremmedhed, der paradoksalt nok får ham til at se Norge og norskheden for hvad den virkelig er. Afstanden og fraværet har skabt perspektiv. I Johannes Vigs tilfælde må det hjem hvor han ikke hører til, fordi han ikke selv er øbo, erobres i en daglig erkendelse der bliver til en videnskabelig kortlægning af øen til sidst. *Sandø*, som øen hedder, er på en gang et frugtbart stykke jord i havet, formet som en hval, og et tørt sted hvor den urene ånd vandrer om i landflygtighed. *Sand* i øens navn indeholder dobbeltbetydningen af det flygtige og det bestandige, sandkorn og sandhed. Johannes Vig er selv splittet mellem disse to sindstilstande og livsvilkår.

Johannes Vig er både skolelærer og degn på øen. I en prædiken citerer han evangelisten Lukas:

Når den urene ånd udfarer af mennesket vandrer han gennem tørre steder og søger hvile; og når han ikke finder den, da siger han: Jeg vil vende om til mit hus, som jeg gik ud af. Og når han kommer, finder han det fejlet og prydet. Da går han bort, og tager syv andre ånder med sig, som er værre end ham selv, og når de kommer, bo de der; og det sidste bliver værre med dette menneske end det første (Hansen 1950: 96).

Stående på prædikestolen gribes Johannes af en intens følelse af fremmedhed og intethed:

Men det er som om ens virkelige jeg, som om ens egen vilje er blevet siddende i degnestolen lidt endnu. Først nu rejser ens jeg sig og vil træde ind i krop og sjælshylster som står her under triumfbuen. Men der sker ingen forening. Jeg bliver ved at have følelsen af at være spaltet, at være dobbelt. Jeg står i død og doven ro og ser ned over ansigterne, i dybe og onde sekunder. En anelse glider kold som en ål ind i min bevidsthed, men

forstyrrer ikke min ro. Du er besat. En fremmed, en mægtigere fremmed, fyldte din tomhed, idet du rejste dig (92).

Den fremmede er Loke, eller den Onde selv. Johannes Vigs orientering er religiøs, forankret i den kristne tro, og opgøret får karakter af noget absolut, et uigenkaldeligt etisk krav hvor psykologien er underordnet. Her er der imidlertid tale om en sammensmeltning af det religiøse eller det teologiske og det psykologiske, som peger i retning af Søren Kierkegaards *Begrebet Angest* (1844), hvor Vigilius Haufniensis konstaterer at “Det dæmoniske er *det Indesluttede* og *det ufrivilligt Aabenbare*” som han betegner som to sider af samme sag, idet han fortsætter:

Det Indesluttede er netop det Stumme, og naar dette skal yttre sig, maa det skee mod dets Villie, idet den i Ufrihed til Grund liggende Frihed, ved at komme i Communication med Friheden udenfor, revolterer, og nu forraader Ufriheden, saaledes at det er Individet, der forraader sig selv mod sin Villie i Angesten (Cappelørn et al. (red.) 2012: 4.425).

Hvis vi ser Loke, den fremmede, som det dæmoniske, kan vi fortolke Johannes som en moderne udgave af den indesluttethed, som nægter at afsløre sig men som netop kommer til at afsløre sig ufrivilligt. Ifølge Kierkegaard viser det indesluttede sig som en uvilje imod at tale, kommunikere. Individet står altid i forhold til friheden og sandheden, og dette forhold er absolut og derfor uundgåeligt. Det frivillige såvel som det ufrivillige forhold til friheden og sandheden, dvs. afsløring eller åbenbaring, manifesteringen af det åbne i sig selv og af sindet i sig selv, får således det indesluttede individ til at træde frem. Paradoksalt nok må vi sige, at det indesluttede eller skjulte åbner sig, i begyndelsen ved at pege på sin egen indesluttethed. Dette er endnu et aspekt eller en dimension af den åbning af sandheden som påbegyndes gennem løgnen. Løgnen er den ufrivillige kommunikation af sandhed ved hjælp af sprog. Dagbogens subtile blanding af fiktion og virkelighed angiver sprogets vigtige funktion som medvirkende til frihedens kommunikation, en form for indirekte kommunikation i kierkegaardsk regi. Kierkegaards begreb det Indesluttede foregriber Heideggers. Begge filosoffer taler om en uafvendelig vekselvirkning mellem det skjulte, indesluttede og det åbne, det åbenbare. I den oplevelse af fremmedhed der griber Johannes på prædikestolen ser vi tydeligt hvordan denne vekselvirkning manifesterer sig og udtrykker sig i sproget. Sproget bliver til forførelse, og den akutte følelse af at være tom og besat af en anden gør det klart for Johannes at hans intethed ikke kan bestå men må overvindes. Overvindelsen skal ske gennem sproget, dvs. dagbogen, som da skal virke som den gradvise afsløring af jeget, en afsløring der i sidste ende er motiveret og betinget af en naturligt givet drift mod frihed og sandhed, eller som Vigilius siger, “den i Ufrihed til Grund liggende Frihed”. Den urene ånd der vandrer gennem tørre steder er Johannes selv i tilværelsen på Sandø, et tørt sted der skal blive sandt.

Hos Johannes Torsen er den psykologiske dimension mere fremtrædende, men selv for ham kommer opgøret til at vende sig i retning af det absolutte, et uigenkaldeligt mørke i sindet, der viser sig mens han sidder og tegner et Janushoved:

Jeg så på Janus-hodet. Jeg hade villet lure meg unna en uro som hadde fått hjertet til å arbeide fortere, omtrent som når en skal ta en farlig avgjørelse. Nu ville jeg likevel ikke lure meg unna, men prøve å se hva det var som hadde slått meg ut av likevekt. Jeg fant det ikke. Det var noe med dette dobbeltansiktet, en uhygge, noe truende.

Jeg drakk irritert av glasset. Det hender en har slike små, uforklarlige opplevelser. Når det er over, sitter en igjen med en kjensle av at noe svart og underjordisk har vist seg ved overflaten, men er forsvunnet igjen før en riktig så det.

En burde vite mer om en selv, og engang få høve til å se dette andre jeget, mørkemannen, i speilet. Ansiktet på sin mørke ledsager (Sandemose 1964: 227).

Ganske som Johannes Vig står Johannes Torsen over for at skulle begribe den mørke ledsager, som han kalder den, og hos Sandemose sættes mørkemanden i forbindelsen med nazismen og frembringer en psykologisk og politisk motiveret selvransagelse der ender med at Johannes Torsen ser spor af nazismen i sig selv, nazismen som det fænomen Sigurd Hoel kalder vort uægte barn i *Møte ved milepe-len* (1947). Den indre nazist fortolkes af Johannes som en iboende, tvungen trang til gentagelse af fortiden og til en meningsløs fastholden ved en utopisk forestilling om et kærlighedsforhold, et almenmenneskeligt, psykologisk træk der nu overføres til den fascistiske ideologi i Europa. Trangen til at binde sig til fortiden og lægge den ned over nutiden og fremtiden som et slør, en maske, ses her som ophavet til en grundlæggende myte i den europæiske civilisation, en myte der taler om en oprindelig og en renhed som må genskabes og virkeliggøres i det politiske rum. Det uhørt farlige ved denne civilisatoriske tendens til at stræbe mod noget absolut fører direkte til absolutisme. Denne absolutisme er det modsatte af den sandhed der karakteriserer Kierkegaards frihedsbegreb. Friheden *vil* sætte sig igennem og ganske som Johannes Vig skriver Johannes Torsen nu en dagbog, der består af løse blade han blander sammen i en ukronologisk orden for at opdage den rette sammenhæng. Mysteriet om hvem der dræbte Anton Strand forbliver dog en gåde, men det at mordet tages op tyder i sig selv på fortællerens vilje til afsløring. Johannes Torsen har ligesom Johannes Vig sit tørre sted, emigranttilværelsen i Kalifornien hvor det stærke billede af det fremmede menneske der vandrer i en ørken forbinder hans oplevelse af goldhed og intethed med Johannes Vigs urene ånd på Sandø. Billedet af et varmt, udtørret *Inferno* i Kalifornien og et koldt, indefrossent landskab på Sandø forbinder de to dagbøger med Dantes *Inferno* (1320) og med T.S. Eliots *The Waste Land* (1922).

Mordet på Anton Strand kan sættes ind i et interessant freudiansk relief, som jeg ikke ser som en begrebsramme til dagbøgerne, men som en mulig fortolkning

af et af de magtfulde mønstre i fortiden begge hovedpersoner skal frigøre sig fra ved at gentage i Kierkegaards forstand af gentagelsen som omskaben i sproget. I sit værk *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982) skriver Julia Kristeva følgende om fadermordet ifølge Freud:

If the *murder* of the father is that historical event constituting the social code as such, that is, symbolic exchange and the exchange of women, its equivalent on the level of the subjective history of each individual is therefore the *advent of language*, which breaks with perviousness if not with the chaos that precedes it and sets up denomination as an exchange of linguistic signs. Poetic language would then be, contrary to murder and the univocity of verbal message, a reconciliation with what murder as well as names were separated from (Kristeva 1982: 61).

Givet ligheden mellem navnene Aksel Sandemose og Anton Strand er det fristende at se mordet på Strand som Sandemoses aflivning af faderen og forfatteren i sig selv. Kristevas henvisning til “symbolic exchange and the exchange of women” gør det klart at de to dagbogsforfatteres forhold til kvinder og deres håndtering af skriften står i relation til hinanden. Johannes Vig og Johannes Torsen kaster sig ud i en udveksling af kvinder der kan fortolkes som den indledende fase i frigørelsen fra faderen, som også er ’forfatteren’. Dog præges udvekslingen af kvinder i begge dagbøger af en tvungen gentagelse, der er i modstrid med Kierkegaards sublimering og lutring af fortiden i nuet, i øjeblikket. Udvekslingen af kvinder er en frigørelse på skrømt og passer ikke ind i et freudiansk fortolkningsmønster. Kristevas analyse antyder, at der er ækvivalens mellem “exchange of women” og “symbolic exchange”. Dette er ikke tilfældet i dagbøgerne. Her gennemgår frigørelsen flere trin, hvoraf udvekslingen af kvinder danner et præludium til udvekslingen af tegn i det symbolske sprog, der her er udpræget moderne, endog modernistisk idet det sætter spørgsmålstejn ved begreberne roman og forfatter og forsøger at nærme sig virkeligheden ved hjælp af en anden genre, et andet medium. Sproget skal frigøres fra sin landflygtighed.

3. Øjeblikkets billeder

Øjeblikket og dets billede, som jo er immanent tilstede i selve ordet *øjeblik*, sprogligt og begrebsmæssigt, som værende i bogstavelig forstand *øjets blik*, hvori det visuelle aspekt tydeligvis dominerer betydningsdannelsen, kan spores helt tilbage til den førklassiske filosofi, her især til Heraklitus. En udvidelse af det berømte flod- eller strøm-metafor finder vi i Plutarchs *On the e at Delphi*, citeret af Jonathan Barnes i en engelsk version:

Reason can grasp nothing which is at rest or which is really real; for it is not possible to step twice into the same river, according to Heraclitus, nor to touch mortal substance in the same condition: by the swiftness and speed of its change, it scatters and collects again – or rather, it is not again and later but simultaneously that it comes together and departs, approaches and retires (Barnes 2001: 70).

Den paradoksale sammensmeltning af *stasis* og *kinesis* hvor “mortal substance” spredes og samles, “approaches and retires” på en og samme gang, peger på fornuf-tens og sprogets dilemma når de anvendes til erkendelse af og udtryk for virkelig-heden. For Heraklitus var dette åbenbart en umulighed, og hans måde at begribe og formulere denne umulighed på sætter ham i ledtog med moderne filosoffer og forfattere som Kierkegaard, Heidegger og Marcel Proust, samt i vores aktuelle til-fælde med Martin A. Hansen og Aksel Sandemose. Jeg har allerede antydnet hvor-ledes Kierkegaards begreber gentagelse, det indelukkede, det åbne, og Heideggers det skjulte, det åbne og det sande, er implicit tilstede i vore dagbogsforfatteres for-søg på at gribe virkeligheden og sandheden og deres eskperiment med dagbogs-formen. Proust kommer også ind i billedet. I sin *Mimesis. The Representation of reality in Western Literature* skriver Erich Auerbach at Prousts teknik er “bound up with a recovery of lost realities in remembrance, a recovery released by some externally insignificant and apparently accidental occurrence” (Auerbach 1953: 541). Auerbach citerer smagen af en kage, *la petite Madeleine*, som et eksempel på Prousts hukommelsesteknik, erindringens spor, og kommenterer hvordan smagen af kagen vækker intens glæde hos fortælleren, og hvordan “from this recovered re-membrance, the world of his childhood emerges into light, becomes depictable, as more genuine and more real than any experienced present – and he begins to nar-rate” (loc. cit.) – Hvad mere er, denne genkaldelse og genskabelse, som er en gen-tagelse i Kierkegaards forstand, frigør bevidstheden fra tidligere subjektive bindin-ger og hævninger, således at bevidstheden kommer til at se fortidens forskellige lag og indhold i perspektiv, konfrontere disse med hinanden, “emancipating them from their own exterior temporal continuity as well as from the narrow meanings they seemed to have when they were bound to a particular present” (542). Her har vi at gøre med opløftningen, sublimeringen af fortiden og af tiden i det hele taget i øjeblikket, det øjeblik som ikke er “a particular present”. Øjeblikket er gentagelse som ophævelse af tiden.

Det er denne ophævelse af tiden som er årsagen til Johannes Vigs og Johan-nes Torsens eksperimenter med dagbogen som form. Tid som kronologi må ud-viskes for at virkeligheden kan træde frem, hvis det da overhovedet er muligt for den menneskelige erkendelse at gribe virkeligheden. Dagbogen er i det mindste en tilnærmelse til erkendelsesprocessen. Måske ikke mere end det. Dagbogseksperi-mentet indbefatter ikke kun en radikal sproglig omskrivning rent stilistisk og retorisk. Det indbefatter primært en anvendelse af billeder og symboler, der udvider

tid og rum, eller måske rettere sagt skaber tid om til rum. Rummet bliver udvidet i det uendelige i begge dagbøger og danner et komplekst, heterogent sted. For Johannes Vig bliver dette sted Sandø, for Johannes Torsen bliver det Norge, og begge steder er set fra perspektivet hos en fremmed der søger sit hjem.

For Johannes Vig kommer den første af disse oplevelser i skolestuen. Fortælleren beretter:

Om morgenen er man måske ikke helt den samme som om natten. Hvad ved jeg? Man er måske heller ikke helt den samme, når man sidder derinde mellem bøgerne og instrumenterne i sin egen stue, hvor man gennem vinduet ikke kan se andet end den tilgroede have og de mørke dejlige graner. Jeg mener, man bliver måske lidt anderledes herinde i skolestuen. Men hvad ved jeg? Jeg er bare en smule forlegen over, hvad jeg vist nok sad og sagde til dig i nat, Natanael. Jeg tror, jeg et øjeblik forestillede mig, at du var min søn. Narrestreger! (Hansen 1950: 21)

Vi mindes her om, at Johannes Torsen jo stiler sin dagbog til sønnen med Jenny Lund, John. Begge fortællere anvender dagbogens fortrolige, næsten bekendelsesagtige tone. Ganske som i Rousseaus *Les Confessions* (1789) optræder de to Johanneskikkelser som psykologisk og retorisk splittede. Den splittede diskurs søger et samlingspunkt, og dette punkt er sønnen, fraværende og nærværende på en gang, en *touchstone* for ærlighed og inderlighed.

Johannes Vigs skolestue er et springbrædt for fantasiens rejser. Johannes har mange pædagogiske påfund mens han sidder og venter på børnene: "Nu har jeg det!" Tænkte jeg, "vi rejser i hundeslæden. Om fem minutter er vi tusind mil fra Sandø, oppe i frostens forråds-kammer. Farvel Sandø og Annemari og al ulejlighed!" (35). Rejsen med hundeslæden akkompagneres af en pludselig følelse af at stuen selv udvider sig, sprænger sine grænser og bevæger sig frit i rummet som et skib. Samtidig undfanger Johannes to ideer; for det første beslutter han, at de dejlige graner som skyggede for udsigten fra hans have, skal fældes så han får frit udsyn over øen helt til havet, og for det andet bestiller han den gamle almuemaler Rasmus til at male alle væggene i skolestuen i et religiøst motiv, et sandt mester-værk i strålende farver:

Sollyset vælder himmelsk frækt ind gennem sydvinduerne. Gør en mælkevej af alle de svævende støvfnug, graver guld frem i hårtopperne på de bøjede barnehoveder. Se, den funkler i stenen på Ingers fingerring. Stenen er nok af glas, men se det rige demantspil! Og i sollyset blomstrer de maledede rosenborter på det høje panel. Nu ser roserne ud som gamle Rasmus Sandbjerg så dem for sit indre blik, da han gik her og var kunstner. (38)

Natur og kunst forenes i skolestuen og gør den til det rum Johannes oplever som udvidet, eller som en slags evighed. Kunstneren Rasmus flytter naturen ind i stuen og gør den til kunst i en bevægelse, der nedbryder tærsklen mellem indre og ydre.

I Johannes Torsens dagbog finder vi en lignende optegnelse, her om en oplevelse ude i den norske natur:

Hver dag, morgen og kveld, gikk jeg den samme ruten og så hvordan året gikk nedover. Bønderne slet med kålrot og poteter. Det ble ruskevær, og jeg likte meg stadig. Jeg kunne drive i flere timer i litt skog som lå noen kilometer borte, der gikk jeg langsomt på stiene mens det mørknet, i slagstøvler og regnkappe. En kveld stod jeg stille bak en gran til det ble helt mørkt og fulgte med øynene en vill-and som svømte i et lite tjern. Å, stå stille i mørk og regndryppende skog, lukke øynene og nesten sove. Jeg er som i evigheten da, og bedre kan ikke et menneske få det. Hvis jeg tenker på noe da – men det er sjelden – er det en eller anden kvinne jeg engang har kjent, helst langt tilbake i tiden, mens jeg var halv voksen gutt i Norge. Sånne tanker er rolige og stille, dunkle og nesten stillestående bilder, som en kan forestille seg at bjørnen drømmer i hiet (Sandemose 1964: 195).

Passagen minder sterkt om Johannes Vigs jagtture på Sandø, hvor han sammen med sin hund forsøker at finde sneppen, trækfuglen der dukker op på øen om foråret når Kristus uddriver den urene ånd. Annemari kaldes en sneppe, og fuglens ankomst til øen falder sammen med og symboliserer naturens genfødsel, der bliver virkeliggjort samtidig med fortællerens frigørelse, uddrivelsen af den fremmede. Gæsten må komme hjem fra sin landflygtighed i begge dagbøger, og hjemvendelsen består også i en erkendelse af naturens skønhed og frodighed som en evighed skabt i et billede. Vildanden og sneppen er varselstegn om en genfødsel, og her ser vi stærke religiøse og mytiske overtoner i begge tekster.

Endnu et symbol optræder i dagbøgerne, nemlig halskæden. I begge tilfælde er halskæden en gave til en kvinde der kan gives videre til en anden. Johannes Torsen har haft sin ungdomselskedes halskæde i adskillige år. Kæden der tilhørte Agnes bør måske gives til en anden, tænker Johannes:

Susanne, det mørke halskjedet som engang tilhørte Agnes, – jeg burde sett det om halsen din.

Jeg vet ofte det er en ukjent kvinne på siden av meg, hun følger meg på gaten, hun står i værelset mitt. Hun står meg nær som en søster, men jeg vet ikke hvem hun er. Hun har i lange perioder vært det eneste selskap jeg hadde. Denne skyggekvinnen – jeg oppfatter henne meget legemlig, enda jeg aldri har sett henne – ville meg det alltid godt (233).

I en konfrontation mellem Annemari og Johannes Vig optræder halskæden igen som en gave fra en kvinde, Johannes kendte på fastlandet. Hendes navn opgives først som Betty, siden som Birte, og Johannes påstår over for Annemari, som insisterer på at låne halskæden, at hele historien er opdigtet, hvortil Annemari svarer, at hun tror på det alligevel:

Jeg tror på det alligevel, sagde hun, og hun ligefrem pløjede med penneskafte i mit skriveunderlag, du fik engang en halskæde af hende, sagde du.

Af Betty? Har jeg fortalt det? sagde jeg. Det lød mere sandsynligt, at jeg havde stjålet den. Lån mig den! sagde Annemari. Hun så på mig med et par øjne, der sandelig var ladet med skarpt.
 Nå, du vil låne den?
 Og have den på til dansen søndag! sagde hun. Og hvor var hun katteskøn og skinnende (Hansen 1950: 19).

Johannes prøver at finde halskæden i skuffen men opgiver og påstår så, at den er blevet væk. Annemari bliver rasende, da Johannes minder hende om, at Oluf snart kommer hjem til øen, og hun slynger penneskafte mod gulvet:

Denne gang slyngede hun penneskafte mod gulvet, så pennen bed sig fast i et gulvbræt nær Pigro. Hunden lå med kæben på kanten af sin kasse og så på det dirrende penneskafte.
 Jeg nikkede og smilede til hende. Hun så godt ud. Voldsom. Nyudsprungen (20).

Til sidst da Annemari forlader Sandø med sin nye forlovede, Harry, forærer Johannes hende endelig kæden med ordene, "Lad den minde dig om Sandø. Øen er som en ring. Dens strande er også en kæde. Hæng den om din hals, Annemari" (157).

De to halskæder virker præcis som Prousts *petite Madeleine*. Kæden fremkalder en erindring, der undergår en metamorfose fra en binding til fortiden til en frigørelse i nuet. Kæden er ikke længere en ejendom, den skal gives bort, vandre videre mod et ubestemt mål. Skriften bliver dermed overflødig. Pennen kan slynges mod gulvet hvor den sætter sig fast som en harpun i hvalen der også er øen. Skriften skal ikke bevæge sig henover øen men skal inddrages i øen i en potentiel sammensmeltning, hvor sandhedens væsen samles samtidig med at det spredes i et umuligt øjeblik – Heraklits paradoks.

4. Virkelighed og/eller kunst

Den afstand der skabes i dagbøgerne er ambivalent. På den ene side er afstanden en forudsætning for en tilnærmelse til fortiden og til dennes opløftning, dens sublimering. På den anden side er afstanden udtryk for en eksistentiel og etisk undvigen. *Vigen* er integreret i Johannes Vigs navn, hvor *vig* og *svig* forenes. Derfor beder Johannes sin Natanael om ikke at udtale sit navn for hurtigt, for så flyttes 's' i Johannes over til Vig, der bliver til svig. Den svigtende vigen og den vigende svigt i dagbogen er forbundet med skylden der opstår i dagbogsforfatterens forhold til døden og kærligheden.

Samme forhold gør sig gældende i Johannes Torsens dagbog. Johannes kommenterer sin dagbogsform her:

Derfor finns det ikke i det jeg her skriver noen kronologi for den som søker kronologien i de yttre tingene. Du får ikke tro jeg prøver å mystifisere deg. Jeg er ulykkelig iblant mens jeg skriver, fordi realitetene viker. Jeg prøver å få et mørke til å gi seg. Jeg ønsker å være klar og tydelig, men realitetene viker. Jeg skal analysere et stoff, men når jeg setter lyskasteren på det, er stoffet så kjenslig for lys at de endrer karakter. Så sitter jeg og kjenner på stoffet med hendene uten å sette lyset på (Sandemose 1964: 166).

Skrivningens mørkekammer fordrer mangel på lys, ikke lys, for at fremkaldelsen skal lykkes. Dette enkle kemiske forhold umuliggjør den tilnærmelse til virkeligheden, som Johannes Torsen prøver at skape. Han må bogstavelig talt føle på stoffet "med hendene", dvs. få direkte fysisk kontakt med virkeligheden, aldeles som Johannes Vig må slynge sin pen mod Sandø så den borer sig fast. I slutningen af dagbogen kommenterer Johannes sit nye projekt, en videnskabelig historie og kulturhistorie om øen:

Man stod i tusmørket og så øen under sig. Lille på landkortet er dens legeme dog vældigt for et menneske, og her i mørket blev den frygtindgydende fremmed. Øen har umådelige kapitaler af tid i sig, forsvundne og kommende tider. Mod den er et menneskes alder og erindring ingenting. De ældste sagn hager sig bare fast ved tynde skørnede rødder, nu tilmed bedst kendt af en tilrejsende lærer (Hansen 1950: 181).

Øens legeme er som hvalens bug, hvor Jonas er fanget. Mørket i hvalen er den latente, immanente bevidsthedstilstand, der er forudsætningen for en potentiel virkeligheds erkendelse. Videre beskriver Johannes øens fremmedhed og den måde viden og skrivning skal prøve at forholde sig til det fremmede stof, den vigende virkelighed:

... jeg bildte mig ikke ind som man tit bilder sig ind, at man af hjertet forstod den. Den var nu et uhyre der sluger mennesket og fortærer slægter, så alt glemmes. Javel, i dagens lys har den en skikkelse som er os fortrolig. Men sin dagskikkelse har den kun fået ved at blive overvundet af sindet, bundet af sproget, ved at blive erobret af den kultur, vi tvivler for meget på. Sådan tror nu jeg. Hver slægt må erobre øen. Det er ånd at erobre den. Det er ikke ånd, men snylteri bare at stjæle i dens skønheder. Det er ånd at sætte plov i jorden og pløje, at sætte pen på papiret for at erobre den gennem viden (182).

Problematikken i de to dagbøger er identisk. Lyset hører dagen og sproget til, mørket i sindet hører natten til, og dette mørke kan ikke overvindes, hvis man påstår, at det man skriver er virkelighed. Det er kunst, eller som Johannes siger, ånd. Men den der fører pennen er en fremmed, også i Johannes Torsens tilfælde, idet han får en stærk fornemmelse af, at det er digtervennen Gunder der skriver, ikke ham selv. Gunder personificerer den kunstneriske vision, og Johannes bliver ansporet til følgende kommentar om forholdet mellem kunst og virkelighed:

Visjonen om kvinnen lyser som en stjerne over mannens vei. Det ville ikke uten denne stjernen finnes mye kunst som er verd å nevne. Kunst er virkelighet som er lutret i visjonens ild (Sandemose 1964: 291).

En mørk ledsager – Johannes Vigs er den urene ånd, Johannes Torsens er Janus – optræder i begge dagbøger og sætter drømmen og løgnen i relief. Relieffet har en positiv og en negativ side. Det består af mørke og lys i lige dele. Kvinden der “lyser som en stjerne over mannes vei” forsterker den positive side af relieffet. Kvinden er den åndelige drivkraft, der skaber drøm og løgn om til kunst. Hermed løsrives drømmen fra virkeligheden, og dagbogsforfatterne kan endelig erkende, at den kunstneriske vision er latent tilstede i drømmen og i løgnen. Denne erkendelse er samtidig en indrømmelse af menneskets begrænsede mulighed for at fange sandhedens væsen.

Konklusion. Forvandlingen

I sidste del af dagbøgerne samles nogle tråde og kommer til at danne en løs sammenhæng. Jeg bruger med vilje ordet *løs* for at antyde et forbehold. Dagbogen som genre blev jo valgt af begge fortællere for at stille spørgsmålstejn ved den konventionelle kronologiske narrations evne til at gengive virkeligheden. *Mimesis* i betydningen virkelighedsfremstilling og fiktion som sandhedserkendelse undermineres i jegets, eller de to jegers, dobbeltfiguren Johannes og Johannes, eksperimenter med dagbogsformen. Eksperimenterne mislykkes for så vidt de opgives hen ad vejen. Johannes Torsen skriver, at stoffet modsætter sig den lyskaster han retter mod det, og at realiteterne viger. Johannes Vig bekender åbenlyst, at hans dagbog var løgn. I begge tilfælde fremstår der en meget sigende vekselvirkning mellem løgn og sandhed, drøm og virkelighed, som jeg har forsøgt at begribe ved at anvende Kierkegaards og Heideggers tilgang til sandhedens væsen. Her blev det klart, at for begge filosoffer var det indesluttede og det lukkede epistemologisk forbundet med det åbne, med sandheden og med friheden. For dagbøgernes vedkommende betyder det, at løgn og drøm, mørklægning og lyskastning, kan anvendes i et greb, der både er paradoksalt og ironisk, idet vi kan tale om det usande og det ufri som den immanente eller latente dimension i erkendelsesprocessen, der fremprovokerer den positive modsætning. Men når det først er gjort, står individet, *in casu* Johannes, over for den uigenkaldelige indsigt, at han som fortæller er gæst i virkeligheden og at hans sprog befinder sig i landflygtighed. Dette sprog kan ikke gribe *øjeblikket*, fordi ifølge Heraklit er enhver griben umulig, eftersom *stasis* og *kinesis* indgår i en uløselig forbindelse der hensætter fornuf-ten i en tilstand af akut rådvildhed, en erkendelsens *nadir*. Således når vi frem til

et endepunkt i dagbøgerne, hvor fortællerne må revoltere mod fortællingen selv og prøve at se sandheden og dens udtryk i sproget i et nyt lys. For Johannes Vigs vedkommende bevirker denne indsigt i sprogets begrænsning et nyt eksperiment, en videnskabelig kortlægning af Sandø. Ved samme lejlighed forærer han endelig Annemari halskæden, som skal tjene til at minde hende om øen. Halskæden skal anspore til en erindring om det svundne, som skaber det svundne om til kunst som hos Proust. Og Johannes Torsen taler om det stjernelys der udstråler fra kvinden som det der skaber kunsten.

Her står vi over for et afgørende problem, som har at gøre med kunsten som begreb. Hvad er mon forskellen på den lyskaster Johannes retter mod stoffet, så stoffet gør modstand, og det lys der udstråler fra kvinden? Der er sket en forvandling af lyskasteren. Den er blevet til et lys af en fundamentalt anderledes kvalitet. Ligesom løgn kan fremkalde sandhed, kan den erotiske drivkraft, der forårsagede tvungne gentagelser af samme negative mønster i dagbogsforfatterens liv, opløftes eller hæves op til en åndelig drivkraft. Denne drivkraft udgår fra kvinden, men en forudsætning for denne omvendning af et negativ til et positiv er mandens erkendelse og anerkendelse af kvinden, hvilket indebærer en fuldstændig forvandling af hans forhold til hende. I dagbøgerne forvandles kvinderne i mændenes bevidsthed fra begærsobjekter til åndelige subjekter; manden ser endelig kvinden som et åndeligt væsen. Hvorledes skal denne forvandling nu skabe kunst? Forvandlingen er en frigørelse, både af manden og kvinden, og uden frigørelse intet lys og ingen kunst. Men det Johannes Torsen kalder kunst og det Johannes Vig kalder sprogets erobring af øen er stadig og altid en potentiel tilstræbelse, en umulig mulighed. Virkeligheden gæstes en kort stund af et landflygtigt sprog. Sandhed og skønhed bryder frem et øjeblik til de er borte med blæsten.

Bibliografi

Litteratur

- Hansen, M.A. (1950). *Løgneren*. København: Gyldendal.
 Sandemose, A. (1946). *Det svundne er en drøm*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Teori & kritik

- Auerbach, E. (1953). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. W.R. Trask. Princeton: Princeton University Press.
 Barnes, J. (2001). *Early Greek Philosophy*. London: Penguin Books.
 Cappelørn, N.J., J. Garff, J. Kandrup, K. Kynde, T. Aagaard Olesen og S. Tulberg (red.). (2012). *Søren Kierkegaards Skrifter*. København: Kierkegaards Forskningscentret.
 Dante (2003 [1320]). *L'Inferno*. New York: Amazon.

- Eliot, T.S. (1922). *The Waste Land*. New York: Horace Liveright.
- Heidegger, M. (1993). On the Essence of Truth. Trans. J. Sallis. I: D.F. Krell (red.). *Basic Writings*. New York: Harper Collins, s. 111–138.
- Hoel, S. (1947). *Møte ved milepelen*. Oslo: Gyldendal.
- Kierkegaard, S. (1843). *Gjentagelsen*. København: C.A. Reitzel.
- Kierkegaard, S. (1844). *Begrebet Angest*. København: C.A. Reitzel.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trans. L.S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Proust, M. (2006). *Remembrance of Things Past*. Trans. C.K.S. Moncrieff. London: Wordsworth Editions.
- Rousseau, J.-J. (1789). *Les Confessions*. Paris: Classiques Garnier.

HISTORIA, POLITYKA
I SPOŁECZEŃSTWO

Krzysztof Kubiak

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Zajęcie i okupacja Islandii przez wojska brytyjskie 1940–1943

The occupation of Iceland by British troops between 1940 and 1943

After the German invasion of Denmark, Winston Churchill, then forming a new cabinet, decided to occupy Iceland. According to the British Prime Minister, this was an operation to prevent the Germans from establishing themselves on the island. According to Churchill, the Germans – who had been successful in Norway – had not only the opportunity and the right forces, but also the strategic motivation to capture Iceland. It should be underlined that, at the time, Iceland, which since 1918 had been an independent state in a personal union with Denmark, declared the will to be strictly neutral. However, Iceland was not able to defend itself. Apart from about 150 policemen and Coast Guards, there were no Icelandic armed forces. The article presents the circumstances and conditions of the British “invasion” of Iceland and the course of the occupation.

Key words: Second World War, United Kingdom, Iceland, occupation

Słowa kluczowe: II wojna światowa, Wielka Brytania, Islandia, okupacja

Wstęp

Kiedy 9 kwietnia 1940 roku Niemcy rozpoczęli działania przeciwko Danii i Norwegii na Islandii, zrozumiano, iż błyskawiczne zajęcie metropolii oznacza faktyczne zerwanie ustanowionej w 1918 roku unii personalnej z Danią. 10 kwietnia parlament islandzki podjął decyzję o przejściu przez legislatywę i rząd prerogatyw monarchy duńskiego (wówczas Chrystiana X Oldenburga, z linii Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg). Tego samego dnia Brytyjczycy poinformowali islandzkie władze, że gotowi są wesprzeć wszelkie wysiłki wyspiarzy ukierunkowane na utrzymanie niepodległości, ale wymaga to zgody na rozmieszczenie na Islandii służących temu baz lotniczych, morskich oraz garnizonów wojskowych. Propozycja ta, sprzeczna z polityką neutralności, została odrzucona (Haarr 2013: 248).

Obawy przed zorganizowaniem na Islandii niemieckich obiektów wojskowych były przy tym – z punktu widzenia Londynu – reakcją na napływające od wielu lat z wyspy informacje o budowaniu tam przez III Rzeszę szczególnych wpływów. Islandia była obszarem wzmożonego, motywowanego również względami politycznymi i finansowanego przez państwo, zainteresowania niemieckich badaczy jeszcze w XIX wieku. Początkowo atlantycka wyspa przyciągała głównie antropologów i etnografów poszukujących wspólnego germańskiego dziedzictwa. Kres pierwszej fali niemieckiego zainteresowania Islandią położyła pierwsza wojna światowa (Maurers 2014).

W okresie międzywojennym niemiecka aktywność na Islandii była już znacznie mniejsza, ale pierwsza islandzka linia lotnicza zorganizowana została przez Niemców jeszcze w 1928 roku. W 1938 roku na wyspę przybyła Niemiecka Ekspedycja Szybowcowa. Duże zainteresowanie faszyzmem przejawiała cześć islandzkiej młodzieży. Znalazło to swój wyraz w utworzeniu Partii Nacjonalistycznej (island. *Flokkur Þjóðernissinna*), która w wyborach parlamentarnych w 1937 roku uzyskała zaledwie około 0,3% głosów (Bittner 1983: 17). Brytyjczyków zajmował również problem mniejszości niemieckiej na wyspie. Według sporządzonych pod koniec lat 30. XX wieku szacunków Islandię zamieszkiwało wówczas około 500 przedstawicieli mniejszości niemieckiej. Mieli oni jakoby być zdolni – według ocen brytyjskich – do skrytego przygotowania lądowisk dla samolotów sił inwazyjnych (National Archives, FO 371/18262). W 1938 roku dzięki wysiłkom podjętym przez Partię Nacjonalistyczną dwie islandzkie drużyny piłkarskie zaproszone zostały (na koszt gospodarzy) do Rzeszy w celu przeprowadzenia serii towarzyskich rozgrywek, co również uznane zostało za działanie ukierunkowane na pozyskiwanie na wyspie orędowników sprawy niemieckiej (National Archives, FO 371/19429). Na Islandii aktywnie działały też niemieckie ekspedycje naukowe, w tym przedstawiciele hitlerowskiej organizacji badawczej Ahnenerbe¹. Mimo znikomych rezultatów pogoni za antropologiczno-kulturowym mitem działalność ta miała istotny wymiar praktyczny, gdyż pozwalała na przykład uaktualnić mapy topograficzne Islandii (przeprowadzić mapowania obszarów dotąd niezbadanych, rozpoznać nastroje miejscowej ludności, a nawet budować siatkę wpływów na obszarach wiejskich) (Guðmundsson 2014).

¹ Założona w 1935 r. jako Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte, Deutsches Ahnenerbe e.V. (Towarzystwo Badań nad Pradziejami Spuścizny Duchowej, Niemieckie Dziedzictwo Przodków) przez Reichsführera SS Heinricha Himmlera, Reichsbauerführera Richarda Waltera Darré i holenderskiego pseudonaukowca Hermanna Wirtha. W 1937 r. zmieniła nazwę na Forschungs und Lehrgemeinschaft das Ahnenerbe e.V. (Stowarzyszenie Badawczo-Dydaktyczne Dziedzictwo Przodków). Z początkiem 1939 r. organizacja została włączona do SS. Podczas II wojny światowej Ahnenerbe wspierała eksperymenty medyczne przeprowadzane na więźniach obozów koncentracyjnych i prowadziła planową grabież dorobku naukowego i kulturowego w państwach okupowanych przez III Rzeszę. Po wojnie uznana przez Międzynarodowy Trybunał Wojskowy w Norymberdze za organizację zbrodnicy.

1. Islandia w pierwszych miesiącach II wojny światowej

W pierwszym okresie wojny Islandia znalazła się w centrum uwagi brytyjskiej admiralicji już 19 września 1939 roku. Tego dnia do Rejkiawiku wpłynął niemiecki okręt podwodny U-30, dowodzony przez porucznika marynarki Fritza Juliusa Lempa (Blair 1998: 112–113). Z u-boota wyokrętowano rannego członka załogi, marynarza Adolpha Schmidta, który został umieszczony w szpitalu św. Józefa. Po wyleczeniu Schmidt zamieszkał u jednej z niemieckich rodzin. Dowódca okrętu podwodnego nabył również świeżą żywność dla załogi. Na pokładzie niemieckiego u-boota znajdowali się też – o czym nie wiedzieli jednak ani Islandczycy, ani Brytyjczycy – dwaj brytyjscy jeńcy, piloci lotnictwa morskiego (Caroll 2012: 211–212). Do Rejkiawiku zawijały też niemieckie statki handlowe usiłujące przedrzeć się przez brytyjską blokadę do ojczyстых portów. 2 października 1939 roku uczynił tak „Lübeck”, zaś 6 października „Sardinien”. Oba statkom udało się dotrzeć do Niemiec (odpowiednio 18 i 30 października), w czym pewną rolę odegrać mógł fakt, iż podczas postoju na Islandii upozorowano je na jednostki holenderskie (Denmark Strait 2005).

Mimo opisanych wydarzeń Wielka Brytania tylko pozornie traktowała Islandię w szczególny sposób. Rola wyspy była jedynie potencjalnie istotna. W Admiralicji toczyły się wprawdzie dyskusje dotyczące planów jej obsadzenia, aczkolwiek nie wydaje się, by przeistoczyły się one w formalne prace studyjne dotyczące ewentualnego założenia baz na wyspie. 2 listopada 1939 roku dyrektor Wydziału Planowania Admiralicji po raz pierwszy jednoznacznie potwierdził możliwość obsadzenia Wysp Owczych i Islandii (Penk 2008: 31–32)

17 stycznia Brytyjczycy przesłali władzom Islandii notę, w której przedstawili propozycję objęcia ochroną islandzkiej żeglugi, a także – co znacznie ważniejsze – obrony wyspy przez inwazją. Nota pozostała bez odpowiedzi. Sytuacja swoistego zawieszenia, gdy w Londynie rozważano rozmaite opcje postępowania zarówno w stosunku do Islandii, jak i położonych znacznie bliżej wybrzeży kontynentu europejskiego Wysp Owczych, ale ich nie wdrażano, trwała do 9 kwietnia 1940 roku, kiedy to wojska niemieckie przekroczyły granice neutralnej Danii. 10 kwietnia parlament islandzki przyjął uchwałę cedującą na rząd wszystkie prerogatywy spoczywające dotąd w rękach administracji duńskiej, w tym przede wszystkim związane z prowadzeniem polityki zagranicznej. Jednocześnie islandzkie Biuro Handlowe otwarte jeszcze w 1939 roku w Nowym Jorku podniesiono do rangi Konsulatu Generalnego, na czele którego stanął Thor Haraldur Thors (w październiku 1941 r. zaczęła funkcjonować ambasada Islandii w Waszyngtonie). Była to pierwsza placówka dyplomatyczna zorganizowana kiedykolwiek przez Islandię, wybór miejsca jej utworzenia bez wątpliwości świadczył o tym, gdzie – w obliczu niepewnej sytuacji w Europie – protekcji zamierzają szukać

wyspiarze. Przedstawicielstwa islandzkie powstały następnie w Londynie i Sztokholmie (Hjalmrsson 2012: 155).

14 kwietnia brytyjski konsul w Rejkiawiku oceniał, że w stolicy Islandii przebywa około 110 obywateli III Rzeszy (a na całej wyspie 500), ale jednocześnie łagodził wydzwięk swojego meldunku stwierdzeniem, że są oni prawdopodobnie nieuzbrojeni. 29 kwietnia 1940 roku w Admiralicji wypracowano tezę, że wobec nader możliwego rozlokowania się niemieckich sił okrętowych i lotnictwa w Norwegii niezbędne będzie stworzenie dla nich przeciwwagi poprzez rozmieszczenie własnych okrętów i samolotów na Islandii. Z pewnością do sformułowania takiej, a nie innej opinii przyczynił się fakt (oprócz sytuacji w Norwegii) ponownego odrzucenia przez Islandię w dniu 27 kwietnia żądania zamknięcia niemieckiego konsulatu i wydalenia przebywających na wyspie obywateli Rzeszy (Bittner 1975: 46).

2. Inwazja na Islandię

28 kwietnia pogląd o konieczności zajęcia Islandii wyraziło Ministerstwo Spraw Zagranicznych. W obliczu dramatycznych wydarzeń we Francji panowało przy tym przeświadczenie, że planowana akcja może okazać się spóźniona. Tym niemniej tryby wojskowego planowania już ruszyły. Olbrzymie zainteresowanie całym przedsięwzięciem wykazywał Winston Churchill, wówczas jeszcze Pierwszy Lord Admiralicji. Akcja, której nadano kodowy kryptonim Operacja Fork, była przy tym w dużej mierze typowo churchilowską improwizacją. Brytyjczykom na skutek niekorzystnego rozwoju sytuacji wojennej brakowało wojsk lądowych, a i piechota morska była już w dużej mierze „rozdysponowana” (choćby poprzez udział w zajęciu Wysp Owczych). Do udziału w operacji wydzielono więc ostatnią rezerwę – 2. batalion piechoty morskiej (2nd Royal Marine Battalion). Wokół niego zorganizowano improwizowaną grupę bojową nazwaną Force Sturges – od nazwiska dowódcy, weterana walk pod Gallipoli i uczestnika bitwy jutlandzkiej, brygadiera (czasu wojny) Roberta Grice’a Sturgesa (Whitehead 1995: 352).

Jak już wspomniano, rdzeniem sił przygotowywanych do wysłania na Islandię był 2. batalion piechoty morskiej. Formowanie jego dowództwa rozpoczęło się w grudniu 1939 roku (w ramach tworzenia Brygady Piechoty Morskiej), ale pierwsi szeregowi, w znakomitej większości nowi rekruci, przybyli do koszar w Bisley (w hrabstwie Surrey położonym w południowo-wschodniej Anglii, przylegającym do Wielkiego Londynu) dopiero w połowie kwietnia. Sformowano z nich cztery kompanie strzeleckie. Ich szkolenie trwało jedynie do 3 maja, gdyż wówczas batalion postawiono w dwugodzinną gotowość marszową, a żołnierzy poinformowano, że wysłani zostaną poza Wyspy Brytyjskie. 4 kwietnia pododdział otrzymał karabiny maszynowe Bren, karabiny przeciwpancerne Boys

oraz 51-milimetrowe (dwucalowe) moździerz. 6 maja w szkockim Greenock nad rzeką Clyde rozpoczęło się okrętowanie na krążowniki „Glasgow” i „Berwick” liczącego 28 oficerów oraz 280 podoficerów i szeregowych batalionu dowodzonego przez podpułkownika A.N. Williamsa. Większość broni strzeleckiej nie była wówczas jeszcze przystrzelana, co zrobiono dopiero na morzu, mimo fatalnych warunków pogodowych. Force Struges wyposażono dodatkowo w dwie przestarzałe 94-milimetrowe armaty górskie, cztery 152-milimetrowe armaty na podstawach morskich, z których zamierzano stworzyć improwizowaną baterię (jednakże bez dalmierza, środków łączności czy reflektorów), a także dołączono grupę wywiadu (major piechoty morskiej Humphrey Quill, oddelegowany 4 maja z sekcji japońskiej wywiadu marynarki wojennej), grupę do kontaktów z miejscową administracją (kierowaną przez nominowanego na stanowisko ministra przy rządzie islandzkim Charlesa Howarda Smitha, w jej skład wchodził również doradca prawny Pen Slade), pododdziały zabezpieczające i logistyczne. Łącznie pod komendą brygadiera Roberta Sturgesa znalazło się 746 żołnierzy i cywilów. 6 maja Winston Churchill przedstawił zamiar zajęcia Islandii Gabinetowi Wojennemu, który go zaakceptował (Fact File 2014).

Islandia w tym czasie oczywiście znajdowała się na niemieckim horyzoncie strategicznym, ale to zainteresowanie nie przybrało nigdy formy skonkretyzowanych planów wojskowych. Snuto co prawda rozmaite mniej lub bardziej fantastyczne wizje zajęcia wyspy, wstępnie określane kryptonimem Fall Icarus, które uznać należy bardziej za przejaw myślenia życzeniowego czy też gry intelektualnej niż wstępnej nawet pracy sztabowej. Przygotowane szkice planistyczne zakładały wysadzenie na wyspie zmotoryzowanej grupy bojowej zorganizowanej na bazie pododdziałów 3. Dywizji Górskiej. Jej rdzeniem miał być 139. pułk piechoty, wsparty saperami, pododdziałami obrony przeciwlotniczej, obrony wybrzeża, kompanią cyklistów oraz kompanią czołgów ze składu 4. batalionu (na wozach PzKpf 1 i 2). Do ich przetransportowania przewidziano między innymi zaadaptowane linowce pasażerskie „Europa” i „Bremen” (każdy o pojemności 47 tys. jednostek) oraz „Potsdam” i „Gneisenau” (każdy o pojemności 17 500 jednostek) należące do Norddeutschen Lloyd, a także frachtowce „Moltkefels” i „Neidenfels”. Transportowce miały przepłynąć z Norwegii do Islandii pod osłoną ciężkich okrętów, ale bez parasola lotniczego, liczone bowiem na zaskoczenie Brytyjczyków. Po wykonaniu krótkiego ogniowego przygotowania lądowania okręty eskorty zamierzano rzucić do działań krążowniczych na Atlantyku lub sprowadzić do baz. Przeprowadzenie dalszych konwojów z zaopatrzeniem uznano za mało prawdopodobne lub wręcz niemożliwe. Założenie takie w praktyce dyskwalifikowało całą koncepcję, czyniąc z operacji Ikarus jedynie zbrojną demonstrację obciążoną bardzo wysokim ryzykiem utraty całości uczestniczących w niej wojsk lądowych (Schuster 1993: 63–68).

Wyprzedzając nieco wydarzenia, należy wspomnieć o tym, że dopiero na naradzie przeprowadzonej 20 czerwca Hitler po raz pierwszy oficjalnie wspomniał o inwazji na Islandię. Zamysłowi temu zdecydowanie sprzeciwił się dowódca marynarki admirał Erich Raeder, stwierdzając że Kriegsmarine nie dysponuje możliwością utrzymania ciągłości komunikacji z kontyngentem wydzielonym do działań na Islandii (Hertz 2004: 27), zwłaszcza w obliczu strat poniesionych w Norwegii².

8 maja „Glasgow” i „Berwick” eskortowane przez niszczyciele „Fortune” oraz „Fearless” opuściły Greenock. Mimo tego jeszcze następnego dnia gabinet brytyjski zwrócił się do rządu islandzkiego z notą zawierającą ogólnikowe sformułowania dyplomatyczne, lecz faktycznie będącą ultimatum, w którym domagano się zgody na utworzenie na wyspie instalacji wojskowych przeznaczonych dla lotnictwa i marynarki. Władze w Reykjavíku odpowiedziały odmownie dokumentem utrzymany w równie kurtuazyjnym tonie. Islandia zamierzała ściśle i restrykcyjnie stosować przyjętą w 1918 roku politykę neutralności. Przesądziło to w sposób ostateczny o charakterze dalszych kroków podjętych przez Brytyjczyków (Bittner 1983: 41–42).

10 maja po północy zespół Royal Navy znalazł się na podejściach do Reykjavíku. Rejs przebiegał w trudnych warunkach pogodowych, więc wyczerpani chorobą morską marines byli w kiepskim stanie fizycznym. O 1.47 z katapulty krążownika „Bearwick” wystartował wodnosamolot „Supermarine Walrus”, który miał przeprowadzić rozpoznanie możliwego podejścia do islandzkiej stolicy. Brytyjczycy obawiali się zwłaszcza niemieckich okrętów podwodnych, które według wywiadu marynarki operować miały wokół wyspy. Jednocześnie aby nie utracić atutu, jakim było działanie z zaskoczenia, załodze polecono nie zbliżać się do Reykjavíku. Jednakże na skutek braku doświadczenia lotników skutkującego błędem nawigacyjnym maszyna zatoczyła kilka kręgów nad miastem, budząc zrozumiałą niepokój mieszkańców żyjących od kilka tygodni w podszytej lękiem niepewności. Warkot lotniczych motorów rozbrzmiewających w mroku przechodzącym w szarość brzmiał jak zapowiedź niewiadomego zagrożenia stojącego już niemal na progu miasta. Zaalarmowano zarówno premiera Hermanna Jónassona, jak i kilku pozostałych w mieście policjantów, w tym pełniącego obowiązki stołecznego komendanta Einara Arnaldsa (McLahan 1971: 301).

W tym miejscu należy wyjaśnić, że większość reykjavickiego policyjnego garnizonu przebywała w tym czasie poza miastem. Było to związane z faktem, że już jesienią rząd podjął decyzję o zwiększeniu możliwości bojowych sił policyjnych poprzez przeszkolenie funkcjonariuszy w obsłudze broni długiej i elementarnej

² W trakcie kampanii norweskiej niemiecka marynarka wojenna straciła: ciężki krążownik „Blücher”, lekkie krążowniki „Karlsruhe” i „Königsberg”, artyleryjski okręt szkolny „Brummer”, 10 niszczycieli, torpedowiec, cztery okręty podwodne i 10 mniejszych jednostek pomocniczych, a także 13 transportowców.

taktyce piechoty. Planowano także stworzenie liczącej 300 osób rezerwy policji. Odpowiedzialny za to był szef tej formacji komisarz Agnar Kofoed-Hansen. W wyniku splotu okoliczności (wg części autorów było to celowe posunięcie rządu ukierunkowane na uniknięcie incydentów w czasie spodziewanego brytyjskiego desantu, co z kolei świadczyłoby o tym, że konsul Francis Shepard poufnie powiadomił gospodarzy o zamierzeniach swoich władz) 10 maja większość funkcjonariuszy przebywała na zgrupowaniu strzeleckim poza stolicą (Ibid.: 302).

Wchodzące do Rejkiawiku jednostki brytyjskie pierwszy dostrzegł około godziny 3.40 policjant pełniący służbę w porcie. Natychmiast zameldował zastępcy komisarza Einarowi Arnaldsowi o trzech niezidentyfikowanych okrętach w porcie (do Rejkiawiku wpłynęły „Berwick”, „Glasgow” i „Fearless”, zaś „Fortune” prowadził poszukiwanie okrętów podwodnych na podejściach do portu) i jednym manewrującym na redzie, podczas gdy przyjęte przez Islandię zasady neutralności zezwalały na jednorazowe przebywanie na wodach terytorialnych (o szerokości 3 mil morskich) nie więcej niż trzech jednostek strony wojującej. Zastępca komisarza spodziewał się jednego okrętu, którego przybycie notyfikował z wyprzedzeniem brytyjski konsul, więc ruszył zaskoczony ku przystani, domyślając się wszakże, że przybysze to Brytyjczycy. Policjant połączył się niezwłocznie z ministrem spraw zagranicznych, który polecił mu nawiązać kontakt z dowódcą zespołu okrętów i przedstawić oświadczenie, że podległe mu siły dopuściły się pogwałcenia islandzkiej neutralności. Dyżurny służby celnej przygotował łódź, którą policjant miał podpłynąć, aby wykonać misję dyplomatyczną. Zanim jednak doszło do obładzenia łodzi Brytyjczycy rozpoczęli wyokrętowywanie żołnierzy. Do nabrzeża podszedł jeden z niszczycieli („Fearless”). Na ląd opadły trapy. Arnalds domagał się widzenia z dowódcą okrętu, ale odmówiono mu. W tym czasie na nabrzeżu zebrał się już niewielki tłum, ale schodzących z pokładu marines przywitało jedynie niechętne milczenie. Kilku zdezorientowanych policjantów ewidentnie nie wiedziało, jak się zachować. Ostatecznie po krótkiej rozmowie z premierem Jónassonem, który wydał polecenie zachowania spokoju i unikania incydentów, oraz konsulem Shepardem zastępca komisarza polecił swoim ludziom odsunąć zebranych cywilów od krawędzi nabrzeża. W tym czasie do brzegu zbliżył się krążownik „Barwick” i z jego pokładu również zaczęli schodzić na ląd żołnierze piechoty morskiej (Ibid.: 303).

Wśród zaalarmowanych przelotem samolotu był również niemiecki konsul Werner Gerlach, w stosunku do którego lądujący mieli precyzyjnie określone zadania. W pierwszym rzucie desantu, który wylądował na nabrzeżu w Rejkiawiku, znajdował się bowiem oficer wywiadu marynarki (Naval Intelligence Division, NID) major Humprey Quill, któremu oddano do dyspozycji pluton marines. Jego zadaniem było zajęcie niemieckiego konsulatu, zatrzymanie konsula oraz zabezpieczenie znalezionych w budynku poselstwa dokumentów. Zgodnie z planem

na lądujących oczekiwał konsul Shephard, który wskazał drogę do niemieckiego przedstawicielstwa. Niemiecki dyplomata, ujrawszy brytyjskie mundury, usiłował bezskutecznie połączyć się telefonicznie z islandzkim ministerstwem spraw zagranicznych (było to zapewne „milczenie zamierzone”, gdyż zastępca komisarza Arnalds nie miał takich problemów), a następnie wygłosił oświadczenie na temat immunitetu w prawie międzynarodowym..., po czym otworzył drzwi. Podczas gdy Niemiec rozmawiał z majorem Quillem na parterze, jego żona przy pomocy dzieci usiłowała spalić w łazience na piętrze kody radiowe i inne dokumenty. Brytyjczykom udało się jednak je przejąć. Równocześnie obsadzono centralny urząd pocztowy oraz stację telegraficzną i centralę telefoniczną firmy Síminn³, rządową (działającą od 1930 r.) radiostację przedsiębiorstwa Ríkisútvarpið (RÚV) oraz siedzibę dysponującej własną radiostacją służby meteorologicznej (Veðurstofa Ísland). Tym samym przecięto wszystkie połączenia wyspy ze światem zewnętrznym. Niemiecki personel konsulatu nie stawiał oporu, podobnie jak marynarze ze statku „Bahia Blanca”. Początkowo trafili oni do obozu jenieckiego POW Camp 12 w Donaldson’s School pod Edynburgiem, następnie do obozów w Kanadzie (Ibid.: 302–303).

W rejkiawickim porcie Brytyjczycy zatrzymali również trzy statki handlowe: duński i dwa szwedzkie. Jednostka duńska pozostała w ich dyspozycji, zaś neutralne frachtowce szwedzkie po kilku dniach bez przeszkód opuściły port. U nabrzeża stał również „Faraday”, brytyjski trawler z Hull, którego załoga spontanicznie włączyła się do prac przy rozładunku przywiezionego na okrętach sprzętu, nie domagając się za pomoc wynagrodzenia – jak to zauważył w swoim dzienniku brygadier Robert Grice Sturges (Miller 2003: 88).

Około południa sztab sił inwazyjnych znalazł się na brzegu. Pluton marines przetransportowano łodziami okrętowymi do Akrenes, gdzie mieli zorganizować dozorowanie (gdyż wobec szczupłości wyekspediowanych tam sił trudno mówić o obronie) kotwiczowiska w Hvalfjörður. Brygadier Sturges spotkał się z premierem Hermannem Jónassonem. Islandczyk wygłosił oświadczenie o pogwałceniu neutralności jego państwa, które brytyjski oficer przyjął do wiadomości. Następnie szef policji obwodził samochodem brygadiera po mieście. Mieszkańcy zachowywali się obojętnie, jedynie grupa młodych mężczyzn protestowała, śpiewając niemiecki hymn przed tymczasową siedzibą brytyjskiego sztabu, ale manifestacja ta nie zy-

³ Przedsiębiorstwo zawiadywało położonym w latach 1905–1907 kablem telegraficznym łączącym Szkocję przez Wyspy Owczę z Seyðisfjörður na wschodnim wybrzeżu Islandii oraz systemem połączeń napowietrznych łączących stację końcową kabla podmorskiego z Rejkjavikiem (poprzez Akureyri). Inwestycja telegraficzna wywołała potężną dysputę społeczną na Islandii, gdyż jej przeciwnicy uważali, że znacznie tańsze okażą się rozwiązania bezprzewodowe (w 1901 r. Marconi przeprowadził pierwsze eksperymenty z transmisją radiową przez Atlantyk, co niewątpliwie pobudziło wyobraźnię niektórych Islandczyków).

skała zgoda żadnego poparcia. O 17.00 brytyjskie okręty podniosły kotwice i skierowały się na pełne morze (Ibid.: 88).

Pierwszym zadaniem, przed którym stanął Sturges, było obsadzenie wszystkich wskazanych w rozkazach rejonów i zorganizowanie systemu dozoru wybrzeża i kluczowych miejsc w głębi lądu. Pola wylotów uznane za potencjalnie dogodne miejsca lądowania spadochroniarzy znajdowały się stosunkowo blisko stolicy i przemieszczenie tam sił nie stanowiło poważniejszego problemu, choć doprowadziło do rozczłonkowania niewielkiej brytyjskiej grupy bojowej. 15 maja Brytyjczycy obsadzili miasteczko Hafnarfjörður. O ile zorganizowanie symbolicznych garnizonów było jeszcze możliwe, choć nad ich skutecznością w realnej sytuacji bojowej można by się zastanawiać, o tyle samodzielne stworzenie systemu obserwacji wybrzeża w oparciu o własne zasoby przekraczało już możliwości Brytyjczyków. Brygadierowi Sturgesowi pomagał przydzielony oficer wywiadu Royal Navy, major Quill, który rozpoczął, sprawnie posługując się funduszem operacyjnym, rekrutowanie lokalnych mieszkańców, głównie rybaków i latarników obsadzających izolowane światła nawigacyjne, w większość posiadające już wówczas połączenie telefoniczne z najbliższą osadą i dalej z Rejkiawikiem (McLahan 1971: 302).

3. Okupacja

Choć z politycznego punktu widzenia zajęcie Islandii nie było bynajmniej działaniem podjętym doraźnie, to w wymiarze wojskowym stanowiło oczywistą improwizację. Dlatego też po zajęciu strategicznych punktów na wyspie Brytyjczycy stanęli przed koniecznością zluzowania marines większymi siłami, zdolnymi do stworzenia skuteczniejszego systemu obrony tego atlantyckiego bastionu. Nie było to bynajmniej zadanie łatwe. Większość operacyjnych sił brytyjskich wyeksedionowana została do Francji w ramach British Expeditionary Force, ponadto zasoby ludzkie i materiałowe drenowała Norwegia, a dodatkowo pilnie pojawiła się potrzeba obsadzenia Wysp Owczych.

Ostatecznie 14 maja skierowano na Islandię 147. Brygadę (ze składu 49. Dywizji), przeznaczoną pierwotnie do wzmocnienia frontu norweskiego. Związkiem taktycznym dowodził brygadier George Lammie, który przejął jednocześnie obowiązki dowódcy sił brytyjskich na wyspie. W skład brygady wchodził:

- a) sztab z grupą dowodzenia,
- b) 1/6. Duke of Wellington's Regiment,
- c) 1/7. Duke of Wellington's Regiment,
- d) 1/5. West Yorkshire Regiment (Iceland Garrison 2017).

147. Brygada przybyła do Rejkiawiku 17 maja, a 19 zakończyło się przejmowanie pozycji od marines, którzy tego samego dnia odpłynęli do Szkocji. Pododdziały

brygady liczące łącznie 3900 żołnierzy oraz 22 pielęgniarki przybyły na pokładach transportowców „Franconia” i „Lancastria” eskortowanych przez niszczyciele „Havant” i „Foxhound” (operacja Alabaster). Przybycie sił wzmocnienia umożliwiło 19 maja wysłanie wydzielonych pododdziałów na pokładzie niszczyciela do „północnej stolicy” Islandii – Akureyri oraz do Melgerði położonego w leżącym na wschodzie Seyðarfjörður (Bertke, Kindell i Smith 2010: 147).

Oceniwszy sytuację, brygadier Lammie całkiem zasadnie uznał, że mimo wydatnego wzmocnienia brytyjskich sił zorganizowanie skutecznej obrony wyspy siłami słabej brygady piechoty jest, eufemistycznie mówiąc, trudne. Jego niepokój potęgowały oceny formułowane przez konsula Smitha, który twierdził, że groźna jest nie tylko inwazja na pełną skalę, ale również punktowe uderzenia niemieckie, na przykład na Rejkiawik. Straty w ludziach i szkody materialne powstałe w efekcie takich działań mogłyby bowiem, zdaniem brytyjskiego rezydenta, doprowadzić do zasadniczej zmiany stosunku wyspiarzy (wśród których dominowały dotąd postawy obojętne, skłaniające się ku przychylności) do sił brytyjskich (*de facto* okupacyjnych). Stojąc wobec takich wyzwań, Lammie intensywnie domagał się wsparcia (Ibid.: 145).

Nie dysponując rezerwami, Brytyjczycy zwrócili się 18 maja do rządu Dominium Kanady z prośbą o wzmocnienie garnizonu Islandii żołnierzami kanadyjskimi. Ottawa wyraziła zgodę, choć rozczłonkowywanie sił kanadyjskich nie budziło entuzjazmu, gdyż z przyczyn politycznych preferowano użycie ich w ramach jednorodnego związku taktycznego. 4 czerwca 1940 roku na stanowisko dowódcy sił kanadyjskich wydzielonych do rozmieszczenia na Islandii wyznaczony został brygadier L.F. Page. Podporządkowano mu szkieletowy sztab brygady oraz jeden batalion piechoty ze składu stacjonującego w Toronto Royal Regiment of Canada (dowódca – podpułkownik G. Hadley Basher). 9 czerwca, po przetransportowaniu żołnierzy do Halifaxu rozpoczęto ich załadunek na transportowiec „Empress of Australia”. 10 czerwca statek wyszedł w morze i płynąc bez eskorty (w owym czasie niemieckie okręty podwodne nie operowały tak daleko na zachód), kierował się w stronę Rejkiawikowi. Rozpoznanie przeciwpodwodne końcowej części trasy prowadziły brytyjskie łodzie latające. 16 czerwca wieczorem „Empress of Australia” zacumował w islandzkiej stolicy, a o 22.00 rozpoczęło się wyokrętowanie kanadyjskich żołnierzy. Rozmieszczono ich około trzy kilometry od portu. Po przybyciu kontyngentu kanadyjskiego siły Wspólnoty Brytyjskiej na Islandii rozmieszczone zostały w następujący sposób:

- a) Rejkiawik: kanadyjski batalion piechoty, dwa brytyjskie bataliony piechoty (bez trzech kompanii), dwie 76-milimetrowe armaty przeciwlotnicze, dwie 94-milimetrowe haubice, dwie 152-milimetrowe armaty nadbrzeżne, cztery 40-milimetrowe armaty przeciwlotnicze, pododdziały logistyczne, służby, administracja wojskowa,

- b) Hafnarfjörður: batalion piechoty,
- c) Hvalfjörður: dwie kompanie piechoty, dwie 152-milimetrowe armaty nadbrzeżne,
- d) Akujeyri: pluton piechoty,
- e) Seyðisfjörður: pluton piechoty,
- f) Eyrarbakki (na południowym wybrzeżu): pluton piechoty (Iceland Garrison 2017).

Po zapoznaniu się z sytuacją kanadyjski brygadier uczynił dokładnie to samo, co jego brytyjski partner – zażądał wzmocnienia. Potrzeby ocenił na dwa bataliony piechoty, dwa bataliony karabinów maszynowych, baterię 94-milimetrowych haubic, baterię 152-milimetrowych armat nadbrzeżnych, sześć reflektorów, 12 ciężkich armat przeciwlotniczych. W swoim raporcie podkreślał zwłaszcza to, że na Islandii nie istnieje w praktyce obrona przeciwlotnicza, gdyż wszystkie posiadane środki ogniowe skupione są w Rejkiawiku, a wobec braku infrastruktury lotniskowej nie istniała możliwość rozmieszczenia tam samolotów myśliwskich (na wyspie przebywały jedynie dwie łodzie latające: „Short Sunderland” i „Supermarine Walrus”).

27 czerwca do Rejkiawiku przybył transportowiec „Andes” eskortowany przez niszczyciele „Firedrake” i „Punjab”. Przywiózł on na wyspę kolejne siły brytyjskie: grupę sztabu 49. Dywizji Piechoty oraz 146. Brygadę Piechoty (dowódca brygadier C.G. Phillips) w składzie:

- a) 4. Lincolnshire Regiment,
- b) 1/4 Kings Own Yorkshire Light Infantry,
- c) Hallamshire Battalion York & Lancaster Regiment (Ibid.).

Na czele sił Wspólnoty Brytyjskiej (określanych już wówczas kryptonimem Alabaster Force) stanął dowódca 49. Dywizji generał major Harry O. Curtis. Wraz ze 146. Brygadą (walczącą od 15 do 26 kwietnia w Norwegii, w rejonie Namos) przybyła dodatkowa artyleria polowa i przeciwlotnicza, pojazdy (w tym transportery Universal Carrier), a także pododdziały inżynieryjne. Wobec raportów własnego dowództwa i kolejnych nalegań brytyjskich również rząd w Ottawie wyraził zgodę na przetranszportowanie na Islandię kolejnych dwóch batalionów:

- a) Les Fusiliers Mont-Royal,
- b) The Cameron Highlanders of Ottawa (Ibid.).

Bataliony przybyły 9 lipca na pokładzie transportowca „Empress of Australia”. Wtedy to wojska rozmieszczone na Islandii osiągnęły siłę pełnej, złożonej z trzech brygad dywizji, choć do etatowego stanu nadal brakowało im broni maszynowej, artylerii i pojazdów. Przybycie nowych sił umożliwiło wzmocnienie istniejących pozycji i zorganizowanie nowych punktów obserwacyjnych (Ibid.).

Z punktu widzenia brytyjskich celów strategicznych najistotniejsze było jednak rozpoczęcie budowy polowego lotniska w Kaldaðarnes oraz infrastruktury paliwowej w Hvalfjörður. Pierwsza inwestycja (ok. 40 km na południowy

wschód od Rejkiawiku, nad brzegiem rzeki Ölfusá) realizowana była na tyle szybko (zwłaszcza iż przygotowano tam tylko trawiasty pas startowy), że pod koniec lipca można było przetrzymać tam 98. dywizjon bombowy na samolotach Fairey Battle. Odpowiedzialność za lotnisko, jak również budowaną bazę lotniczą w Rejkiawiku przejęło wówczas nowo zorganizowane 30. Skrzydło podporządkowane 18. Grupie Lotniczej z Pitreavie Castle w Szkocji. Dywizjon stacjonował na Islandii do lipca 1941 roku. Z Rejkiawiku (doraźnie urządzone lądowisko) operowała w tym czasie (lipiec 1940 r. – grudzień 1942 r.) grupa lotnicza wydzielona ze składu 210. dywizjonu RAF latająca na ciężkich łodziach latających Short Sutherland (Ibid.).

Mimo arcyważnego położenia Islandii i rozpoczynającej się bitwy o Atlantyk Brytyjczycy nie mogli w 1940 roku pozwolić sobie na dalsze wzmocnienie sił lotniczych stacjonujących na wyspie. Kolejny dywizjon – 269. na samolotach Lockheed Hudson – przebazowany został do Kaldaðarnes dopiero w dniach 12 kwietnia – 30 maja 1941 roku. Stacjonował tam do grudnia 1943 roku. Na wschodnim wybrzeżu zbudowano niewielki pas startowy w miejscowości Djupivogur, który zabezpieczał działanie punktu obserwacyjnego. Transport lotniczy był o tyle ważny, że wówczas Rejkiawik nie posiadał bezpośredniego połączenia drogowego ze wschodem wyspy, a w rejon ten można było dotrzeć jedynie traktem biegnącym wzdłuż jej północnego wybrzeża (odcinek drogi na południu między Djupivogur a Vik zbudowano w późniejszym okresie). Kolejne lotnisko powstało w Melgerdi na północy. Jego funkcjonowanie związane było z faktem, że w czasie wojny w Akueyri funkcjonował punkt manewrowego bazowania sił eskortowych. Z kolei Royal Navy rozpoczęła – jak już wspomniano – wznoszenie instalacji paliwowych w Hvalfjörður, całkowicie ignorując Rejkiawik. Flota zainteresowana była również Seydisfjodur na wschodzie, ale chwilowo nie dysponowano zasobami, które można by w tym celu wykorzystać (Ibid.).

Powyższe akapity złamały nieco chronologię narracji. Aby zachować jej przejrzystość, należy więc wrócić do lipca 1940 roku. Rozmieszczenie na Islandii ekwiwalentnej dywizji Wspólnoty Brytyjskiej wynikało z konieczności rozwiązania szeregu problemów natury logistycznej związanych głównie z zaopatrywaniem i zakwaterowaniem wojsk. Port w Rejkiawiku stanowił wprawdzie główny ośrodek przeładunkowy wyspy, ale był słabo przystosowany do przeładunków ciężkiej drobnicy wojskowej. O ile radzono sobie jeszcze z samochodami ciężarowymi, o tyle operowanie transporterami Carrier nie było już takie proste. Brakowało doкерów i innych specjalistów. Z kolei aby sprawnie dystrybuować przetransportowane zaopatrzenie, niezbędna była poprawa jakości dróg. W tej materii poważnym ograniczeniem była dostępność miejscowej siły roboczej. Chcąc bowiem zapobiec zapaści tradycyjnych form aktywności ekonomicznej (rolnictwo i rybołówstwo), nie dopuścić do masowych przemieszczeń ludności oraz demoralizacji „łatwym

pieniądem”, władze wyspy w negocjacjach z Brytyjczykami ograniczyły do zaledwie 2000 liczbę robotników, których mogły jednorazowo kontraktować siły okupacyjne. Z kolei problemy z zakwaterowaniem żołnierzy Brytyjczycy rozwiązali w sposób wypracowany już w czasie poprzedniej wojny. Dla większości żołnierzy tymczasowym domem stały się prefabrykowane budowle zwane „chatami Nissena”, których powstało ponad 5000.

Przybycie Kanadyjczyków poprawiło sytuację sił Wspólnoty Brytyjskiej na Islandii, ale było to tylko rozwiązanie doraźne. Ze względów prestiżowych, determinowanych w dużej mierze względami polityki wewnętrznej, rząd w Ottawie nie zamierzał bowiem akceptować sytuacji, w której oddziały kanadyjskie będą rozproszone pomiędzy brytyjskimi oddziałami i związkami taktycznymi. Ambicją premiera Williama Lyona Mackenzie Kinga było stworzenie jednorodnego bojowego ugrupowania kanadyjskiego, które weszłoby do walki maksymalnie skoncentrowane. Kiedy więc 25 października 1940 roku na Islandię przybyła brytyjska 70. Brygada w składzie:

- a) 10. Durham Light Infantry,
- b) 11. Durham Light Infantry,
- c) 1. Tyneside Scottish,
- d) 143. pułk artylerii polowej (Miller 2002: 111),

rozpoczęto luzowanie Kanadyjczyków. Do Anglii odplynęły bataliony Royal Regiment of Canada oraz Les Fusiliers Mont-Royal wraz ze sztabem brygady. Na wyspie zimował jednak (wycofany dopiero w kwietniu następnego roku) batalion The Cameron Highlanders of Ottawa. Z punktu widzenia brytyjskiego dowódcy nie była to zmiana na lepsze. Oto bataliony złożone z ochotników prezentujących relatywnie wysoki poziom morale, niezłe wykszolenie i kondycję fizyczną zastąpiono formacjami, w których dominowali poborowi po przeszkoleniu w Armii Terytorialnej. Trudno też, by generała Curtissa nadmiernie pozytywnie zmotywowały słowa Churchilla, skreślone 7 lipca 1940 roku do kanadyjskiego Sekretarza Stanu ds. Wojny, w których brytyjski premier stwierdził, że rozmieszczenie Kanadyjczyków na Islandii to marnowanie dobrego żołnierza liniowego w służbie okupacyjnej.

Brytyjczycy zbudowali strefowy system obrony strategicznego rdzenia wyspy, za który uznano rejon stolicy wraz z pobliskimi kotwicowiskami. Tam skoncentrowano większość sił. Zorganizowano zatem cztery sektory obrony:

- a) Sektor Południowo-Zachodni, obejmujący rejon Rejkiawik-Kefkavik, gdzie stacjonowało około 10 500 żołnierzy,
- b) Sektor Zachodni, obejmujący lądowe podejścia do stolicy, kotwicowisko Hvalfjörður, bazę lotniczą Kaldaðarnes, gdzie stacjonowało 7300 żołnierzy, zatem około 70 procent brytyjskich sił skoncentrowane było w promieniu 45 km od stolicy Islandii,

- c) Sektor Północny, obejmujący zachodnie i północne wybrzeże, a w związku z tym jedyną drogę łączącą Rejkiawik z północą i wschodem oraz Akueyri z kotwicowiskiem i lądowiskiem wodnosamolotów oraz pole wzlotów Melgerði około 1800 żołnierzy skoncentrowanych w rejonie Akueyri,
- d) Sektor Północno-Wschodni, obejmujący rejony dogodnie do lądowania desantów morskich na wschodnim wybrzeżu – około 1800 żołnierzy skoncentrowanych w Seyðisfjörður i oraz posterunek nad jeziorem Lagarfljót uważanym za potencjalne lądowisko wodnosamolotów (Miller 2003: 112–113).

Rozległe południowe wybrzeża i większość wyspy w praktyce pozostawały poza kontrolą sił okupacyjnych, gdyż obszary te były dozorowane przez rzadko rozsiane posterunki współpracujące z siecią miejscowych informatorów. Takich punktów obserwacyjnych zorganizowano łącznie 43, większość z nich obsadzała Royal Navy, ale kilka wojska lądowe, zaś jeden żołnierz sił zbrojnych Norwegii na obczyźnie.

Niemiecka aktywność w rejonie Islandii związana była właściwie wyłącznie z działaniami marynarki wojennej przeciwko brytyjskiej żegludze. Rozpoznanie wokół wyspy i nad nią samą prowadziła Luftwaffe (jej pojawienie się nad Rejkiawikiem zanotowano na przykład 3 listopada i 16 grudnia 1940 r.), ale intensywność lotów była relatywnie mała. W 1941 roku niemiecki samolot zaatakował kolumnę brytyjskich żołnierzy zmierzających na mszę do kościoła w Seltoss. Zginął wówczas jeden żołnierz z pododdziału Tyneside Scottsish. W 1942 roku Niemcy dwukrotnie bombardowali Seyðisfjord, obrażenia odniosła wówczas czwórka dzieci. 10 lutego 1944 roku niemieckie samoloty Focke-Wulf Fw 200 Condor ze stacjonującego w Norwegii I./KG 40 zatopiły tam brytyjski zbiornikowiec „El Grillo”. Strat w ludziach nie było, ale rozlanie około 9 tys. ton ropy oznaczało poważny problem dla aliantów i totalne załamanie lokalnego rybołówstwa (Wrecksite EU 2017).

Mimo że na Islandii stacjonowało na przełomie 1940 i 1941 roku 25 tys. brytyjskich żołnierzy, trudno uznać stworzone na wyspie ugrupowanie bojowe za silne. Większość tworzących je pododdziałów wchodziła w skład pośpiesznie rozbudowywanej po klęsce we Francji Armii Terytorialnej, co skutkowało koniecznością prowadzenia intensywnego szkolenia żołnierzy już po ich przybyciu na wyspę, gdyż wcześniej brakowało na to czasu. Armia brytyjska borykała się również z permanentnymi brakami w zakresie uzbrojenie (w mniejszym stopniu sprzętu innego rodzaju). Manewrowość sił brytyjskich w dużym stopniu ograniczał fatalny stan islandzkich dróg. Jeżeli latem były one jeszcze przejezdne, to jesienią i wiosną zamieniały się w błotniste strugi, zaś zimą bardzo często były zablokowane przez śnieg. Kanadyjczycy radzili sobie, stosując psie zaprzęgi, ale Brytyjczycy nie zdecydowali się sięgnąć po rozwiązania sprawdzone przez „kuzynów” z Północnej Ameryki. W rezultacie najszybszym, choć wcale nie najpewniejszym środkiem transportu używanym do zaopatrywania nadbrzeżnych posterunków stały się wodnosamoloty.

W styczniu 1941 roku generał major Curtiss stanął przed problemem nasilającej się wśród żołnierzy agitacji komunistycznej. Tubą propagandową partii była gazeta *Thjodviljinn*, ale oprócz tego kolportowano wśród personelu wojskowego ulotki, w których zachęcano do nieposłuszeństwa wobec rozkazów przełożonych. Szczególnie dogodne warunki do prowadzenia „pracy propagandowej” zaistniały, gdy na skutek strajku miejscowych robotników Brytyjczycy przejęli część ich obowiązków. Ostatecznie w kwietniu 1941 roku Curtiss po konsultacjach z Londynem i islandzkim rządem koalicyjnym 27 kwietnia zamknął dziennik, zaś jego zespół redakcyjny w trybie administracyjnym deportował do Wielkiej Brytanii (Karlsson 2000: 221).

4. Przybycie Amerykanów

W owym czasie Islandia była dla Brytyjczyków poważnym wyzwaniem. Z wojskowego punktu widzenia na wyspie utknęło około 25 tys. żołnierzy, których Albion pilnie potrzebował na innych frontach, z politycznego – obecność będąca *de facto* okupacją również stanowiła poważny problem. Londyn stosunkowo szybko próbował zainteresować Amerykanów przejęciem odpowiedzialności za wyspę. Dla premiera Churchilla był to jeszcze jeden ze sposobów wiązania Stanów Zjednoczonych z dalekosiężnymi celami wojennymi Wielkiej Brytanii, czemu prezydent Franklin D. Roosevelt – głęboko zainteresowany przystąpieniem amerykańskiej republiki do wojny przeciwko Niemcom – nie był bynajmniej przeciwny. Problem polegał jednak na tym, że Stany Zjednoczone pozostawały wówczas jeszcze neutralne, zaś lobby izolacjonistyczne nie zamierzało składać broni. Odejściem od polityki neutralności było już jednak zawarcie brytyjsko-amerykańskiego porozumienia „niszczyciele za bazy” (2 września 1940 r.) oraz przyjęcie przez Kongres ustawy federalnej z 11 marca 1941 o dalszym wspieraniu obrony Stanów Zjednoczonych (An Act to Further Promote the Defense of the United States), zezwalającej prezydentowi Stanów Zjednoczonych na „pożyczanie, sprzedaż, dzierżawę lub wymianę wszelkich materiałów strategicznych – na warunkach, jakie uzna za słuszne – rządowi każdego kraju, którego obronę prezydent uzna za istotną dla Stanów Zjednoczonych”, zwanej ustawą Lend-Lease (Kissinger 1996: 422).

9 kwietnia Roosevelt zaaprobował umowę zawartą z duńskim przedstawicielem w Waszyngtonie Henrikem Kauffmannem dotyczącą obsadzenia przez siły Stanów Zjednoczonych tej wyspy. Stworzyło to precedens, który powtórzyć zamierzano w odniesieniu do Islandii. 27 maja 1941 roku w przemówieniu radiowym prezydent proklamował wprowadzenia stanu „zagrożenia narodowego”, przy czym nie był to w żadnym stopniu termin konstytucyjny. Przemówienie Roosevelta znakomicie przyspieszyło postęp negocjacji prowadzonych poufnie z Islandczykami. 1 lipca 1941 roku premier Islandii wysłał oficjalną notę do prezydenta

Stanów Zjednoczonych, w której zwrócił się z prośbą o przybycie na wyspę wojsk amerykańskich (prosząc o objęcie wyspy postanowieniami doktryny Monroe'a). Władze islandzkie podkreśliły, iż oczekują, że spodziewana odpowiedź prezydenta poczyniona w związku z islandzką notą zawierać będzie zobowiązanie do zawarcia porozumienia uwzględniającego postulowane przez Islandię warunki pobytu oddziałów amerykańskich, a rząd wyspy oczekuje, że zapozna się z treścią prezydenckiej odpowiedzi przed jej opublikowaniem. 7 lipca prezydent Roosevelt poinformował Kongres o wymianie not i w konsekwencji obsadzeniu (okupacji) Islandii przez wojska amerykańskie. Trzy dni później, 10 lipca, porozumienie ze Stanami Zjednoczonymi ratyfikował islandzki parlament. Było to wydarzenie o zasadniczym znaczeniu w dziejach wyspy, gdyż oznaczało nie tylko faktyczne, wymuszone brytyjską inwazją, ale również formalne, posiadające sankcję legislatywy odejście od polityki neutralności (Ibid.: 423–425).

W momencie, gdy Amerykanie finalizowali umowę z Islandczykami, siły zbrojne Stanów Zjednoczonych były gotowe do realizacji wynikających z niej przedsięwzięć. W dniu ogłoszenia przez prezydenta decyzji o zajęciu Islandii na redzie w Rejkiawiku kotwice rzucił zespół amerykańskich okrętów. Wkrótce potem na ląd zeszli żołnierze ze składu 1. Tymczasowej Brygady Piechoty Morskiej. Amerykanie przejęli polityczną i wojskową odpowiedzialność za Islandię.

Oczywiście, ewakuacja sił brytyjskich rozłożona była w czasie. Ostatnie pododdziały wojsk lądowych opuściły północną wyspę dopiero w czerwcu 1942 roku, zaś personel marynarki i wojsk lotniczych pozostał tam do końca wojny. Tym niemniej w owym czasie poddani brytyjscy znajdowali się już w podległości Amerykanów, będących *de facto* „protektorami” Islandii, choć w odróżnieniu od żołnierzy Albionu przebywali tam za zgodą wyspiarzy.

Co pozostało po brytyjskiej okupacji Islandii? Przede wszystkim olbrzymia nieufność i rozgoryczenie w stosunku do Wielkiej Brytanii rujnujące generalnie dobre, wielowiekowe kontakty. Dumni wyspiarze w istocie nie pogodzili się nie tyle z samą okupacją, co z trybem jej przeprowadzenia, w żadnym stopniu nieuwzględniającym woli i przekonań Islandczyków. W okresie powojennym nałożył się na to przewlekły, trwający z przerwami od 1958 do 1976 roku konflikt o łowiska zwany „wojnami dorszowymi”. W następstwie obu tych procesów wzajemne stosunki brytyjsko-islandzkie nadal cechuje wstrzeźliwość, a temperaturę obniżył jeszcze udział kapitału brytyjskiego w wykreowaniu islandzkiego kryzysu finansowego.

Prócz resentymentu po Brytyjczykach pozostały jeszcze na „wyspie ognia i lodu” wojenne groby. Na Cmentarzu Wojennym Wspólnoty Brytyjskiej Fossvogur pod Rejkiawikiem jest ich łącznie 199. Ostatnie pochówki miały tam miejsce latem 2000 roku, gdy ziemi oddano szczątki czterech lotników wydobyte z odkrytego na jednym z lodowców wraku.

Bibliografia

- Bertke, D.A., D. Kindell i G. Smith. (2010). *World War II Sea War: France Falls, Britain Stand Alone: Day-to-Day Naval Actions April 1940 through September 1940*. Dayton: Bertke Publications.
- Bittner D.F. (1975). *The British occupation of Iceland 1940–1942*. PhD Dissertation. Columbia (MO): University of Missouri.
- Bittner, D.F. (1983). *The Lion and the White Falcon: Britain and Iceland in the World War II Era*. Hamden: Archon Books.
- Blair, T. (1998). *Hitlera wojna u-bootów*. T. 1: *Mysliwi*. Tłum. R. Brzeski i S. Pawliszewski. Warszawa: Wydawnictwo Magnum.
- Carroll, F. (2012). *Athenia Torpedoed: The U-Boat Attack that Ignited the Battle of Atlantic*. Annapolis: Naval Institute Press.
- Denmark Strait. (2005). *Blockade Runners*, 3 grudnia 2005. <http://www.warcovers.dk/greenland/blockadebreaker.htm> (dostęp: 23.12.2014).
- Fact File. (2014). *Britain Garrisons Iceland*, <http://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/timeline/factfiles/nonflash/a1126496.shtml> (dostęp: 9.12.2014).
- Guðmundsson, H.H. (2014). *A Nazi's Disappointment With Iceland*. The Reykjavik Grapevine, <http://grapevine.is/mag/articles/2014/03/06/a-nazis-disappointment-with-iceland/> (dostęp: 8.12.2014).
- Haarr, G.H. (2013). *The Gathering Storm: The Naval Warfare in Northern Europe September 1939 – April 1940*. Bamsley: Pen & Sword Books Ltd.
- Hertz, N. (2004). *Operation Alcarity: The Azores and the War in the Atlantic*. Annapolis: Naval Press Institute.
- Hjalmrsson, J.R. (2012). *History of Iceland*. Reykjavik: Forlagid.
- Iceland Garrison. (2017). *October 1940 – December 1941*, http://70brigade.newmp.org.uk/wiki/Iceland_Garrison_October_1940_-_December_1941 (dostęp: 7.11.2017).
- Karlsson G. (2000). *The history of Iceland*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kissinger, H. (1996). *Dyplomacja*. Tłum. S. Głębiński, G. Woźniak i I. Zych. Warszawa: Philip Wilson.
- Maurers, M. (2014). *Auf den Spuren Konrad Maurers*. *Iceland Review*, 15 sierpnia 2014. <http://icelandreview.com/de/ansichten/2014/08/15/auf-den-spuren-konrad-maurers-mm> (dostęp: 13.10.2017).
- McLahan, D. (1971). *Admiralicja. Pokój nr 39*. Tłum. M. Pająk i W. Rychlicki. Warszawa: Wydawnictwo MON.
- Miller, J. (2003). *The Northern Atlantic Front: Orkney, Shetland, Faroe, and Iceland at War*. Edinburgh: Birlinn.
- Penk, M. (2008). *To protect Iceland. Die britische Occupation Islands in Zwei Weltkrieg*. *Norddeuropa Forum* 1: 31–32.
- Schuster, C.O. (1993). *Operation Icarus: The German Plan to Invade Iceland*. *Command Magazine*, May – June: 62–68.
- The National Archives, FO 371/18261, Little to Hume, 8 May 1934, <http://discovery.nationalarchives.gov.uk/browse> (dostęp: 17.12.2017).
- The National Archives, FO 371/1942, Denmark and Iceland: Annual Report, 1938, 19 January 1935, <http://discovery.nationalarchives.gov.uk/browse> (dostęp: 17.12.2017).
- Whitehead, P. (1995). *Milli vonar og ótta: Ísland í síðari heimsstyrjöld*. Reykjavík: Vaka-Helgafell.
- Wrecksite EU. (2017). <http://wrecksite.eu/wreck.aspx?133470> (dostęp: 12.02.2017).

Kazimierz Musiał and Agata Lubowicka
University of Gdańsk

Farewell to (post)colonialism in Danish-Greenlandic relations? And then again, maybe not...

The aim of the article is to investigate the allegedly new relationship between Greenland and Denmark in Danish political and literary discourses relating to Greenland, by approaching it from two different research perspectives – those of political and literary studies. The analysis draws on the theoretical work of Pierre Bourdieu and his concepts of habitus, capitals and dispositions that together create a hegemonic order. It also applies the concept of framing, as operationalised by A. Pluwak, B. Scheufele, W.A. Gamson, and A. Modigliani in the social sciences. The essay is structured according to the core framing tasks: diagnostic, prognostic and motivational, and their confluence with the temporal frames of the 1950s, the 1970s and the period beyond the 1990s. The analysis employs examples from both post-WW2 official documents related to Greenland and produced in or on behalf of Denmark, and from Danish literature about Greenland published in the same time periods.

Key words: Danish discourse of Greenland, frame analysis, discourse analysis, interdisciplinary approach, analytic tools

In the past few years, a number of political documents and works of literary fiction have appeared, generating discourses and producing visions of a common future between Greenland and Denmark. At first sight, it may seem that a qualitatively new relationship is currently taking shape between the countries, beyond the colonial and postcolonial framework of the past. Our aim is to investigate this allegedly new relationship in a historical perspective on the basis of selected sources representing Danish political and literary discourses relating to Greenland. To this end, we apply framing analysis as a new methodological approach that allows us to engage two different research areas: political science and literary studies. This choice is motivated by the conviction that so far a satisfactory approach that would transcend disciplinary boundaries with regard to these domains has not been devised, and that requisite interdisciplinary tools are still inadequate. The overall aim of the article is, thus, to show that framing analysis can be the tool most fitting for the purpose of capturing the discursive realizations of the asymmetrical and unbal-

anced relationship between Denmark and Greenland, and of examining not only the role of culture but also the role of power resulting from political hegemony in the constitution of knowledge, meaning and understanding of the world.

Our understanding of frames and framing draws heavily on the tradition anchored in the social sciences, with the apparatus of Pierre Bourdieu, William A. Gamson, Andre Modigliani, Robert D. Benford and Bertram Scheufele to name just a few of the most fruitful theoretical inspirations for our work (Gamson and Modigliani 1989; Benford and Snow 2000; Scheufele 1999). Furthermore, thanks to our socialization and academic experience gained in the Polish academic world, we recognize contributions to framing analysis made by Tomasz Olczyk and Karol Franczak, who have demonstrated for us the possibility of using framing analysis in the broad field of the social sciences (Franczak 2014). Last, we are indebted to Agnieszka Pluwak, whose text on the genesis and evolution of framing has convincingly demonstrated the analytical potential of framing analysis for us (Pluwak 2009). Nevertheless, none of these scholars has worked in a transdisciplinary way, joining literary and social science resources, so for the sake of our research their inspiring approaches had to be recontextualized and adjusted selectively to our needs.

In the following, we investigate various textual articulations within Danish discourse on Greenland, although it should be stressed that the factual sources, pertaining to politics, as well as sources from literary fiction that are analysed in this text, are for the most part a result of Danish-Greenlandic negotiations and cross-fertilisation. Hence their “purity” as products of solely Danish discursive practices is impossible to prove. Nevertheless, we still insist on calling our work an analysis of Danish discourse, since all analysed texts have been conceived in the profoundly asymmetrical power relations between Denmark and Greenland in the post-war period up till today, and, therefore, should be regarded as results of the lasting Danish hegemony and symbolic power with regard to Greenland and Greenlanders.

1. The impact of power structures on the construction of Danish discourse relating to Greenland

The following analysis has been inspired by Pierre Bourdieu’s two key terms of habitus and symbolic power, which draw our attention to structures that modify and shape human cognitive abilities and schemata. We have noted that habitus, defined as “systems of durable, transposable dispositions, [...] structures predisposed to function as [...] principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their own outcomes” (Bourdieu

1990: 53), captures the naturalized dispositions of the participants in the Danish discourse to see Greenland and the Greenlanders through the prism of the desired outcome of their mutual relations. Identifying this attitude as instrumental in generating and organizing Danish discursive practices and representations with regard to Greenland, we point to its utilization of symbolic power, i.e. a system consisting of patterns of behaviour, signs and meanings, often assumed as superior, delivered together with naturalised modes of their interpretation (Ibid.: 131). When applied to Danish-Greenlandic relations, the use of symbolic power has been manifested in the discursive articulations produced by Danes in history – missionaries, merchants, clerks, scientists, travellers, writers, but also officials and politicians – and its hegemonic codes and conventions have been, to a large extent, also naturalized and reproduced by Greenlanders themselves.

Bourdieu's preoccupation with the structures that limit, control and influence social life, and his idea that power relations are embedded in the practices of everyday life (Bourdieu 1993), can be efficiently linked to analyses of framing practices understood as an examination of how meaning production is generated by a society and realized in texts of culture as discursive political weapons. As noticed by political scholars and historians, the asymmetrical power relations between Denmark and Greenland have structured the Danish discursive practices and rhetorical strategies over time with a clear political goal – to retain Greenland under Danish rule (Gad 2014: 104). Focusing on the impact of twentieth-century power structures on Danish political and literary discourse on Greenland is expected to uncover their complicity in the continuous exercising of authority over the polity which since 1979 has sought greater independence from Denmark, but also – according to Bourdieu – the way in which this authority can possibly be relegitimized as a result of the interplay between structure and agency.

2. How do we understand framing?

In a text on the genesis and evolution of framing in the social sciences, Pluwak (2011) introduces framing analysis with regard to the linguistic aspects of strategic framing and technique of wording formulation in political campaigns. With the point of departure in earlier research by Scheufele, Gamson and Modigliani, Pluwak distinguishes between three different dimensions of framing: 1) shared meanings in a given society and the socio-cultural aspect of experience acquisition (e.g. symbols, ideologies, values), recurrent within any public discourse; 2) the psychological mechanism of specific and selected wording, capable of influencing opinions and decisions, such as voting; and 3) a marketing-political use of culturally relevant symbols in order to influence public choices (Ibid.: 309). In our search

for a common analytical ground between the social reality manifested in political texts and the reality present in works of literary fiction, we have focused on the technique of wording selection and its application for political interpretation, and we have searched for goals and implications behind such wording.

In one of the most general and widely recognized definition of framing, Robert M. Entman maintains that “to frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described” (Entman 1993: 52). Therefore, framing operates through defining problems, determining what a causal agent is doing with what costs and benefits, diagnosing causes by identifying the agency of the problem, making moral judgements, and, finally, through suggesting remedies.

In order to fulfil our task of analysing the Danish discourse on Greenland on the basis of the selected body of literature and resources, we have decided to pay particular attention to three core framing tasks, i.e. diagnostic, prognostic and motivational framing, and to consider their operational potential in relation to the temporal framework of Danish-Greenlandic relations after WW2. These framing tasks, as ideal types, have all got their recognised function: diagnostic framing is expected to naturalise the difference in order to foster or facilitate agreement, prognostic framing has a function to call for action, and motivational framing should foster action (Benford and Snow 2000: 615).

In the following analysis, we identify the core framing tasks within Danish discourse on Greenland, as they are specified by Benford and Snow, and examine their confluence with temporal frames of the 1950s, 1970s, with special attention paid to the period after the 1990s. We believe that particularly in the past two decades a new quality both in the political as well as literary discourses has emerged due to the on-going changes in the power relations between Denmark and Greenland. Our analysis will be structured according to three kinds of frames: “aggregate frames”, “consensus frames” and “collective action frames” which have been identified by Gamson in his research on social movements (Gamson 1992: 91; Gamson 1995: 91). Aggregate frames define issues as social problems and assign responsibility to those who hear the message of the frame to take action about the problem as individuals. Consensus frames (or strategies) define a social problem as one which can only be resolved by collective action; they construct a strong sense of identity for the people who are to act collectively, but do not determine the identity of the party responsible for causing the problem. Collective action frames define a problem as both intrinsically wrong and caused by an identifiable actor, us and/or them (Fisher 1997).

3. Frame of aggregation towards cohesion (“aggregate frame”)

To set the scene for readers who are less familiar with the history of Danish-Greenlandic relations, we precede each part of the analysis with a short summary of the core political events in the respective temporal frames of the post-WW2 period. With respect to the 1950s, it must be noted that politically Greenland had become constitutionally incorporated as a territorial unit within the Kingdom, and Denmark took the responsibility for the ongoing modernization of its “northern country”. To depict this event, we focus on the first passage from a political statement taken from the *Greenland Commission’s Report* of 1950 (Grønlandskommissionen 1950a), that presented overall guidelines for the upcoming development in Greenland. Among other things the report stated that: “It is estimated that the time has come, where one can deliberately work towards the aim that the Greenlanders will become equal members of Danish society”.¹

The first striking feature of this statement is that there is no clear “we”, and throughout the passage it remains unclear who actually estimates that the Greenlanders (described in the third person) in the last sentence are ready to become an equal part of the Danish society. Taking a close look at the three clauses that constitute the passage, one can identify all the core framing tasks mentioned earlier. The opening clause, “It is estimated that the time has come”, is indicative of diagnostic framing and suggests fostering an agreement – in this case supposedly an agreement between the Danes and the Greenlanders, although the first are not mentioned directly in the passage. The subsequent clause, “where one can deliberately work towards the aim” is an expression of motivational framing, with an aim to foster an action, although its agents here too remain unclear. The last and most significant clause in this passage, “that the Greenlanders will become equal members of the Danish society”, is an example of prognostic framing, and communicates a call for action towards a future social change: achieving equality for Greenlanders as a consequence of the process of incorporating Greenland into the Kingdom of Denmark.

The colonial frame of the cited passage becomes clearer when read against a passage from the same report of Greenland Commission which reads as follows: “It is quite clear that a society like the Greenlandic people which in all respects is at a primitive stage must receive external financial aid, if in the foreseeable future it is to work its way up to a considerably higher financial, social and cultural level”.²

¹ “Det tidspunkt skønnes nu at være inde, hvor man bevidst kan arbejde henimod det mål, at grønlænderne bliver ligeberettigede medlemmer af det danske samfund” (Grønlandskommissionen 1950a: 18). Unless indicated otherwise, all translations into English are by the authors of this text.

² “Det er da også helt klart, at et samfund, der i enhver henseende befinder sig på et primitivt stade, som det grønlandske, må have økonomisk støtte udefra, hvis det i løbet af oversku-

In spite of the euphemisation (Danes are again “photo-shopped” out of the document), the message leaves no doubt: in order to become “equal members of the Danish society”, as the previous passage stated, the Greenlandic people will have to accept Danish hegemony in the form of economic aid and thus succumb to symbolic violence that naturalizes differences between the Danes and the Greenlanders. In other words, the implicitly postulated equalization of both societies will, in fact, mean no less than an intensive process of Danification of Greenland. The political frame of the 1950s can be identified as a frame of aggregation towards social cohesion.

Moving on to the field of literary fiction, the 1950s was a period where only very few novels appeared with Greenland as the main topic.³ One among those was *Kala* written by Aage Bistrup (1884–1954) and published posthumously in 1956 – a story about a tough and brave woman Kala from a respected family of hunters, who strives to keep the traditional Greenlandic way of life alive, but ultimately must succumb to the dominating Danish culture. In the end of the novel, Kala finds herself back in the settlement that she established together with her husband. At the moment of her death, Kala sees a plane flying high over the sky and the novel ends with the following words:

And just as the first airplane which had ever crossed Greenland’s enormous ice cap carried out an emergency landing right beneath her old settlement, Igdluko, Kala gave up the ghost. The last of the illustrious hunter families – truly faithful to everything that once had existed. A new time had begun for the old hunter people behind the sea and the mountains that will always gleam blue.⁴

This example demonstrates that Danish literary fiction on Greenland in the 1950s seems to act straightforwardly against the previously analysed concurrent political framing. The last sentence in the novel clearly expresses a negative view on the process of introducing “a new time” to Greenland, which can be indicative of “diagnostic framing”, but the problem identified contradicts the positive view of the prognosticated development of Greenland. Instead of “prognoses” of cultural progress, the old colonial discourse of the cultural encounter between Denmark

elig fremtid skal arbejde sig op til et væsentligt højere økonomisk, socialt og kulturelt niveau” (Grønlandskommissionen 1950b: 26).

³ Energy was apparently mainly invested in filmic representations of Greenland, with such big productions as the Danish-Greenlandic movie *Qivitoq* (1956).

⁴ “Og netop som den første flyvemaskine, der nogen sinde havde krydset Grønlands mægtige indlandsis, nødlandede neden for hendes gamle boplads, Igdluko, udåndede Kala. Den sidste af de berømmelige fanger-slægter – inderlig trofast mod alt det, der engang havde været. En ny tid var indvarslet for det gamle jægerfolk bag havet, og de fjelde, som altid vil blåne” (Bistrup 1956: 192).

and Greenland is reduplicated and framed as tragic – constructed through the logic of binary oppositions. Danes and Greenlanders in the novel are fixed as essentially different, which is highlighted by the words of a Danish doctor working in Northern Greenland: “We will never learn to understand the Greenlanders”.⁵ The novel focuses mostly on the so-called Greenlandic essence – the close connection to nature, holding on to traditional values and ways of life – while hybridization – the outcome of the Greenland’s incorporation within the Kingdom, framed as “desired” in the political text – is portrayed as destructive and negative. However, this essence of the Greenlandic culture constitutes its very limitation at the same time. The old Greenlandic hunter culture is represented as doomed to decline when encountering Danish cultural, economic, as well as symbolic capital. In this vision, there is no space left for the agency of Greenlanders – both so-called “pure” and “hybrid” Greenlanders seem to be on their way to succumbing to the “new time” – that is the dominating Danish culture and lifestyle.

On the basis of these examples, it can be concluded that Danish literature on Greenland in the 1950s, with regard to its topical description of what was happening, lagged behind in relation to the political frame of the period. Like the political discourse, the literary discourse worked as a “diagnostic” and “prognostic” mirror, but it produced meanings about the problems and possible future of Greenland contrary to those generated by the political document in question. In the political discourse, the impact of power can be identified in the presence of the “frame of aggregation towards cohesion” that legitimizes Denmark as having the authority to act on behalf of the Greenlanders, whereas its presence has only minimal significance in the discourse articulated in the literary work. This raises the question as to the role of agency of the author of literary fiction in the production of meaning, which will be discussed in the next section.

4. Frame of consensus seeking (“consensus frame”)

Within the temporal frame of the 1960s, and in particular the 1970s, the imposing of Danish political will on Greenlanders and the implanting of Danish cultural capital in Greenland produced a discourse of difference, in which ethnic rhetoric began to be used among both the Greenlanders as well as the Danes. In other words, the imposed consensus of the 1950s backfired due to the Danish application to join the European Community (EC) and to the subsequent EC-membership that produced a growing opposition among Greenlanders. The attempted reproduction of Danish cultural capital, through the introduction of a universal

⁵ “Men forstå grønlænderne lærer vi aldrig” (Ibid.: 168).

schooling system that was supposed to cause social advancement, failed to fulfil its goals. Furthermore, the establishing of the pan-Inuit organization the Inuit Circumpolar Conference in 1977 offered Greenlanders an alternative to the identity project imposed by Denmark.

In October 1975, a Home Rule Commission was set up consisting of seven Greenlandic and seven Danish politicians. The commission worked for almost three years and in 1978 delivered its report (*Hjemmestyrekommissionens betænkning*), from which the following passage originates:

It has probably been more crucial for the occurrence of the idea of home rule, that development efforts in Greenland at the dawn of the 1970s had lasted for almost twenty-five years and among other things had resulted in a significant improvement of educational standards in general and, by means of better communication conditions, also of the people's understanding of and interest in society's development. In short, the conditions were created so as the people of Greenland – just as had happened to be the case for the people of the Faroe Islands in 1948 – could take responsibility for their own affairs. And the claim for responsibility through obtaining home rule was expressed as a claim by Greenland.⁶

The first thing that strikes a reader is the lack of the well-established dichotomy between “us” and “them”. As a result of long negotiations and dialogue within the Home Rule Commission, the report should be perceived as a product of Danish-Greenlandic consensus. However, Greenlanders are mentioned in third person only, and the text consisting of an accumulation of passive constructions does not reveal the sender of the message. The “aggregate frame” identifies the Danish part as having the power to state that Greenlanders had earned the right to home rule owing to their having followed the instructions and fulfilled the requirements that were set up for them by the Danes. On the other hand, the euphemistic formulation of the Danish participation in the process, in spite of the explicit passive constructions, presents Greenlanders as active agents and “prognosticates” their taking responsibility for their own country, becoming initiators of changes and co-builders of the historical “consensus” with the Kingdom. The frame of the political text can be thus identified as the frame of consensus-seeking communicating a prognostic and motivational message.

⁶ ”Mere afgørende for hjemmestyretankens opståen har nok været, at udviklingsindsatsen i Grønland ved indgangen til 1970'erne havde stået på i næsten 25 år og bl.a. havde resulteret i en betydelig højnelse af uddannelsesniveaueet i almindelighed og, i kraft af bedre kommunikationsforhold, også af befolkningens orientering om og interesse for samfundets udvikling. Betingelserne var kort sagt skabt for, at den grønlandske befolkning – ligesom det var sket for den færøske befolknings vedkommende i 1948 – kunne begynde selv at tage ansvar for sine egne anliggender. Og ønsket om ansvar gennem hjemmestyre var fremsat som et ønske fra Grønlands side” (Kommissionen om Hjemmestyre i Grønland 1978: 12).

Moving our focus on to the Danish literary fiction about Greenland published in the 1960s and 1970s and consisting of a considerable number of novels and essays thematising both the Greenlandic past as well as the current affairs,⁷ we have selected one work for the purpose of the analysis: a novel by Niels Fenger entitled *Hvid anorak* (White anorak) published in 1977. The two main characters of the novel, Aron and Niels, a Greenlander and a Dane respectively, become friends in their childhood in the 1950s, when the large-scale modernization process begins in Greenland. After several years, they meet again in the 1970s, when there is no doubt for anyone that long-term development has led to rather dubious results: social problems, inequality and lack of respect. During a fierce discussion between the two friends, Aron, now a political activist fighting for the introduction of home rule in Greenland, reproaches Niels, or – to put it more precisely – Niels’s fellow countrymen, for having failed to establish equality between Greenlanders and Danes:

You undertook to colonize Greenland, and when you at last found out that time had run out, you experimented with something that you meant as democratization, but also in this respect you have failed, because we are a long way from democracy here in our country.⁸

In the novel, the imposing of Danish political will to modernize the country – conducted by a collective action and with the consent of the Greenlandic elite – is represented as having led to increased emphasis on the cultural and ethnical autonomy of Greenlanders. Aron utilises the ideology of nationalism delivered by the Danes, and the process of othering becomes reversed and directed towards the former colonizers. The templates provided by the colonizer have been filled with new meanings of the colonized – and turned against the former colonial power:

The only logical thing should be, that the indigenous inhabitants of the country retain the ownership of their own *inuit nunat* [...]. Why should we accept that such a chance shipmaster, who lost his way, planted any ridiculous flag on our rocks and thus declared the country his own?⁹

In *Hvid anorak* it is the Danes, who are “othered” by the Greenlanders who call themselves “the country’s indigenous inhabitants”; and, it is emphasized by Aron

⁷ A.o. Jacob Bech Nygaard’s *Natten er nådig* (1963), *Solen står lavt* (1968), Jørgen Liljensøe’s *Barakkerne* (1977), Thorkild Hansen’s *Sidste sommer i Angmagssalik* (1978).

⁸ ”I påtog jer en kolonisering af Grønland, og da I omsider fandt ud af, at tiden var rendt fra jer, forsøgte I med noget, som I mente var en demokratisering, men også i dét stykke har I spillet fallit, for vi har langt fra demokrati her til lands” (Fenger 1977: 122).

⁹ ”Det eneste logiske må være, at landets oprindelige beboere beholder ejendomsretten til deres eget *inuit nunat* [...]. Hvorfor skulle vi affinde os med, at sådan en tilfældig vildfaren skipper har plantet et eller andet idiotisk flag på vores klipper og dermed erklæret landet for sit?” (Ibid.: 125).

that their cultural capital *is* essentially different from the one belonging to the Danes.¹⁰ The logic of binary oppositions present in *Kala*, is then fixed, although in reverse, in a literary text published about two decades later. This reinforces the “aggregate frame” that defines the social problem to be solved – the social inequalities in Greenland and the failure to recognize Greenlanders as the rightful owners of the country they inhabit – along with the “motivational frame” in which the actor responsible for the problem – the Danes – is identified, calling for action that should result in “fostering” a permanent change – the introduction of home rule.

In Fenger’s novel, the ongoing hybridization of the Greenlandic culture is viewed negatively, whereas the old Greenlandic traditions are valorised. As in *Kala*, the true Greenlandic culture is essentialized as pure, stable and unchangeable, but instead of being its very limitation, this constitutes its strength and becomes the basis for the anticolonial fight for future Greenlandic self-determination. In order to break with the implanting of the Danish cultural capital in Greenland, Aron abandons his education at the clerical seminary in Nuuk and becomes a shipmaster, one who holds on to the old Greenlandic values. The dichotomy between Denmark and Greenland are, thus, still maintained and even reinforced. Nevertheless, between those two binaries there is a passage that enables mutual relations – mostly based on *agonism*. Aron does not agree with his friend Eric’s views, but they stay friends, and he even marries – a very atypical, but still “Danish” girl.

It appears that *Hvid anorak* not only catches up with the Danish political discourse from the 1960s and 1970s, but it actually frames visions of far more equitable Danish-Greenlandic relations in the future. In its identifying the actual actor (the Danes) behind the main social problem (inequality between Danes and Greenlanders), the literary text is ahead of the political one. While the political text, being a result of Danish-Greenlandic negotiations, cannot be assigned to a single defined author, the literary text authored by Niels Fenger produces and communicates meanings that are formed by the power structures (present in the reduplication of the colonial view of Greenlandic culture as “pure”, “authentic” and totally opposed to Danish culture and, thereby, fixating the old dichotomies), but also by the agency of the author himself, whose view on the future of Greenland and its current problems must have been expressed more straightforwardly than it could ever be the case with the authors of any official document of political importance. Similar to Aage Bistrup, who spent many years of his life as a manager of a colony in Greenland, Fenger, a former state-appointed fur farmer in Narssak, was both familiar with Greenlandic conditions, but also involved in the Danish structures of power, and this interplay is clearly reflected in the text’s wording selection and its application for “political” interpretation.

¹⁰ ”Fordi vi er forskellige” (Ibid.: 130).

5. Frame of action-taking (“collective action frame”)

The first decade in the new millennium with regard to the Danish-Greenlandic relations can be briefly summarised as witnessing a movement towards increased Greenlandic independence from Denmark. This process culminated in a referendum on 25 October 2008, where 75,5 percent of the votes were cast in favour of future Greenlandic self-rule, entailing a greater autonomy and potential independence. Those historical changes were indicative of a shift in the Danish anticipation of Greenland’s position, which is clearly discernible when comparing two significant official documents concerning the future of Greenland in the twentieth and twenty-first centuries: *The Home Rule Act* of 1979 and *The Self-Rule Act* passed in 2009:

We, Margrethe II, Queen by the grace of God, of Denmark, declare: In recognition of the special status that Greenland has in the Kingdom of Denmark – nationally, culturally and geographically – the Folketing has, in accordance with the decision taken by the Greenlandic national council, and We, through our assent, ratify the following law on Greenland’s constitutional position in the Kingdom of Denmark.¹¹

We, Margrethe II, Queen by the grace of God, of Denmark, declare: In recognition of the status of the people of Greenland as a people as defined by international law, with the right to self-determination, this law seeks to promote equality and mutual respect in the partnership between Denmark and Greenland. The law, in accordance with the abovementioned, builds upon an agreement between Naalakkersuisut and the Danish government, and arrived at as equal partners.¹²

Close-reading and comparing both documents reveals that, on the one hand we are witnessing a development towards recognition of equality between the two parties but, on the other hand, it is also evident that the hierarchical power relationship between Denmark and Greenland still exists. A change in Danish-Greenlandic relations is undoubtedly indicated by the use of the name of Greenland’s self-rule government “Naalakkersuisut” as well as the remarks about Greenlanders as “a people” by referring to international legislation and, consequently, about their right to self-

¹¹ ”Vi, Margrethe II, af Guds Nåde Danmarks dronning, gør vitterligt: I erkendelse af den særstilling, som Grønland i national, kulturel og geografisk henseende indtager inden for riget, har folketinget i overensstemmelse med vedtagelse i Grønlands landsråd vedtaget og Vi ved vort samtykke stadfæstet følgende lov om Grønlands forfatningsmæssige stilling i riget”. English translation: Breum 2015: 33–34.

¹² ”Vi, Margrethe II, af Guds Nåde Danmarks dronning, gør vitterligt: I erkendelse af, at det grønlandske folk er et folk i henhold til folkeretten med ret til selvbestemmelse, bygger loven om et ønske om at fremme ligestilling og gensidig respekt i partnerskabet mellem Danmark og Grønland. Loven bygger i overensstemmelse hermed på en overenskomst mellem Naalakkersuisut og den danske regering som ligestillede parter”. English translation: Breum 2015: 34.

determination. The key words in the *Self-Rule Act* are “partnership” and “partners” as well as “equality” and “equal”, enhancing the Danish desire, here articulated by Queen Margrethe II, of equitable relations between Denmark and Greenland. The law is, thus, framed as a product of a bilateral agreement between two “equal partners”, which overshadows the real reason for this *action-taking*: the desire to prevent uncontrolled Greenlandic secession from the Danish Realm.

Danish action with regard to Greenland is currently taking place on various institutionalized levels, delivering “contingency planning” that aims to head off what threatens to happen in the future. An example of such a contingency-planning document from within the defence policy domain is *Kingdom of Denmark Strategy for the Arctic 2011–2020*, stipulating that “[p]ossibilities will be considered for closer involvement of Greenland’s citizens in the armed force’s education and training and tasks in the Arctic, including customized programs in Greenland with emphasis on the maritime domain” (Government of Denmark 2011: 36). It becomes evident that the Danish government is attempting to freeze any potential action on the part of the Greenlanders who, in the event of full independence, might potentially opt for military protection from a mightier neighbour, for instance, the USA. Sharing the domain of military training with the Danish army would certainly make Greenlanders more prone to remain under the Danish protection, while Denmark thereby would secure its influence and interests in the Arctic.

In the period after the 1990s, literary fiction witnessed a considerable number of novels addressing the question of Danish-Greenlandic relations during the period of colonialism.¹³ Interestingly, all those works of fiction create a discursive space for counter narratives to the grand narrative of colonialism. In the following, we have chosen to focus on a novel *Profeterne i Evighedsfjorden* (*The Prophets of Eternal Fiord*) that has recently gained much publicity, primarily due to the varying optional interpretations of its post-colonial message. This historical novel was written by a Danish-Norwegian author Kim Leine and published in 2012. The plot follows an idealistic priest Morten Falck, who sails to Greenland in 1787 to convert the Inuit to the Danish church and who comes to live in the outpost of Sukkertoppen. The natives from neighbouring villages unite to reject Danish rule and establish their own settlement above Eternal Fjord. In an open confrontation with Morten Falck, their charismatic leader Habakuk identifies, with the help of a few but very distinctive words, the injustice done by the Danes:

But we will not bow down to the king, says Habakuk. ... He is not our king. ... He is their king. ... They come here with their guns and their warrants and their chains and

¹³ A.o. Peter Høeg’s *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992), Kurt L. Frederiksen’s *Spor over isen* (2004), *Edderfuglens rejse* (2006), Linda Lassen’s *Håbets år* (2011).

their stories of children drowning. But we are not children, we are grown men and women and this is our country! We shall do what we please in our own country!¹⁴

In his passionate speech to the rebels gathered in a church building erected by themselves, Habakuk opposes the way in which Greenlanders have been traditionally represented by the colonizers and, at the same time, emphasizes the Greenlanders' own power to represent themselves. Due to the conventional dichotomy of "us" (Greenlanders) against "them" (Danes), the latter being a personification of evil itself, on the surface, the novel seems only to contribute to the strengthening of well-established (inverse) binary oppositions of the 1970s. However, in Leine's novel the Greenlanders who unite to struggle for their rights to the land and life according to their own traditions and beliefs, act within the frame originally defined by the colonizer – that is the Christian religion. It is Jesus Christ himself, from whom Maria Magdalene receives an instruction that her people "shall gather in a number and leave the colony and the Danish drunkards and philanderers, and they shall worship the Lord".¹⁵ Habakuk tells his congregation to put trust in God and oppose the Danes under the banner of His name:

As long as we give heed to unto the word of the Lord, nothing bad can happen to us, says Habakuk calmly, taking his time to look them each in the eye. This land belongs to us, what washes on to the shore is ours to take without permission, and no one has the right to tell us what to believe in. The Lord is with us! He speaks to my wife and I pass His word on to you.¹⁶

Using the Christian religion as the main weapon against Danish dominance abrogates the dichotomy between Danish and Greenlandic values, so clearly highlighted in the previously mentioned *Kala* and *Hvid anorak*. As a result of colonization, no Greenlandic cultural "purity" can be identified any longer, which is represented in the main Greenlandic characters such as Maria Magdalene, Habakuk, Lydia or Bertel. But this impurity and hybridization are "diagnosed" as the necessary conditions for Greenlanders' "action-taking". From the position on a borderline, the

¹⁴ "Vi vil ikke føje os efter kongen, siger Habakuk. ...Det er deres konge. ...Det er dem der kommer med deres geværer og deres arrestordrer og deres lænker og deres historier om børn der drukner. Vi er ikke børn, vi er voksne mennesker, og det her er vores land! Vi gør hvad vil vil i vores land!" (Leine 2012: 253). English translation: Leine 2015: 267.

¹⁵ "skal samle sig i stort hobetal og forlade kolonien og de danske horebukke og drukkenbolte og tilbede Herren" (Leine 2012: 178). English translation: Leine 2015: 178.

¹⁶ "Så længe vi retter os efter Herrens ord, kan der ikke ske os noget ondt, siger Habakuk roligt og tager sig god tid med at se på dem, én efter én. Det her land tilhører os, det der flyder ind til stranden, skal vi ikke bede om lov til at tage, og ingen skal fortælle os, hvad vi skal tro på. Herren er med os! Han taler til min kone, og jeg bringer Hans ord videre til jer" (Leine 2012: 180–181). English translation: Leine 2015: 188.

characters establish an alternative reality – such as Maria Magdalene and Habakuk's settlement – the existence of which, although in the long run not able to withstand the confrontation with the representatives of Danish colonial rule, proves the Greenlanders' "agency". It can be concluded that Leine's narrative "motivates action" which is not based on the old colonial and counter-colonial dichotomies of the 1950s and 1970s, but on their radical transgression, which points towards a yet unknown result in the future.

The novel ends with an epilogue depicting "new times" in Greenland when the country has to "look after itself". Bertel, the narrator, concludes: "In many ways it was good for us. We learned to stand on our own feet".¹⁷ By saying so, the novel enters into a dialogue with the ongoing debate – in Denmark as well as in Greenland – about the possible future of Greenland, within or outside the Realm. A sort of aporia, meaning the peaceful coexistence of the Greenlanders and Danes, where both parts do not interfere in each other's affairs, is the solution proposed by the Danish-Norwegian author, who has lived in Greenland for fifteen years and does not hide his sympathy for the future independence of Greenland. Letting Greenland "look after herself" in his literary work transgresses the contemporary political frame, situating the literary text ahead of the concurrent postcolonial discourse.

Conclusions

Political discourses analysed in this text have framed the reality of Danish-Greenlandic relations in three temporal stages. We have looked at the social worlds institutionalized by political discourses and development narratives during these stages through three kinds of frames: "aggregate frames", "consensus frames" and "collective action frames". Since WW2, political texts have demonstrated a slow progress from a colonial reality through a semi-colonial one to a postcolonial reality. Thanks to our approach of studying political developments concurrently with developments depicted in literary fiction, we can conclude that, in relation to the first frame, literature has lagged behind the political discourse. In relation to the second frame, it has not only caught up with the political discourse, but even has gone ahead of it and, thus, has become a mirror of social reality. In relation to the third frame, literature has fostered a reinterpretation of Danish-Greenlandic relations towards transgression of political reality, by seeking a way out through an aspirational cultural hybridity.

Based on the final part of our analysis, we tend towards a conviction that literature can propose alternatives to political discourses, such as an ideal type of new

¹⁷ "Måtte vi klare os her i landet". "Og det viste sig på mange måder at være godt. Vi lærte at klare os selv" (Leine 2012: 520). English translation: Leine 2015: 556.

identity (hybridity), “agonism” or “aporia” (as a way of peaceful coexistence), or by showing dispositions towards action (working as a diagnosis). Contrary to the political discourse, those dispositions do not have to be specified, but rather they can afford to remain ambivalent or implied. Unlike a political text, a work of fiction does not have to convey unambiguous meanings, which, along with its more dynamic and articulate interplay of agency and structure, explains why it is easier for a literary text to move to the position of action. A political text that attempts to frame Danish-Greenlandic relations is most often bound to aim at consensus seeking, while it is not possible or is at least very difficult to designate an action. Hence, attempting to answer our initial question whether it is possible for works of literary fiction to induce a bidding of farewell to colonialism or postcolonialism in Danish-Greenlandic relations, we are full of hope for literary texts due to their ability to go beyond the dominant discourses. At the same time, due to the nature of political institutions, which always attempt to maintain durable structures and contain the unpredictability of the social world, it remains doubtful whether the same will be at all manifested in the political discourse. And then, again, maybe not...

Bibliography

- Benford R.D. and D.A. Snow. (2000). Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. *Annual Review of Sociology* 26: 611–639.
- Bistrup, A. (1956). *Kala*. København: Aamodts Forlag.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *Language and Symbolic Power*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Breum, M. (2015). *The Greenland Dilemma*. Trans. K. McGwin. E-book edition. Copenhagen: Royal Danish Defence College.
- Entman, R.M. (1993). Framing: Toward Clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication* 43 (4): 51–58.
- Fenger, N. (1977). *Hvid anorak*. København: Wøldike.
- Fisher, K. (1997). Locating Frames in the Discursive Universe. *Sociological Research Online* 2 (3), <http://www.socresonline.org.uk/2/3/4.html> (access: 30.01.2018).
- Franczak K. (2014). Perspektywa „framing analysis” – oferta analityczna dla badań nad dyskursem? *Przegląd Socjologiczny* 63 (3): 135–156.
- Frederiksen, K.L. (2004). *Spor over isen*. København: Borgen.
- Frederiksen, K.L. (2006). *Edderfuglens rejse*. København: Borgen.
- Gad, U. Pram (2014). Greenland: A Post-Danish Sovereign Nation State in the Making. *Cooperation and Conflict* 49 (1): 98–118.
- Gamson W.A. and A. Modigliani. (1989). Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach. *American Journal of Sociology* 1: 1–37.
- Gamson, W.A. (1992). *Talking Politics*. Boston: Cambridge University Press.
- Gamson, W.A. (1995). Constructing Social Protest. In: H. Johnston and B. Klandermans (eds.). *Social Movements and Culture*. London: UCL Press, p. 85–106.

- Government of Denmark. (2011). *Kingdom of Denmark Strategy for the Arctic 2011–2020*. Copenhagen: Ministry of Foreign Affairs. <http://um.dk/en/foreign-policy/the-arctic/> (access: 30.01.2018).
- Grønlandskommissionen. (1950a). *Grønlandskommissionens betænkning 1*. København: Grønlandskommissionen.
- Grønlandskommissionen. (1950b). *Grønlandskommissionens betænkning 5*. København: Grønlandskommissionen.
- Hansen, T. (1978). *Sidste sommer i Angmagssalik*. København: Københavns Bogtrykkerforening.
- Høeg, P. (1992). *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. København: Rosinante.
- Kommissionen om Hjemmestyre i Grønland. (1978). *Hjemmestyrekommissionens Betænkning nr 837. B. 1. Hjemmestyre i Grønland. 1. Hjemmestyreordningen*. København: Kommissionen om Hjemmestyre i Grønland.
- Lassen, L. (2011). *Håbets år*. København: Forlaget Hovedland.
- Leine, K. (2012). *Profeterne i Evighedsfjorden*. København: Gyldendal.
- Leine, K. (2015). *The Prophets of Eternal Fjord*. Trans. M. Aitken. New York–London: Liveright Publishing Corporation.
- Liljensøe, J. (1977). *Barakkerne*. Vejle: Branner og Korch.
- Nygaard, J. Bech. (1963). *Natten er nådig*. København: Martins Forlag.
- Nygaard, J. Bech. (1968). *Solen står lavt*. København: Martins Forlag.
- Pluwak, A. (2009). Geneza i ewolucja pojęcia „framing” w naukach społecznych. *Global Media Journal – Polish Edition* 1: 49–79.
- Pluwak, A. (2011). The Linguistic Aspect of Strategic Framing in Modern Political Campaigns. *Cognitive Studies* 11: 307–319.
- Scheufele, D.A. (1999). Framing as a Theory of Media Effects. *Journal of Communication* 1 (49): 103–22.

Michał Przeperski
Biuro Badań Historycznych IPN

Dyplomacja na peryferiach. „Specjalne kontakty” polsko-norweskie w latach 60. XX wieku

Diplomacy on the peripheries: Polish-Norwegian “special contacts” in the 1960s

“Special contacts” developed by Norway and Poland during the years 1963–1968 may serve as a unique example of peripheral diplomacy. The sense of Polish initiatives such as the Gomułka Plan consisted not only in relaxing the political tension in Europe, but also on securing the western Polish border, which was not internationally recognized by the West. Hence, initially, political contacts between Oslo and Warsaw served as a way of exercising soft pressure on NATO countries to change their stance. However, they had other interesting aspects, too, such as promotion of Polish culture in Norway. It was 1968 that marked a final date of the “special contact.” It was the anti-Semitic campaign that took place in Poland that year, rather than invasion of Czechoslovakia, that was a final reason for this ending.

Key words: Poland, Norway, Winiewicz, Boyesen, Oder-Neisse, international relations, NATO

Słowa kluczowe: Polska, Norwegia, Józef Winiewicz, Jens Boyesen, Odra-Nysa, polityka międzynarodowa, NATO

Gdy w 1963 roku w Oslo pojawił się młody bułgarski reżyser teatralny zafascynowany norweskim dramatem, stał się sensacją dnia, bohaterem gazet i rozmówcą wybitnych norweskich luminarzy kultury (Rem 2010: 143). Trudno o lepszy dowód na to, że w pierwszej połowie lat 60. Norwegia pozostawała głuchą europejską prowincją. Nie tylko zresztą daleka była od trendów dominujących w kulturze światowej, ale też odgrywała minimalną rolę w polityce międzynarodowej zdominowanej przez zmagania supermocarstw. A jednak w tym samym czasie doszło do bezprecedensowego ożywienia kontaktów polsko-norweskich. Dlaczego dwa kraje usytuowane na peryferiach polityki międzynarodowej postanowiły nawiązać współpracę na rzecz – jak oficjalnie głośzono – „utrwalenia pokoju i odprężenia w świecie”?

Wzajemne stosunki polsko-norweskie układały się stosunkowo dobrze – jeśli zważyć na to, że oba kraje dzieliła żelazna kurtyna – już od połowy lat 40.

(Denkiewicz-Szczepaniak 2006). Szczyt wzajemnej izolacji przypada na apogeum stalinizmu w początku lat 50., ale zasadnicza poprawa przysłała po Październiku. Przemiany, do jakich doszło w Polsce w 1956 roku, przyniosły nie tylko nowe kierownictwo partyjne i zasadnicze zmiany w praktyce rządzenia, lecz także stały się poważnym kapitałem w polityce zagranicznej. Jeszcze kilka lat po Październiku wprost mówili o tym w poufnych rozmowach politycy norwescy¹. Skutkowało to tym, że „Norwegia pojawiała się jako partner chętny do rozmów z socjalistyczną Polską po roku [19]56”². W ocenach polskich dyplomatów jednym z głównych powodów pchających Oslo do dialogu z Warszawą była chęć odegrania roli pomostu w złożonych relacjach Wschód – Zachód. Kontakty z Polską mogły stanowić jego przydatny element.

W tym kontekście za pierwszy istotniejszy impuls dla wzajemnych kontaktów można uznać Plan Rapackiego, przewidujący stworzenie strefy bezatomowej obejmującej Niemcy Zachodnie, Niemcy Wschodnie, Czechosłowację i Polskę. To wystąpienie polskiej dyplomacji z jesieni 1957 roku było próbą upieczenia kilku pieczeni przy jednym ogniu. Szło o wykorzystanie entuzjazmu, jaki na Zachodzie wzbudził polski Październik, do utrwalenia na forum międzynarodowym przekonania o posiadanym przez Warszawę szerszym marginesie politycznego manewru. Efektem miał być nie tylko wzrost prestiżu ekipy Gomułki, ale również pogłębienie istniejących „rozbieżności wśród członków NATO na tle stosunku do inicjatyw bloku wschodniego” (Pasztor 2003: 88). Wówczas jednak dialog polsko-norweski zawisł w próżni, bowiem pomimo zainteresowania Norwegów rozbrojeniowymi pomysłami szefa polskiego MSZ zostały one ostatecznie *unisono* odrzucone przez kraje NATO (Kłoczyński 2006: 233–252). Warto jednak podkreślić, że rząd norweski w 1957 roku stanął na stanowisku, iż nie będzie magazynował ładunków atomowych na swoim terytorium, i od tamtej pory konsekwentnie je podtrzymywał pomimo nacisków sojuszników (Sko-grand 2006: 182–183). Ponadto polsko-norweska umowa o współpracy podpisana w grudniu 1958 roku umożliwiła rozwinięcie relacji naukowo-kulturalnych. Tym samym PRL stała się w tej sferze pierwszym partnerem Norwegii spośród krajów socjalistycznych.

W ostatnich dniach 1963 roku na wystąpieniu w Płocku Władysław Gomułka przedstawił tzw. Plan Gomułki zakładający zamrożenie zbrojeń jądrowych i termojądrowych na terytorium Polski, Czechosłowacji, NRD i RFN. W dwa miesiące później rząd PRL przedstawił krajom zachodnim oficjalne memorandum w tej sprawie (Łoś-Nowak 1989: 256–275) i spotkało się ono

¹ Archiwum Akt Nowych, KC PZPR, 237/XXII-1108, Rozmowa z Loebergiem, członkiem norweskiego parlamentu (Norweska Partia Pracy), 23.08.1960 r., k. 20.

² Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, Departament III, sygn. 28/71, w-10, Czy nowa polityka Norwegii wobec KDL?, [wrzesień 1966 r.].

ponownie z zainteresowaniem Norwegów³. I choć pozostałe kraje NATO ponownie nie były zainteresowane, by wprowadzić w życie propozycje I sekretarza KC PZPR, to właśnie z początkiem 1964 roku rozpoczął się nadspodziewanie intensywny okres wzajemnych polsko-norweskich kontaktów, nie tylko zresztą politycznych⁴.

Skok jakościowy był dostrzegalny gołym okiem. We wrześniu 1965 roku odwiedził Oslo minister kultury Lucjan Motyka, a jego wizyta „miała przebieg bardzo pomyślny”⁵. W Norwegii z dużą satysfakcją odnotowywano wyraźne ożywienie wymiany kulturalnej (Halvorsen 1965a: 8–9), w rzeczywistości dość jednostronnej – ponieważ to głównie polscy twórcy przyjeżdżali nad fiordy. Warto odnotować między innymi występy muzyków: Barbary Hesse-Bukowskiej, Karola Stryji, Kwintetu Warszawskiego i Wandy Wiłkomirskiej⁶. Jeszcze ważniejsza była rola polskich twórców teatru, nierzadko zresztą narzekających na norweski prowincjonalizm. W Det Norske Teatret do wystawienia *Procesu* Kafki zaangażowano między innymi Henryka Tomaszewskiego i Krzysztofa Pankiewicza, jednak w ocenie polskich dyplomatów spektakl „wywołał szok w środowisku teatralnym norweskim, nieobytym z teatrem nowoczesnym”⁷. Nadto Polskę odwiedziła nienotowana wcześniej grupa norweskich dziennikarzy, czego owocem były poświęcone Polsce liczne publikacje na łamach ogólnokrajowej prasy. Jedynym poważniejszym tytułem, który odmówił nawiązania kontaktów z dyplomatami PRL, był konserwatywny *Aftenposten*⁸.

Kluczowym komponentem wzajemnych relacji pozostawały jednak kontakty dyplomatyczne. Wiceszef polskiego MSZ Józef Winiewicz odwiedzał Oslo w styczniu 1964 roku, w styczniu 1965 roku oraz na przełomie marca i kwietnia 1966 roku. Jego norweski odpowiednik Jens Boyesen rewizytował Polskę w czerwcu 1965 roku i była to jego pierwsza w życiu wizyta za żelazną kurtyną, co samo w sobie wydaje się symboliczne⁹. W końcu 1966 roku polscy dyplomaci oceniali, że „współpraca z norweskim MSZ jest b[ardzo]. dobra, do tego stopnia, iż [Norwegowie] uważali zawsze za potrzebne informować nas o ważniejszych zdarzeniach nas obchodzących (zwłaszcza po wizytach polityków NRF). Ten stan stosunków

³ AAN, KC PZPR, 237/XXII-1506, Kilka aktualnych problemów Norwegii, 15.05.1965 r., k. 185.

⁴ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Notatka o pobycie delegacji ZG ZMS w Norwegii [maj 1965]; AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Notatka z rozmowy z H. Pedersenem, 18.02.1965 r.

⁵ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Szyfrogram nr 11559 z Oslo, 21.09.1965 r.

⁶ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Kultura i nauka polska w Norwegii, [początek 1965 r.].

⁷ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Ramowy plan działalności Ambasady PRL w Oslo na okres grudzień 65 r. – czerwiec 66 r., 19.11.1965 r.

⁸ Ibid.

⁹ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Notatka ministra Józefa Winiewicza z rozmów z wiceministrem spraw zagranicznych Norwegii Jensem Boyesenem, 14.06.1965 r.

kierownictwo norweskie zwykło określać jako ‘modelowe stosunki między dwoma państwami obu ugrupowań’¹⁰.

Przekonanie o wyjątkowości relacji Warszawa – Oslo znalazło odzwierciedlenie w publicystyce – w Norwegii zaczęto mówić o istnieniu „dialogu polsko-norweskiego” czy też „specjalnych kontaktów polsko-norweskich”. Natura tego dialogu była jednak specyficzna i wynikała tyleż z różnic w kulturze politycznej czy w temperamencie, co z nie w pełni samodzielnej roli politycznej odgrywanej przez oba kraje. Już w 1958 roku, gdy wiceminister Winiewicz nieoficjalnie pojawił się w Oslo, gospodarze poprosili go o utrzymanie w tajemnicy faktu nawiązania wzajemnych kontaktów (Winiewicz 1985: 554). Dyskrecja i powściągliwość ze strony Norwegów pozostawały normą również w kolejnych latach. Oto gdy w czerwcu 1965 roku, podsumowując wizytę wiceministra Boyesena nad Wisłą, *Życie Warszawy* napisało, że oba kraje zajmują analogiczne stanowisko wobec problemu wietnamskiego, wywołało to w Norwegii falę protestów. Prawicowy *Morgenbladet* atakował rząd za rozwój stosunków z krajami socjalistycznymi, które „wykorzystują go do swych celów propagandowych” przeciwko Niemcom Zachodnim i USA¹¹, a wspomniany *Aftenposten* wzywał własny rząd do większej ostrożności, krytycznie oceniając, że „nawet najbardziej ostrożne próby ze strony małego państwa zachodniego w kierunku odprężenia poprzez bezpośredni kontakt z krajem wschodnim mogą być przedstawione jako skierowane przeciw USA”¹². „Uważamy za pożyteczne kontynuowanie niezobowiązującego norwesko-polskiego dialogu” – odpowiadał krytykom prorządowy dziennik *Arbeiderbladet*. „Nie wiemy dziś, co konkretnego może on przynieść. Ale jesteśmy przekonani, że już sama dyskusja jest wkładem w zmiękczenie sztywnych linii podziału” (Polen og Morgenbladet 1965: 4) – puentował. Specyficzna to odpowiedź, gdy rządowe *porte parole* stwierdza, że trudno wskazać namacalne korzyści z politycznego dialogu z drugim państwem. Warto zatem zadać pytanie: co spowodowało, że stosunki polsko-norweskie rozkwitły z wielką mocą właśnie w pierwszej połowie lat 60.?

Dokumentacja Wydziału Zagranicznego KC PZPR pokazuje, że jeszcze w końcu lat 50. władze komunistyczne w Polsce przywiązywały dużą wagę do kontaktów z Norweską Partią Komunistyczną. Jej członkowie uznawani byli za członków ogólnoswiatowej rodziny partii komunistycznych i robotniczych, stąd też między innymi brali udział w Zjazdach PZPR¹³. Jednocześnie NPK chętnie dzieliła się z polskimi towarzyszami swoimi – niezwykle krytycznymi – ocenami rządzącej

¹⁰ AMSZ, Dep. III, sygn. 27/71, w-8, Pilna notatka Kazimierza Dorosza na temat aktualnej polityki zagranicznej Norwegii, 17.12.1966 r.

¹¹ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Claris nr 263 z 18 czerwca 1965 r., 19.06.1965 r.

¹² Ibid.

¹³ AAN, KC PZPR, 237/XXII-1108, Notatka dot. delegacji Komunistycznej Partii Norwegii, 21.03.1959 r., k. 1–2.

socjaldemokracji¹⁴. Tymczasem Norweska Partia Pracy w latach 1945–1965 pozostawała hegemonem sceny politycznej w kraju fiordów, a jej wieloletni lider Einar Gerhardsen zyskał sobie wśród rodaków miano „ojca narodu”. To szef norweskiego MSZ Halvard Lange był jednym z pomysłodawców NATO, a następnie realizatorem proamerykańskiej polityki zagranicznej, czemu zresztą w znacznej mierze przysłużyło się sąsiedztwo z ZSRR (Nuckowska-Cherek 2015: 268–280). Podjęcie dialogu z rządem socjaldemokratycznym w Norwegii wymagało od kierownictwa PZPR przewartościowania polityki: nad ideologią prymat musiał wziąć pragmatyzm. Sytuację ułatwiał fakt, że Komunistyczna Partia Norwegii była nieliczna (na przełomie lat 1964–1965 liczyła raptem 5 tys. członków¹⁵), a w kolejnych wyborach ponosiła klęskę za klęską¹⁶. Nadto jeszcze pozycję NPK w gronie światowych partii komunistycznych podkopywała niejednoznaczna postawa zajmowana przez nich wobec sporu chińsko-radzieckiego, co wywoływało rozczarowanie Moskwy¹⁷. W efekcie jesienią 1965 roku polscy dyplomaci, charakteryzując kierownictwo NPK, pisali, iż „jak twierdzą przeciwnicy, zajmuje zacofane, sekciarskie stanowisko w sprawach stosunku do Norweskiej Partii Pracy”¹⁸. Choć autor notatki zastrzegł, że jedynie referuje krytyczną ocenę, trudno pozbyć się wrażenia, że tego rodzaju pogląd w Warszawie podzielano. Stanowiło to czytelną miarę ewolucji postawy polskiego kierownictwa wobec norweskich towarzyszy.

Pragmatyczna postawa polskiego kierownictwa miała konkretne przyczyny i wynikała przede wszystkim z hierarchii priorytetów polskiej polityki zagranicznej. W początku lat 60. na jej szczycie niezmiennie znajdowało się zyskanie międzynarodowego uznania dla zachodniej granicy PRL na Odrze i Nysie Łużyckiej. Tak Plan Rapackiego, jak i Plan Gomułki były wszak obliczone na to, by Niemcy Zachodnie nie otrzymały dostępu do broni atomowej, a co za tym idzie, by w przyszłości nie mogły potencjalnie wykorzystać jej do siłowego przywrócenia swoich granic z 1937 roku. W dalszej perspektywie popularyzacja Polski i jej polityki w Norwegii miała zatem na celu pozyskanie polityków i opinii publicznej dla idei uznania polskiej granicy zachodniej. „Hamowanie lub uniemożliwianie postępu w odprężeniu między Wschodem a Zachodem”¹⁹ było głównym zarzutem pod adresem RFN, konsekwentnie formułowanym przez polskich gości nad fiordami.

¹⁴ Ibid., Socjaldemokracja norweska (opracowanie KC KPN z 1958 r.), 21.03.1959 r., k. 7–18.

¹⁵ AAN, KC PZPR, 237/XXII-1506, Komunizm w Skandynawii (kryzys w ruchu komunistycznym), wiosna 1966 r., k. 40.

¹⁶ AAN, KC PZPR, 237/XXII-1108, Norweska lewica robotnicza po wyborach komunalnych, 30.09.1963 r., k. 255.

¹⁷ Ibid., Uwagi o stanowisku Komunistycznej Partii Norwegii w sprawie podstawowych zagadnień sytuacji międzynarodowej i międzynarodowego ruchu robotniczego, 12.01.1963 r., k. 233.

¹⁸ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Notatka dot. sytuacji w Komunistycznej Partii Norwegii, 4.10.1965 r.

¹⁹ Ibid., Działalność propagandowa Ambasady PRL – w okresie jesień ’64 – jesień ’65, 8.10.1965 r.

Miało to swoje znaczenie przede wszystkim dlatego, że Norwegia nie była państwem neutralnym. „Czy [...] jeszcze możemy uważać Norwegię za ‘słabe ogniwo’ NATO?”²⁰ – pisał we wrześniu 1966 roku w liście do zwierzchników ambasador PRL w Oslo. Kazimierz Dorosz z brutalną szczerością wyraził w ten sposób drugą polską motywację. Norwegia wydawała się Polakom najlepszym kandydatem na adwokata sprawy polskiej na forum Sojuszu Północnoatlantyckiego.

„Podobnie jak inne państwa skandynawskie Norwegia marginesowo interesuje się problematyką powszechnego i całkowitego rozbrojenia, koncentrując swoją uwagę na rozwiązaniach częściowych i regionalnych”²¹ – odnotowywali polscy dyplomaci jesienią 1965 roku. Czy jednak gotowość do popularyzacji idei rozbrojenia była rzeczywiście głównym powodem, który pchnął norweską dyplomację do intensywniejszych kontaktów z Polakami? Norwescy politycy nie byli naiwnymi pięknoduchami. Polityczna gra pod nazwą „dialog z Polską” miała również i dla nich swoją wymierną wartość.

Nie jest przypadkiem, że ożywienie w relacjach Oslo – Warszawa odnotowywane jest już w roku 1963 (Romański 2014: 166). W końcu sierpnia tego roku, po osiemnastu latach nieprzerwanych rządów socjaldemokratycznych, upadł gabinet Einara Gerhardsena. Bezpośrednią przyczyną było secesja grupy skupionej wokół tygodnika *Orientering*, sytuującej się na lewicy Norweskiej Partii Pracy, która utworzyła Socjalistyczną Partię Ludową. Socjaldemokratom do utrzymania większości zabrakło głosów dwóch rozłamowców z NPP. W konsekwencji drugim powojennym premierem Norwegii został konserwatysta John Lyng, stając na czele koalicyjnego rządu. Jego gabinet nie przetrwał jednak nawet miesiąca, bo członkowie SPL zmienili zdanie, dzięki czemu gabinet ponownie sformował Gerhardsen. Ten ostatni zrozumiał ostrzeżenie i postanowił wyciągnąć z niego wnioski. Skonstatował, że różnice między SPL a NPP sprowadzały się w znacznej mierze do polityki międzynarodowej: secesjoniści pragnęli zbliżenia z krajami komunistycznymi i rozluźnienia więzi z USA²². Dialog z Polską był tu znakomitym rozwiązaniem: nie dość, że był niezobowiązujący (o czym wszak otwarcie pisano w prasie!), to jeszcze Polacy sami byli zainteresowani zacieśnianiem więzi. Nie bez znaczenia były względy praktyczne: ani Czechosłowacja, ani Węgry nie miały w owym czasie ambasadora w norweskiej stolicy, natomiast Jugosławia – wysoko ceniona w Oslo – pozostawała poza Układem Warszawskim.

„Stosunki norwesko-polskie są modelem właściwych stosunków dwu państw należących do różnych ugrupowań i o różnych ustrojach politycznych”²³ – mówił

²⁰ AMSZ, Dep. III, sygn. 27/71, w-8, List Kazimierza Dorosza do Antoniego Szymanowskiego, 9.09.1966 r.

²¹ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Norwegia wobec problemów rozbrojenia, jesień 1965 r.

²² AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Pilna notatka o pobycie w Polsce Knuta Loefnsesa, 17.11.1965 r.

²³ AAN, KC PZPR, 237/XXII-1506, Kilka aktualnych problemów Norwegii, 15.05.1965 r., k. 185.

w maju 1965 roku w poufnej rozmowie dyrektor generalny departamentu politycznego norweskiego MSZ. Świadczyło to o wyraźnym zadowoleniu, jakie panowało w Oslo w związku z kontaktami z Polską. Jak oceniał polski dyplomata, „dopóki rząd norweski, obojętnie socjaldemokratyczny czy nie, będzie zmuszony przekonywać swą opinię społeczną, iż ‘udział w NATO nie ogranicza swobody politycznej Norwegii’, dopóty będzie manifestował chęć zbliżenia z krajami socjalistycznymi. Szczególnie z Polską”²⁴. Rzeczywiście, im bliżej było do wyborów parlamentarnych zaplanowanych na wrzesień tego roku, tym chętniej socjaldemokraci korzystali z tego atutu. Świadczyła o tym nie tylko wspomniana wizyta wiceministra Boyesena czy nieoficjalne przyjęcie przez premiera Gerhardsena zaproszenia do odwiedzenia Polski, ale także wywiad, jakiego ten ostatni udzielił polskiej telewizji²⁵, czy fakt, iż *Arbeiderbladet* wysłał do Warszawy stałego korespondenta, którym został Dag Halvorsen²⁶. W ocenie polskich dyptomatów „sprawa dialogu z Polską stała się jednym z głównych elementów składowych akcji wyborczej Norweskiej Partii Pracy i zgodnie z informacjami naszej ambasady omawiana jest na zebraniach przedwyborczych wszystkich szczebli. Prowadzi to siłą rzeczy do korzystnego dla nas wzrostu zainteresowania norweskiej opinii publicznej problematyką planów polskich”²⁷.

Nad Wisłą podejmowano próby dyskutowania propolskich nastrojów w Norwegii. Najważniejszą był opublikowany w lipcu 1965 roku na łamach *Polityki* tekst Daniela Passenta, w którym autor, analizując ożywienie polityczne w Norwegii, dostrzegł „nowe elementy” w norweskiej polityce zagranicznej na rzecz odprężenia (Passent 1965: 5). Owe „nowe elementy” uchwycone przez warszawskiego dziennikarza były niewątpliwie przedyskutowane z urzędnikami polskiego MSZ. Można sądzić, że tekst był próbą skłonienia Norwegów do bardziej konkretnych deklaracji, co oznaczało chęć wykroczenia poza „niezobowiązujący” charakter kontaktów polsko-norweskich. Tak też zinterpretowano to w Oslo i w końcu lipca z opinią Passenta polemizowało *Arbeiderbladet* (Halvorsen 1965b: 8), a dzień później także *Aftenposten*²⁸. Gdy w kilka dni później organ NPP opublikował list czytelnika, który pytał, czy nie czas już uznać granicę na Odrze i Nysie, zamieszczono następującą odpowiedź: „Rząd norweski dawał już wyraz swemu stanowisku w tej sprawie, tj. że uważa granicę na Odrze i Nysie za trwałą. Nie może jej jednak uznać formalnie aż do czasu przyszłej konferencji pokojowej” (Tøværet i Europa 1965: 8). Odpowiedź ta wywołała natychmiastową interwencję ambasady zachodnioniemieckiej²⁹.

²⁴ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Notatka z rozmowy z Thorvaldem Stoltenbergiem (MSZ) z 16.07.1965 r., 3.08.1965 r.

²⁵ Ibid., Wywiad Einara Gerhardsena dla Dziennika Telewizyjnego, [18.06.1965 r.].

²⁶ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Działalność propagandowa Ambasady PRL – w okresie jesień ’64 – jesień ’65, 8.10.1965 r.

²⁷ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Norwegia wobec problemów rozbrojenia, [jesień 1965 r.].

²⁸ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Pismo Szymanowskiego do Winiewiczza, 14.08.1965 r.

²⁹ Ibid.

W efekcie, jak się wydaje, tak Polacy, jak i Norwegowie osiągnęli swoje cele. Ci pierwsi uzyskali potwierdzenie intencji rządu socjaldemokratycznego względem granicy zachodniej, a drudzy – grając na nosie sojusznikom z Bonn – dali wyborcom świadectwo swojej niezależności.

„ZSRR nie jest ‘partnerem’ do kontaktu dla małej Norwegii. Takiego partnera natomiast widzą w Polsce, tym bardziej, iż odpowiada im często linia działania dyplomacji polskiej, jak szukanie częściowych rozwiązań w dziedzinie rozbrojenia itp.”³⁰ – donosili z Oslo polscy dyplomaci w lutym 1966 roku. Było to już kilka miesięcy po wyborach parlamentarnych, które zakończyły się porażką socjaldemokracji i sformowaniem koalicyjnego gabinetu przez Pera Bortena, działacza Partii Centrum. Karta „szczególnego dialogu” z Polską nie wystarczyła zatem socjaldemokratom do tego, by uzyskać większość w Stortingu. Między listopadem 1965 roku a styczniem 1966 roku Warszawa oczekiwała na deklaracje co do tego, czy nowy koalicyjny rząd norweski podtrzyma chęć kontynuowania dotychczasowych relacji. I doczekała się – proroctwa okazały się słowa wiceministra Boyesena wypowiedziane w czasie wizyty w Warszawie: „Polityka norweska nie ulegnie żadnym istotnym zmianom bez względu na wynik wyborów, nie jest to bowiem polityka partyjna, ale narodowa, posiadająca poparcie całego Stortingu”³¹. Utylitarny charakter kontaktów polsko-norweskich był jasny dla obu stron. „Szereg osobistości dobrze zorientowanych i szczerze przyjaznych stosunkom z Polską doradza bardzo poważnie, aby ‘oswoić’ (wyrażenie ich) niektórych znaczniejszych działaczy nowej konstelacji rządzącej ze współlistnieniem, i to w pierwszym rządzie z Polską, drogą zaproszenia ich do naszego kraju”³² – pisał ambasador PRL w liście do wiceministra Winiewicza. Rzeczywiście, w 1966 roku takich rozmów nie zabrakło, między innymi zaproszono nad Wisłę lidera norweskich liberałów Gunnara Garbo. Po krótkiej pauzie ruszyli na północ także Polacy.

W lutym 1966 roku w Oslo gościł redaktor naczelny *Polityki* Mieczysław Rakowski. Zaproszenie było konsekwencją dyskusji prasowej pomiędzy kierowanym przez niego tygodnikiem a *Arbeiderbladet* z połowy 1965 roku³³. „Oczekiwany jest z dużym zainteresowaniem, zwłaszcza sprawy niemieckie w polskim ujęciu. Chcą go zaprowadzić do czołowych polityków i działaczy”³⁴ – anonsowali planowaną wizytę polscy dyplomaci. Nadano jej rzeczywiście zaskakująco wysoką rangę, bowiem Rakowski spotkał się z ważnymi osobistościami politycznymi, w tym z szefem

³⁰ AMSZ, Dep. III, sygn. 27/71, w-8, Stanowisko nowego rządu norweskiego wobec stosunków polsko-norweskich, 3.02.1966 r.

³¹ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Notatka ministra Józefa Winiewicza z rozmów z wiceministrem spraw zagranicznych Norwegii Jensem Boyesenem, 14.06.1965 r.

³² AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, List Kazimierza Dorosza do Józefa Winiewicza, 14.01.1966 r.

³³ Ibid., Szyfrogram nr 10420 z Oslo. Dorosz do Milnikiela, 26.08.1965 r.

³⁴ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Plan orientacyjny sezonu styczeń – czerwiec 1966 r. w dziedzinie stosunków polsko-norweskich tak politycznych, jak kulturalnych i innych, koniec 1965 r.

norweskiego MSZ (Polsk redaktør i Studentersamfundet i kveld 1966: 3; Rakowski 1966: 5), a także wygłosił odczyt o polskiej polityce zagranicznej w Oslo Studentersamfundet, gdzie przed nim występowali między innymi Anastas Mikojan, Harold Macmillan czy Adam Rapacki³⁵. Ponadto w *Arbeiderbladet* opublikowano obszerny wywiad z polskim gościem, poświęcony stosunkom polsko-niemieckim (Halvorsen 1966: 3). „Przyjmowano mnie bardzo dobrze, podkreślano zainteresowanie Polską i częściowo moją osobą”³⁶ – odnotował w swoim dzienniku Rakowski.

Poglądy przedstawiane przez naczelnego *Polityki* wywoływały ogromne zainteresowanie, zwłaszcza gdy zestawić je z kostycznym sposobem uprawiania polityki przez polityków z bloku komunistycznego. „Przedstawiane było to jako nowy komunizm, typu socjaldemokratycznego”³⁷ – wspominał w rozmowie ze mną Józef Wiejacz. Polegał on raczej na formie, aniżeli na treści poglądów gościa; na większej otwartości, gotowości do dialogu, ciekawości świata i stosowaniu innego języka – stanowczego, ale pozbawionego arogancji i agresji. Pamiętajmy, że w ówczesnym Oslo, jak na europejską miarę mieście dość prowincjonalnym, przyjazd gości z Polski stanowił godne odnotowania wydarzenie. Dotyczyło to zresztą nie tylko Rakowskiego, ale także wspomnianych wcześniej twórców kultury. W początku 1966 roku ambasador PRL w Oslo z dużą satysfakcją odnotowywał, że „w stosunkach kulturalnych, ograniczonych siłą rzeczy niezbyt dużymi zainteresowaniami kulturalnymi społeczeństwa norweskiego, wybija się coraz bardziej ciekawy czynnik, mianowicie szukanie inspiracji artystycznej u nas”³⁸. Ale na tym nie koniec. W latach 1965–1966 w norweskiej stolicy gościli także między innymi wybitny prawnik Manfred Lachs, przewodniczący Stołecznej Rady Narodowej Janusz Zarzycki i marksistowski filozof Adam Schaff. Wszyscy oni zaliczali się do grona intelektualistów, w owym czasie reprezentując poglądy stosunkowo „liberalne”, jak na warunki gomułkowskiego PRL – prawdziwie reformatorskie. Komunistyczna Polska, jaka wyłaniała się z ich wypowiedzi, dawała się lubić: jej argumentów można było wysłuchać, zgodzić się z nimi, mimo że goście przybywali z kraju położonego po drugiej stronie żelaznej kurtyny.

Powtórzmy raz jeszcze, że dla Warszawy kluczowe znaczenie miało popularyzowanie Polski jako takiej, aby dzięki temu lepiej słyszalne było stanowisko polskie w sprawach bezpieczeństwa europejskiego (z fundamentalną rolą granicy na Odrze i Nysie). Dla polskiej dyplomacji w połowie lat 60. nie był to z pewnością

³⁵ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, List Antoniego Szymanowskiego do Manfreda Lachsa, 6.11.1964 r.

³⁶ Hoover Institution Archives, Mieczysław F. Rakowski papers, Box 1, Dzienniki Polityczne, Tom 15, k. 14 (6.03.1966 r.).

³⁷ Relacja Józefa Wiejacza, 17.10.2016 r., w zbiorach autora.

³⁸ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Pilna notatka z rozmowy z ambasadorem Norwegii, 7.01.1966 r.

najważniejszy dyplomatyczny front, ale zważywszy na ograniczone środki, jakimi dysponowała, zaangażowanie w kontakty z Norwegami były udanym przedsięwzięciem. Z punktu widzenia wielkiej polityki największym polskim sukcesem było oświadczenie szefa norweskiego MSZ Halvarda Lange z czerwca 1964 roku. „Z punktu widzenia formalnego i prawnego sprawa wygląda tak, że granice niemieckie zostaną ustalone drogą rokowań pokojowych – jest to punkt widzenia czterech mocarstw, co do którego nigdy nie było różnicy zdań. Jednak nie są realistami ci, którzy mogą sobie wyobrazić jakieś zmiany w istniejącej *de facto* sytuacji dokoła zewnętrznych granic niemieckich [podkreślenie moje – M.P.], będących rezultatem drugiej wojny światowej”³⁹ – powiedział Lange w czasie debaty w Stortingu. „Formuła Langego” została potwierdzona przez jego następcę Johna Lynga w końcu października 1966 roku⁴⁰. Dalszych badań wymagają również same w sobie niezwykle interesujące społeczne i kulturalne aspekty kontaktów polsko-norweskich w latach 60. Warto podkreślić, że dla ich rozwoju niemałe znacznie miała zręczność polskiej ambasady, która potrafiła dostroić przekaz propagandowy do potrzeb lokalnych odbiorców. „Materiały o wojnie, obozach koncentracyjnych itd. nie spełniają tu roli, jaką się być może w kraju z nimi wiąże z powodu czysto ludzkich właściwości – Norwegowie chcą zaoszczędzić sobie przykrych wspomnień i akcent wołają kłaść na stronę pozytywną zagadnienia”⁴¹ – podkreślano w październiku 1965 roku, korygując oceny centrali.

Niemcy Zachodnie najpewniej nieprzychylnym okiem patrzyły na rozwój kontaktów Oslo – Warszawa i próbowały niwelować jej skutki. Tak można było interpretować podaną przez *Arbeiderbladet* informację o tym, że rozgłośnia radiowa Deutschlandsfunk w Kolonii rozpoczęła w dniu 22 listopada 1965 roku nadawanie regularnego programu w języku norweskim⁴². Na dłuższą metę poważniejszym problemem była jednak postawa norweskich elit politycznych wobec RFN. Einar Gerhardsen był „ostatnim premierem kraju Europy zachodniej, który oficjalnie wizytował RFN”⁴³, do czego doszło wiosną 1965 roku po długotrwałym zwlekaniu. Brak sympatii Norwegów do Niemców był w Bonn rzeczą doskonale znaną, do tego stopnia, że gdy Ludwig Erhard pojawił się Oslo w kolejnym roku, sam poprosił o możliwie jak najskromniejszą oprawę wizyty. O ile jednak Erhard, chrześcijański demokrat, nie był ceniony w norweskiej stolicy, to zupełnie inaczej

³⁹ AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Aktualny stan stosunków polsko-norweskich na tle norweskiej polityki zagranicznej, [21.04.1965 r.].

⁴⁰ AMSZ, Dep. III, sygn. 28/71, w-8, Debata zagraniczna w norweskim Stortingu (27–28.10.1966 r.), 10.11.1966 r.

⁴¹ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Działalność propagandowa Ambasady PRL – w okresie jesień ’64 – jesień ’65, 8.10.1965 r.

⁴² AMSZ, Dep. III, sygn. 47/68, w-13, Notatka prasowa ambasady w Oslo, 4.12.1965 r.

⁴³ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Wizyta premiera Einara Gerhardsena w RFN, 3.04.1965 r.

było w przypadku socjaldemokratów niemieckich⁴⁴, przede wszystkim Willy'ego Brandta (Jarząbek 2011: 100–101).

Ten ostatni, wyemigrowawszy z Niemiec po dojściu Hitlera do władzy, wiele lat spędził właśnie w Norwegii, współpracując z lokalnym ruchem robotniczym, i był tu ogromnie szanowany. Ambasada PRL już w październiku 1966 roku odnotowywała, że trzeba było aktywnie działać, argumentując, że odpowiedzialność za zły stan stosunków polsko-zachodnioniemieckich zależy od postawy Bonn, bowiem „wśród części tut.[ejszych] socjaldemokratów pod wpływem [Willy'ego] Brandta i [Helmuta] Schmidta były tendencje do przerzucania odpowiedzialności za ten stan na nas”⁴⁵. Dezorientację budziły obserwacje, że „ktoś szery pomiędzy norweskimi politykami, dziennikarzami itd. informacje, jakoby Polacy stawiali żądania ‘niemożliwe’, w miarę jak zbliża się sprawa rozwiązania problemu granicy na Odrze i Nysie”⁴⁶. Takie były konsekwencje przyjęcia przez polską dyplomację formuły głoszącej, że „zbliżenie [Warszawy] z RFN powinno iść w parze z normalizacją przez państwa zachodnie stosunków z NRD” (Jarząbek 2011: 66). Była to dla większości Norwegów postawa niezrozumiała i niebudząca ich sympatii. Gdy jesienią 1966 roku powstał w Bonn rząd wielkiej koalicji CDU – SPD, a Brandt został wicekanclerzem i szefem zachodnioniemieckiej dyplomacji, sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej. Dotychczasowe wpływy gospodarcze RFN w Skandynawii, z którymi Polska w oczywisty sposób nie mogła konkurować, zostały wsparte działalnością charyzmatycznego i popularnego polityka. „Specjalny kontakt polsko-norweski” mógł tego nie wytrzymać.

Nie było to zresztą jedyne zagrożenie dla bliskich kontaktów Polski i Norwegii. We wrześniu 1966 roku ambasada w Oslo donosiła do centrali, że wśród norweskich socjaldemokratów upowszechnia się opinia, iż należy „przesunąć swe zainteresowania z ‘kanału’ polskiego na Czechosłowację, Węgry i Rumunię”⁴⁷. Jednym powodem było wspomniane już usztywnienie się Warszawy wobec Bonn i problemu niemieckiego, podczas gdy pozostałe kraje uznawano za znacznie bardziej elastyczne w tej kwestii. Co ciekawe, dla Norwegów znaczenie miała mieć wewnętrzna polityka PRL: „We wzmiankowanych trzech krajach wschodnich zachodzą znacznie ciekawsze procesy ekonomiczne niż w Polsce, gdzie dziedzina eksperymentu ekonomicznego uległa zahamowaniu”⁴⁸ (Koryś, Tymiński 2016: 125–130). Rzeczywiście, tak w Czechosłowacji, jak i na Węgrzech podejmowano próby reform ekonomicznych (Przeperski 2012: 229), a Rumunia – nad którą wła-

⁴⁴ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Notatka z rozmowy z dyplomata jugosłowiańskim w Oslo, 23.06.1965 r.

⁴⁵ AMSZ, Dep. III, sygn. 27/71, w-8, Depesza ambasadora Dorosza z Oslo, 24.10.1966 r.

⁴⁶ Ibid., Depesza ambasadora Dorosza z Oslo, 29.10.1966 r.

⁴⁷ AMSZ, Dep. III, sygn. 28/71, w-10, Czy nowa polityka Norwegii wobec KDL?, [wrzesień 1966 r].

⁴⁸ Ibid.

dzę dopiero co objął Nicolae Ceaușescu – sposobila się do dyplomatycznego uznania Niemiec Zachodnich. Na tym tle gomułkowska Polska przeżywająca rosnące kłopoty gospodarcze i rozrywana walkami wewnątrzpartyjnymi stawiała się coraz mniej atrakcyjnym partnerem. W dziesięć lat po Październiku niewiele zostało z dawnego czaru Gomułki i jego polityki. Na płaszczyźnie krajowej udowodniły to represje wobec uczestników zebrania na Uniwersytecie Warszawskim 21 października 1966 roku; w sferze stosunków międzynarodowych można to dostrzec choćby po słabnięciu kontaktów polsko-norweskich.

„Znakomita większość spraw w naszym obrocie dwustronnym była i jest podejmowana z inicjatywy strony polskiej”⁴⁹ – stwierdzali dyplomaci polscy w lutym 1965 roku. To samo można powiedzieć o całym okresie ożywienia w relacjach Warszawa–Oslo. W raportach do centrali wiązano to niekiedy ze specyficzną mentalnością dyptomatów norweskich, kiedy indziej zaś – jak sądzę bardziej zasadnie – z obawami gospodarzy przed reakcją innych państw NATO. Z punktu widzenia politycznego Polska nie mogła w Oslo osiągnąć niczego więcej ponad „formułę Langego”, dalej idące deklaracje musiały być konsekwencją porozumienia polsko-zachodnioniemieckiego. Tymczasem począwszy od jesieni 1966 roku niechętnie nastawienie Warszawy do zbliżenia z Bonn wywoływało w Norwegii zdumienie, podmywając – i tak dość wątle – fundamenty „specjalnych kontaktów” z Polską. Pozostaje natomiast sprawą osobną, czy PRL nie mogła utrwalić swoich wpływów w sferze kultury, które w latach 60. rozwijały się imponująco, stanowiąc niepoślednie świadectwo poziomu polskiego teatru czy muzyki.

Jest prawdą, że ostateczny cios „specjalnym kontaktom” z Polską zadała interwencja wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w sierpniu 1968 roku. Uzmysłowiła ona Norwegom, że niezależność Polski wobec ZSRR jest iluzoryczna, co samo w sobie podważało sens jakiegokolwiek politycznego dialogu z PRL. Trzeba jednak pamiętać, że pozytywny obraz Polski w Skandynawii został zrujnowany na skutek agresywnej kampanii antysemickiej lat 1967–1968. „Od czasu wydarzeń marcowych w Polsce prasa tutejsza poświęca mniej niż dawniej uwagi kulturze polskiej, jak również problemom rozwoju gospodarczego w naszym kraju” – donosił ambasador w Oslo do centrali w lipcu 1968 roku. „Antypolska propaganda bazująca na oskarżeniach o antysemityzm wyrządziła nam pewne szkody w opinii norweskiej, ale nie wydaje się, by miały one charakter trwały”⁵⁰. W rzeczywistości szkody okazały się niepowetowane. Jak odnotowywał Mieczysław Rakowski: „Norwegowie z obrzydzeniem przyjęli naszą walkę przeciwko ‘syjonizmowi’”⁵¹. Pozytywne efekty promocji Polski i polskiej kultury zostały skutecznie przysłonięte przez antysemicką nagonkę.

⁴⁹ AMSZ, Dep. III, sygn. 46/68, w-9, Notatka z rozmowy z H. Pedersenem, 18.02.1965 r.

⁵⁰ Ibid., List M. Łobodycza do Dyrektora Departamentu III MSZ, 6.08.1968 r.

⁵¹ HIA, Mieczysław F. Rakowski papers, Box 2, Dzienniki Polityczne, Tom 30, k. 14, (2.10.1970 r.).

Bibliografia

- Denkiewicz-Szczepaniak, E. (2006). Polsko-norweskie kontakty handlowe w latach 1945–1949. *Dzieje Najnowsze* 38 (4): 109–122.
- Halvorsen, D. (1965a). Samarbeid med. Øst-Europa. *Arbeiderbladet*, 16 marca 1965: 8–9.
- Halvorsen, D. (1965b). Tøvær i Norge. *Arbeiderbladet*, 30 lipca 1965: 8.
- Halvorsen, D. (1966). Ikke hat – men mistillit. *Arbeiderbladet*, 15 lutego 1966: 3.
- Jarząbek, W. (2011). *Polska Rzeczpospolita Ludowa wobec polityki wschodniej Republiki Federalnej Niemiec w latach 1966–1976. Wymiar dwustronny i międzynarodowy*. Warszawa: ISP PAN.
- Kłoczyński, A. (2006). Norwegia wobec planu Rapackiego w latach 1957–1960. W: J. Szymański (red.). *Polska – Norwegia 1905–2005*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 233–252.
- Koryś, P. i M. Tymiński. (2016). Od socjalizmu do socjalizmu. Koncepcje reform gospodarczych w PRL po wybuchach społecznych w 1956 i 1980 r. *Dzieje Najnowsze* 48 (4): 125–140.
- Łoś-Nowak, T. (1989). *Polskie inicjatywy w sprawie broni nuklearnej w Europie Środkowej 1957–1964*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.
- Nuckowska-Cherek, K. (2015). Kierunki polityki Norwegii wobec Niemiec w latach 1945–1955. W: P. Pleskot (red.). *Wina i kara. Społeczeństwa wobec rozliczeń zbrodni popełnionych przez reżimy totalitarne w latach 1939–1956*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, s. 268–280.
- Pasztor, M. (2003). Francja i Wielka Brytania wobec polskich koncepcji rozbrojeniowych 1957–1964. *Dzieje Najnowsze* 35 (1): 85–111.
- Przeperski, M. (2012). Historia pewnego przystosowania. Węgry lat sześćdziesiątych w raportach Departamentu Badania Słuchalności Radia Wolna Europa. W: T. Kozłowski i J. Olszszek (red.). *Opozycja i opór społeczny w Polsce po 1956 roku*. T. 1. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, s. 219–239.
- Passent, D. (1965). Odwilż w Norwegii. *Polityka* 27: 5.
- Polen og Morgenbladet. *Arbeiderbladet*, 17 czerwca 1965: 4.
- Polsk redaktør i Studentersamfundent i kveld. *Friheten*, 15 lutego 1966: 3.
- Rakowski, M.F. (1966). Dwa tygodnie u północnych sąsiadów. *Polityka* 11: 5.
- Rem, T. (2010). *Født til frihet. En biografi om Jens Bjørneboe*. B. 2. Oslo: Cappelen Damm.
- Romański, M. (2014). Norwegia wobec Bloku Wschodniego na tle wydarzeń roku 1968 w Czechosłowacji. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica* 93: 161–170.
- Skogrand, K. (2006). Zimna wojna a norweska polityka atomowa (1945–1970). W: E. Denkiewicz-Szczepaniak i O.K. Grimes (red.). *Norwegia – Polska Przeszłość i teraźniejszość*. Toruń: Wydawnictwo Firt Jan Dokurno, s. 181–190.
- Tøværet i Europa. *Arbeiderbladet*, 4 sierpnia 1965: 8.
- Winiewicz, J. (1985). *Co pamiętam z długiej drogi życia*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

RECENZJE

Hanna Dymel-Trzebiatowska, *Książka obrazkowa w Skandynawii dawniej i dziś: od drzeworytów po medium dla wszystkich* (w:) *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017, s. 191–234

Artykuł *Książka obrazkowa w Skandynawii dawniej i dziś: od drzeworytów po medium dla wszystkich* Hanny Dymel-Trzebiatowskiej wchodzi w skład pierwszej polskiej monografii poświęconej literaturze dla dzieci w formie książki obrazkowej zatytułowanej *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, wydanej przez Instytut Kultury Popularnej w 2017 pod redakcją Małgorzaty Cackowskiej, Jerzego Szyłaka i autorki recenzowanego artykułu. Propozycja wielokierunkowej refleksji nad książką obrazkową to efekt współpracy międzydyscyplinarnego zespołu, skupiającego specjalistów z zakresu pedagogiki (Małgorzata Cackowska), kulturoznawstwa (Magdalena Howorus-Czajka, Jerzy Szyłak), literaturoznawstwa (Hanna Dymel-Trzebiatowska) oraz promocji książki dziecięcej (Michał Zajac). Książka została pomyślana jako wprowadzenie do większego projektu, jakim jest planowany *Leksykon książki obrazkowej*. Autorzy podejmują się wartościowego i ambitnego zadania zebrania i usystematyzowania dotychczasowej refleksji na temat książki obrazkowej w Polsce poprzez „uporządkowanie terminologii i wyróżników tego gatunku, przedstawienie teoretycznych podstaw do dalszych analiz i rozważań oraz wskazanie obszarów, problemów, zjawisk i tendencji związanych z rozwojem książki obrazkowej” (s. 7).

Monografia jest zbiorem ośmiu artykułów naukowych poświęconych formom i środkom wyrazu, podejmowanym tematom i tendencjom oraz sposobom wykorzystania książki obrazkowej. Obejmują one szerokie spektrum interdyscyplinarnej refleksji uwzględniającej zagadnienia definicyjne, teoretyczne i dyskursywne (Cackowska), specyfikę wybranych gatunków, takich jak cyfrowe książki obrazkowe (Zajac) czy komiksy (Szyłak), inspirację sztuką/malarstwem (Howorus-Czajka) oraz konkretne realizacje, ukazane w perspektywie historyczno-literackiej na przykładzie Skandynawii (Dymel-Trzebiatowska). Dużym walorem publikacji są także pierwsze polskie przekłady kanonicznych już tekstów badaczy książki obrazkowej: Bettiny Kümmerling-Meibauer i Jörga Meibauera o książkach wczesnokonceptowych oraz Bettiny Hallberg, autorki pojęcia ikonotekstu.

Artykuł Hanny Dymel-Trzebiatowskiej *Książka obrazkowa w Skandynawii...* wpisuje się w koncepcję monografii, akcentując kontekst historyczno-literacki

oraz specyfikę dziecięcej książki obrazkowej w Skandynawii. Autorka postrzega przedmiot swoich badań jako „medium wielowymiarowe i transgresywne [...], kreujące wyjątkowy intermedialny teatr, balansujące pomiędzy wierszem, komiksem, dramatem, sztuką [...], czerpiące z kilku systemów semiotycznych (s. 191). Już we wstępie podkreśla cechy dystynktywne książek wydawanych w Skandynawii, zwracając uwagę na ich „wyrafinowane pomysły, eksperymenty formalne, odważną, łamiącą wszelkie tabu tematykę, nietypowe relacje obrazu z tekstem oraz odejście od praktyki określania wieku docelowego odbiorcy” (s. 191), co jej zdaniem stanowi źródło międzynarodowego sukcesu tych pozycji.

Osią kompozycyjną artykułu przedstawiającego rozwój książki obrazkowej w Szwecji, Danii i Norwegii, ale także nadrzędną kategorią konstrukcyjną merytorycznej zawartości jest pojęcie nowoczesności, wyznaczające etapy najistotniejszych zmian w procesie przeobrażeń książki obrazkowej. Autorka wydzieliła w historii literatury tego gatunku trzy główne fazy, opatrując kolejne części odpowiednio terminami „przednowoczesność”, „nowoczesność” i „ponowoczesność”, które uzupełniła o podrozdział dotyczący czasów współczesnych. Wybór takiej perspektywy czasowej, choć mógłby sprawiać wrażenie nieprecyzyjnego, wydaje się jak najbardziej uzasadniony ze względu na rozległy obszar geograficzny poddany analizie, zróżnicowany pod względem zarówno historycznym, ideologicznym, instytucjonalnym, jak i kulturowym.

Pierwsza część artykułu, odsłaniająca okres nazwany przez autorkę „przednowoczesnością”, sięga początków książek dla dzieci, a zwłaszcza tych opatrzonych ilustracjami – najpierw w postaci drzeworytów, później miedziorytów i stalorytów, poprzez litografię aż po nowoczesną ksylografię. Poza ścieżką technologiczną duże znaczenie w tym okresie odgrywały także założenia o charakterze dydaktycznym i wychowawczym (abecadlniki, publikacje bożonarodzeniowe, rymowanki) i propagowanie czytania wśród dzieci, a także inspiracje folklorem (Jørgen Moe, Ottilia Adelborg, Peter Christen Asbjørnsen).

Druga okres, wyróżniony jako „nowoczesność”, został poświęcony przełomowi artystycznemu w skandynawskiej książce obrazkowej, zapoczątkowanemu w latach 30. XX wieku, a który trwał w zasadzie aż do lat 90. Autorka, charakteryzując ten okres, podkreśla znaczenie nowego spojrzenia na dziecko w kontekście społecznym oraz zmianę statusu zabawy i jej roli w procesie edukacji. Ten przedział czasowy to poza debiutami najznamienitszych skandynawskich autorów dla dzieci (Astrid Lindgren, Lennart Hellsing, Tove Janson) i ilustratorów (Arne Ungermann, Egon Mathiesen, Ib Spang Olsen) również czas eksperymentów formalnych. Fascynacja nowoczesnością, nowatorskie obrazowanie czasu i przestrzeni (Ingrid Vang Nyman) nie wyklucza nawiązania do surrealizmu (Ib Spang Olsen) czy pokrewieństwa ze sztuką wizualną (fotografia, film, reklama). Coraz większą

rolę odkrywa również materialność pozycji dla dzieci – format, okładka, paleta barw, układ graficzny i layout, a także integracja obrazu i tekstu.

Kolejny etap przeobrażeń wyznacza termin „ponowoczesność” i w nawiązaniu do niego autorka podejmuje próbę zebrania cech dystynktywnych postmodernistycznej książki obrazkowej. Przytaczając refleksję teoretyczną wybitnych specjalistów z tej dziedziny (Lawrance R. Sipe, Gregory McGuire, Ihab Hassan, Jerry Flieger, Michele Anstey, Geoff Bull, Maria Nikolajeva), koncentruje się na wyróżnikach typowych dla literatury skandynawskiej, do których zalicza, poza tradycyjnymi cechami, takimi jak: parodiowanie, intertekstualność, metafikcja, również inne właściwości, jak: intermedialność, materialność (informacje w paratekstach, innowacyjny layout, nietypowe wykorzystanie rozkładówek) czy interwizualność. Coraz większego znaczenia w tym okresie nabiera także udział czytelnika w kreowaniu znaczeń oraz dwuadresowość literatury dziecięcej. Do rozkwitu i wysokiego statusu książki obrazkowej w Skandynawii przyczyniają się w tym okresie różnego rodzaju inicjatywy instytucjonalne związane z włączeniem do literackiego obiegu nagród dla ilustratorów czy utworzenie dla nich systemu stypendialnego. Nie bez znaczenia pozostaje wprowadzenie obowiązku zakupu książek do bibliotek i systemu tantiem za wypożyczenia, a także znaczne obniżenie podatku VAT. Niebagatelną rolę w popularyzacji odgrywają także same zinstytucjonalizowane i systematycznie prowadzone badania nad książką obrazkową, które poza wytyczaniem kierunków rozwoju, perspektyw i kontekstu stanowią też forum współpracy badaczy i autorów/ilustratorów.

W ostatnim fragmencie artykułu autorka nawiązując do współczesności, omawia wybrane przekłady książek obrazkowych skandynawskich autorów na język polski, a w dalszej części przybliży sylwetki nieznanych u nas jeszcze artystów, którzy zdążyli już zaznaczyć swoją obecność w Skandynawii i poza jej granicami. Całość dopełnia obraz współczesnej debaty toczącej u naszych północnych sąsiadów na temat stanu obecnego i przyszłości książki obrazkowej.

Artykuł Hanny Dymel-Trzebiatowskiej odsłania kulisy sukcesu skandynawskiej książki obrazkowej, przywołując różne ścieżki jej rozwoju: od dydaktycznej i technologicznej, poprzez ideologiczną, instytucjonalną czy ekonomiczną, aż po artystyczną. Swoje wywody autorka popiera licznymi przykładami z Danii, Szwecji i Norwegii, podkreślając różnorodność form, tematów, a może przede wszystkim proponując ciekawe odczytania analizowanych pozycji. Ta wieloaspektowość ujęcia nie kłóci się jednak w najmniejszym stopniu z wyodrębnieniem przez autorkę specyfiki literatury obrazkowej w poszczególnych krajach Skandynawii, a jednocześnie pozwala wychwycić wspólny mianownik określający dziedzictwo artystyczne tego regionu. Dlatego też na tym tle warto byłoby również pokazać, czy – a jeżeli tak, to w jaki sposób – ten dynamiczny rozwój nawiązuje do inspiracji z zagranicy, a na ile jest wynikiem przedstawionych w artykule wewnętrznych,

sprzyjających uwarunkowań. Podczas lektury nasuwa się też pytanie, czy nakreślone przeobrażenia i innowacje w warstwie tematycznej i formalnej stanowią o specyfice książki obrazkowej, czy też są wynikiem zmian, jakim podlegała cała literatura dziecięca w Skandynawii.

Uwzględnienie tych sugestii poszerzyłoby co prawda perspektywę kontekstową, jednak nie wpływa na niezaprzeczalną wartość naukową artykułu oraz walory poznawcze i popularyzatorskie, wynikające z jego pionierskiego charakteru.

Justyna Haber-Biały
Uniwersytet Gdański

Katarzyna Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna.
Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista,*
Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2017, 405 ss.

O Józefie Wittlinie (1896–1976), polskim pisarzu i tłumaczu żydowskiego pochodzenia, jeszcze na początku drugiej dekady XXI wieku roku mówiono jako o interesującym, lecz „nieopisanym” twórcy, jego *Sól ziemi* określano mianem wielkiej powieści, „której brak w obiegu historycznoliterackim”, a w ewentualnych omówieniach twórczości Wittlina jego poezji poświęcano zdecydowanie mało uwagi (Zych-Chłudzińska 2015). Nad noblistą Pärem Lagerkvistem (1891–1974), czołowym przedstawicielem szwedzkiego ekspresjonizmu, w Polsce pochylano się sporadycznie¹. Książka zatytułowana *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* autorstwa Katarzyny Szewczyk-Haake zmienia sytuację w sposób diametralny. Ta ze wszech miar solidna, świetnie napisana monografia, akcentująca wzajemne oddziaływania filozofii i literatury, aktualizuje obu pisarzy.

Jej autorka jest literaturoznawczynią związaną z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badaczką literatury polskiej oraz komparatystką, zainteresowaną przenikaniem się literatur Skandynawii (głównie Szwecji) i Polski, a epoką szczególnie jej bliską jest modernizm. Swoją książką poznańska badaczka wpisuje się w nowoczesne modele komparatystyki literackiej, kształtującej się w wyniku tak zwanego zwrotu kulturowego w badaniach na literaturę. Zwrot ten, jak stwierdza przywołana przez autorkę Anna Burzyńska, skłonił literaturoznawców do otwartości „na całość praktyk uniwersum kulturowego”, a także „znacznie poszerzył przede wszystkim horyzonty interpretacji, uruchamiając zróżnicowane konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy tekst literacki” (Burzyńska 2006: 87). Tak pojmowana komparatystyka, sięgając po narzędzia analizy kulturowej, szuka w tradycji europejskiej powiązań międzykulturowych, które nie tyle wynikają z realnych spotkań oraz konkretnych literackich aluzji i zapożyczeń, ile istnieją jako depozyt wspólnoty źródeł inspiracji oraz ogólnohumanistycznego poszukiwania sensu człowieczej egzystencji w dialogu z innymi. Współczesna komparatystyka pozwala te powiązania rozpoznać i zwerbalizować, rozszerzając czasoprzestrzeń poznawania zjawisk literackich poza lokalno-narodowe tradycje. Takie założenia

¹ Wyjątkiem są prace gdańskiego skandynawisty Andrzeja Chojeckiego z lat 80. i 90. XX w. oraz artykuły, które wyszły spod pióra autorki omawianej monografii.

badawcze nie są zupełnie nowe², choć dopiero obecnie znajdują się w głównym nurcie zainteresowań komparatystycznych.

Nowoczesna literatura etyczna... została napisana językiem precyzyjnym i ma bardzo przejrzystą strukturę: dwa pierwsze rozdziały stanowią debatę wokół pojęć literatury etycznej oraz zadań literatury (*Nowoczesna literatura etyczna: genealogia i definicja, Etyczne zadania literatury według Lagerkvista i Wittlina*), a kolejne trzy poświęcono wybranym aspektom spuścizny literackiej Wittlina i Lagerkvista, zachowując przy tym kompozycyjną symetrię (*Możliwości liryki: wokół „Ångest” i hymnów, Możliwości epiki: wokół „Soli ziemi” i „Karła”, Wygnańcy, goście i pielgrzymi: wokół utworów apokryficznych*). Ubocznym skutkiem owej dbałości o przejrzystość i symetrię było nieuwzględnienie w rozważaniach dramatopisarstwa Lagerkvista, stawiającego pytania natury egzystencjalnej i etycznej w formie, która wynikała z tradycji dramatu średniowiecznego oraz Strindbergowskiego. Ta część twórczości Lagerkvista, która nie znalazła swego odpowiednika w spuściznie literackiej Wittlina, wciąż czeka na solidne opracowanie przybliżające ją czytelnikowi polskiemu.

Na początku pierwszego rozdziału czytelnik znajduje szeroko zakreślony myślowy krąg, w jakim badaczka umiejscawia swoją narrację. Autorkę motywuje chęć kartografowania przemian, jakim ulegała etyka filozoficzna, która po okresie oświecenia stanęła w obliczu kryzysu etyki opartej na fundamentach religijnych. Ponadto ważnym impulsem dla jej dociekań stała się próba opisania ewolucji, jakiej podlegało przez cały XIX wiek pojęcie roli literatury. Umieszczona na takim tle spuścizna literacka dwóch pisarzy o odmiennych biografiach i zakotwiczonych w dwóch różnych kulturowych i geopolitycznych kręgach ma w zamysle poznawskiej literaturoznawczynie dać przykłady artystycznie przekonującej reakcji na kryzys etyki w dobie nowoczesnej. Ową reakcję autorka rozprawy prezentuje w polu napięcia tworzonego przez aspekty religijne, etyczne i estetyczne, leżące u podłoża twórczości Wittlina i Lagerkvista.

Autorka wskazuje ponadto na swoistą „osobność” na tle epoki etyczno-religijnej postawy obu autorów, która wprawdzie nie była wyjątkowa w ówczesnej literaturze, ale zwłaszcza w Skandynawii pozostawała zjawiskiem niezauważanym wśród badaczy modernizmu. Badaczka podkreśla, że wspólnocie tematycznej obu tytułowych modernistów, jakim jest zainteresowanie zagadnieniami etyki, towarzyszy pokrewność formy, „która – wbrew wielowiekowej tradycji literatury moralistycznej – nie dąży wcale ku ‘przezroczyści’ stylu, komunikatywności i w efekcie jasno sformułowanym prawdom, dyrektywom i wskazówkom”.

² Na gruncie polskich badań skandynawistycznych w latach 80. zaproponowała je na przykład Dorota Janukowicz, która w *Niektórych aspektach czasoprzestrzeni* w „Grze snów” Augusta Strindberga i „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego pisała o duchowym pokrewieństwie obu autorów, „żyjących i tworzących niemal w tym samym okresie” (Janukowicz 1981: 19).

Obaj autorzy bowiem dzielą z innymi modernistami „wzrastającą świadomość znaczenia medium, nośnika, słownego materiału, w którym się realizują”, pisze autorka, posiłkując się charakterystyką modernizmu przedstawioną przez Ryszarda Nycza (s. 16).

Kontrastywną lekturę dzieł Lagerkvista i Wittlina legitymizuje dążenie obu pisarzy do uczynienia z literatury medium komunikacji etycznej. Owo dążenie kształtowało się pod wpływem wspólnego duchowego patrona, którego „lektura pozostawiła w dziełach obu pisarzy dyskretne, choć znamienne świadectwa”, pisze Szewczyk-Haake (s. 43) i wskazuje egzystencjalizm Sorena Kierkegaarda, podany w literacko atrakcyjnej formie i postrzegany przez nią jako etyka komunikacji, wyboru i działania (Ibid.), jako punkt odniesienia obu twórców. Kluczowym aspektem Kierkegaardowskich wpływów dostrzeganych u obu pisarzy stała się koncepcja komunikacji pośredniej, formującej ich spostrzeżenie wiary jako sfery subiektywnej prawdy. O wiele ważniejsza od przedstawiania uniwersalnego ideału chrześcijaństwa zdaje się w tym przypadku osobista odpowiedzialność jednostki za własną wiarę, czego literackim wyrazem jest niedookreślenie i wielogłosowość w mówieniu o Bogu. Tak pojmowany przekaz etyczny nie oferuje gotowych rozwiązań, wzorów do naśladowania czy hierarchii wartości, lecz jedynie sugeruje je – w pośredni sposób – za pomocą fikcyjnych wydarzeń i zaprasza do osobistego, samodzielnego i świadomego wysiłku zmierzania się z problemami egzystencji.

O obecności Kierkegaardowskiego ducha w utworach zarówno twórcy *Karla*, jak i autora *Soli ziemi* autorka monografii przypomina często: „Twórcza energia Kierkegaarda – pisze w podsumowaniu – nakierowana jest w konsekwencji na takie formułowanie komunikatów etycznych, aby czytelnik zmuszony był dokonać w odniesieniu do nich pierwotnego i fundującego etykę wyboru siebie jako jednostki podejmującej decyzje interpretacyjne [...]; stąd też szczególna ranga przyznana komunikacji literackiej jako wzorcowi komunikacji w ogóle” (s. 359).

Wielogłosowość odkrywana przez badaczkę u tytułowych autorów jawi się jako element metaliteracki. Wywód prowadzony przez nią ma charakter wielogłosowy, acz przyjazny dla czytelnika: tekst główny uzupełniają obfite przypisy, często o charakterze dygresyjnym, czasami być może o peryferyjnym znaczeniu dla głównego toku argumentacji, ale sygnalizujące wielowątkowość omawianych zagadnień oraz pozwalające autorce zaprezentować szeroki horyzont jej dociekań. Rzetelne analizy zróżnicowanych gatunkowo dzieł obu pisarzy pozwalają autorce na potwierdzenie tezy, że zarówno Lagerkvist, jak i Wittlin tworzyli przekonujące warianty nowoczesnej literatury etycznej, bez podsuwania czytelnikowi gotowych sposobów mówienia o wierze, lecz poprzez inspirowanie odbiorcy do własnych wyborów etycznych i samodzielnego poszukiwania wyższego sensu egzystencji.

Bibliografia

- Burzyńska, A. (2006). Kulturowy zwrot teorii. W: M.P. Markowski i R. Nycz (red.). *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Janukowicz, D. (1981). Niektóre aspekty czasoprzestrzeni w *Grze snów* Augusta Strindberga i *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego. *Studia Scandinavica* 4: 19–32.
- Zych-Chłudzińska, M. (2015). Recepcja twórczości Józefa Wittlina po roku 1998. *Colloquia Litteraria* 19: 105–116.

Maria Sibińska
Uniwersytet Gdański

Magdalena Żmuda-Trzebiatowska, *Folkhemmet –
czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach literackich
o dzieciństwie*, seria: Filologia Skandynawska nr 17,
Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017, 255 ss.

Książka poznańskiej badaczki została zgłoszona jako główne dzieło w procesie habilitacyjnym, który zakończył się 21 czerwca 2018 roku. Doktor habilitowana Magdalena Żmuda-Trzebiatowska od 21 lat związana jest z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, od 1997 roku jako asystent, potem jako doktorantka, od 2002 roku jako adiunkt w Katedrze Skandynawistyki po obronie pracy doktorskiej *Polen – Sverige. Bilden av den andre och den nationella identiteten mot bakgrund av Svenska presstexter från åren 1989–1999*, której wydanie ma nastąpić w tym roku. Autorka tworzy ze swobodą wysłowienia w trzech (nie licząc polszczyzny) obszarach językowych: szwedzkim, angielskim, niemieckim, a jej zainteresowania skupiają się na współczesnej Szwecji. Dotyczą zachodzących w Szwecji przemian społeczno-politycznych w XX wieku (przemiany mitu szwedzkości, konstruowania tożsamości narodowej za pomocą różnych typów narracji), obecności tych przemian w prozie autobiograficznej, w literackich obrazach dziecka i dzieciństwa. Idzie z tym w parze rozpoznanie szwedzko-polskich związków literackich, kulturowych, historycznych, zwłaszcza recepcji literatury szwedzkiej w Polsce, obrazów zwierciadlanych (Polski w Szwecji i Szwecji w Polsce), wreszcie – badania kulturowych aspektów przekładu na przykładach polskich i szwedzkich, czyli poznawczo i kompetencyjnie najważniejszych w doświadczeniu naukowym, praktyce dydaktycznej i przekładowej habilitantki.

Generalnie Żmuda-Trzebiatowska łączy dwa nurty zainteresowań: literaturą i historią w odniesieniu do relacji Polska – Skandynawia, choć najwierniejsza pozostaje Szwecji. Taki konkretyzujący się profil można dostrzec w jej najnowszej rozprawie, ocenionej jako znaczące w polskim literaturoznawstwie osiągnięcie naukowe. Autorka przedstawiła w niej przenikanie elementów państwowocentrycznej i unikalnej szwedzkiej ideologii *folkhemmet* do obrazów dzieciństwa ukazanych w szwedzkiej epice lat 80. i 90. XX wieku.

W rozwoju polskiej akademickiej wiedzy o społeczeństwie, kulturze i literaturze Szwecji termin *folkhemmet* długo dojrzewał do tego, aby stać się pierwszoplanowym obiektem naukowej eksploracji, opartej na „oryginalnych wersjach językowych utworów” (s. 13). To być może znak, że uniwersyteckie środowisko skandynawistów w Polsce weszło w fazę dojrzałości intelektualnej, skoro przedmiotem

zainteresowań czyni tematy trudne i totalnie różne od polskich doświadczeń, przekraczające możliwości poznawcze turysty czy sezonowego pracownika. Wymagania są wysokie co do poziomu znajomości języka i realiów, nie mówiąc już o najwyższej próbie doświadczeniu komunikacyjnym, naukowym, uczestnictwa czy współpracy. W popularyzowaniu wiedzy o *folkhemmet* barierę stanowią tyleż konotacje ideologiczno-polityczne, wyjątkowe i mało znane w tej formie w Polsce, ile brak w polszczyźnie klarownego ekwiwalentu słowa *folk*. Brakuje w Polsce tradycji używania tego słowa, które w niemieckim kręgu kulturowym zrobiło złowieszczą karierę, w Szwecji zaś jego poprawne znaczenie – podobnie jak złożenia z nim związanych (np. *folkhögskola*, *folhem*) – można wyjaśnić jedynie za pomocą wyrażeń opisowych oraz przybliżyć za pomocą ciągu wyrazów: idea, idiom, metafora, ideologia. Już w epoce polskiego romantyzmu słowo „lud” pojawiało się albo w wąskim znaczeniu wspólnoty wiejskiej, albo w konotacjach uniemożliwiających identyfikację socjologiczną. Nigdy natomiast nie uległo leksykalnemu rozszerzeniu w kierunku słowa „naród” i nigdy nie zostało skojarzone tak jak w Szwecji XX wieku z ekstatyczną narracją sukcesu, dobrobytu, dobrostanu w odniesieniu do państwa.

Po lekturze rozprawy Żmudy-Trzebiatowskiej można nieco emocjonalnie powiedzieć, że doczekaliśmy się kompetentnej skandynawistycznej książki na temat tego typowo szwedzkiego fenomenu polityki kulturalnej i społecznej oraz jego obecności w literaturze. Autorka jednak nie sformułowała swego zainteresowania w języku socjologii literatury i nie skupiła się na samej historii idei. Wybrała podejście mieszane: historycznoliterackie, teoretycznoliterackie oraz w szczególności – historyczne, co odzwierciedla kompozycja całości tekstu. Łącznikiem stało się pojęcie narracji, którego wzory odnalazła nie w literaturoznawstwie, lecz w ponowoczesnych poszukiwaniach nowego rozumienia narzędzi do przekazywania i konstruowania wiedzy historycznej (Johann G. Droysen, Hayden White vs Jerzy Topolski). Z tej perspektywy metodologicznej, która pojęcie „narracji” traktuje jako pojemną uniwersalną kategorię interpretacyjną, autorka analizuje „literackie przedstawienia dzieciństwa i dojrzewania w literaturze szwedzkiej lat 1980–2018 epoki *folkhemmet*”, czyli inaczej mówiąc – narracje o charakterze autobiograficznym, narracje o dzieciństwie z silnie zaznaczoną retrospektywą dorosłego narratora oraz narracje z elementami *folkhemmet*, wpisujące się w szwedzki dyskurs narodowy, a zarazem zewnętrzne wobec fabuły.

Książka ujawnia jednocześnie poznawcze możliwości i szanse, jakie daje spojrzenie zewnętrzkulturowe, odmienna niż szwedzka wrażliwość, inne doświadczenie czy instrumentarium metodologiczne, chociaż w zrozumieniu i interpretacji ciemnych i jasnych stron wieloletniej debaty o *folkhemmet* Żmuda-Trzebiatowska korzysta ze szwedzkich źródeł naukowych oraz z pomocy szwedzkich mentorów.

Autorka zdaje sobie doskonale sprawę z rozlicznych historycznych uwarunkowań wybranego obszaru badawczego i wygenerowanego z niego głównego przed-

miotu. Dlatego we *Wprowadzeniu* służy wiarygodnymi informacjami na temat genezy i rozwoju tytułowego pojęcia, uwzględniającymi rozliczne jego wymiary i złożone znaczenia od zaistnienia w 1928 roku, przez 1932 rok (objęcie władzy przez socjaldemokratów), aż do symbolicznego końca w 1986¹ roku (zamach na Ołafa Palmego, debata krytyczna i dystopijna), czyli podczas 54 lat związanych ze swoistą koncepcją państwa dobrobytu i polityki kulturalnej, ideą równości, solidaryzmu, nadopiekuńczości administracji państwowej wobec obywateli, rozbudowanym systemem opieki socjalnej i socjalnego bezpieczeństwa. *Folkhemmet* stał się synonimem państwa opiekuńczego dobrobytu („dom narodu”, ale bez polskojęzycznego patosu, za to z ideą, że państwo lepiej spełni wszystkie funkcje niż rodzina), „domu współobywateli”. Stał się również synonimem praktycznych metod osiągania ideologicznego dobrostanu, „modelu szwedzkiego”, projektem edukacyjno-wychowawczym, polityczną metaforą, mitem, centrum orientacji mentalności Szwedów. Stając wobec niejednoznaczności samego terminu, jak i jego nieprzekładalności (dom narodu, wspólny dom Szwedów, dom wszystkich obywateli, dobry dom), Żmuda-Trzebiatowska podjęła decyzję o zachowaniu jego szwedzkiej formy i oryginalnego brzmienia, co wydaje się podejściem uzasadnionym, bo respektującym kulturową różnicę, która integruje i utożsamia dobro z państwem we wszystkich możliwych wymiarach.

Dla samej badaczki temat „domu narodu”, podobnie jak literatura nawiązująca do tej konstrukcji ideowej, nie stanowiły zupełnej nowości, o czym świadczy sześć osobnych pozycji z jej naukowego dorobku (Żmuda-Trzebiatowska 2011, 2012a, 2012b, 2013, 2014, 2016). Nowa natomiast jest koncepcja zbadania ważnego nurtu literackiego w szerszym ponadjednostkowym wymiarze z zamiarem tropienia obecności idei skupionych wokół kategorii *folkhemmet*, w szczególności zaś dzieciństwa jako podlegającego silnemu modelowaniu edukacyjnemu i politycznemu, a także modelowaniu tego motywu w narracjach autobiograficznych.

Rozprawa skupia się na trzech „literackich przedstawieniach dzieciństwa i dorastania w Szwecji epoki *folkhemmet*, powstałych w latach 1980–2016” (s. 11), to znaczy w okresie „rozliczeń z socjaldemokratyczną koncepcją państwa dobrobytu” i „dystopijnej narracji o *folhemmet*” (s. 10). Są to: *Dom przy Flon* Kjellea Johanssona (1997), *Dorastanie komika* Jonasa Gardella (1992), *Undertog* Torbjörna Flygta (2001). Uwagę zwracają złożone kryteria wyboru i kolejności analizy tych utworów: właściwie kilkuwymiarowe, chociaż trudno odnaleźć w rozprawie deklarację ich hierarchii, dlatego moje domniemania są hipotetyczną rekonstrukcją. Wydaje się, że na pierwszym planie znalazły się różne rodzaje narracji (autobiograficzne, retrospektywne widzenie dzieciństwa, w którym pojawiają się elementy „szwedzkiego dyskursu narodowego” (s. 11). Jako drugi plan ważności można wskazać fakt

¹ Literaturoznawca i publicysta Göran Hägg przesuwą datę graniczną na 1991 r., czyli rok objęcia rządów przez centroprawicową koalicję (Hägg 2003: 701).

rozgłosu i popularności, jakimi wyselekcjonowane dzieła zostały obdarzone tak na szwedzkim, jaki na innych rynkach literackich (trudno spekulować o ich reprezentatywności, takie bowiem słowo nigdzie się w rozprawie nie pojawia ani w starym, ani nowym znaczeniu, np. Michała Pawła Markowskiego). Trzecie odgadywane przeze mnie kryterium ma wprawdzie charakter ogólny („zjawisko powrotów do dzieciństwa [...] nie zostało dotąd kompleksowo zbadanie”, s. 12), ale ujawnia zamiar wypełnienia naukowej luki za pomocą przykładów – chciałoby się dopowiedzieć – najbardziej czy wystarczająco reprezentatywnych. O ile dobrze rozumiem, są one traktowane jako model, wzorzec, okno do opracowania znacznie poszerzonego spektrum, do którego odsyła lista utworów o podobnej tematyce wydanych w Szwecji w latach 1980–2016 (s. 231–234). Całość stanowi zatem prolegomenę do ewentualnej sugerowanej syntezy wszystkich odkrytych utworów.

Jeśli idzie o kompozycję rozprawy, to jest ona starannie przemyślana, klarownie skonstruowana i napisana dojrzałym językiem naukowym. Ujawnia bogactwo myślowe związane ze stale precyzowanym dwutorowo przedmiotem badań: z jednej strony idee polityczno-społeczne, z drugiej – ich literackie reprezentacje, czyli – używając języka zbliżonego do języka autorki – narracyjne ich ukształtowanie w uporządkowaną opowieść. Rozprawa za pomocą narratywistycznej metodologii odkrywa nową wiedzę o charakterze prekursorskim, inspirując do nowych przemyśleń i zachęcając do dalszych badań, a zarazem skupiając się na kilku głównych wątkach. Autorka solennie stara się realizować wstępne obietnice i zapowiedzi w rozdziałach analitycznych, z wielką determinacją prowadząc czytelnika do „refleksji końcowych”.

Punktem wyjścia „komunikacyjnego działania”, by użyć terminu Jürgena Habermasa, jest wprowadzenie będące właściwie syntetycznym oglądem problematyki rozprawy: definicja głównej kategorii interpretacyjnej, sformułowanie celu „monografii”, układu treści, stanu badań, ogólne informacje o pisarzach i analizowanych dziełach literackich. Część pierwsza rozprawy o *folkhemmet* – historia i narracja po zarysowaniu ogólnego tła historycznego prezentuje genezę ideologii *folkhemmet*, jej twórcę, lidera partii socjaldemokratycznej Pera Albina Hanssona, a także dzieje wcielania jej w życie polityczno-społeczne, historyczno-kulturowe narracje, jakie powstały z inspiracji politycznego programu, w tym – ich typologię. Ze szczególnym zainteresowaniem autorki spotkały się narracje publicznie rozpowszechniane i wspierające socjaldemokratyczną narrację sukcesu, retorykę promującą unikalność modelu szwedzkiego w świecie. Dostrzega ona wszakże pojawianie się w Szwecji od lat 60. kontrnarracji wobec autokratycznych tendencji i biurokracji w polityce, postulujących konieczność odnowy, reform, korekt, wreszcie – po 1976 roku – wizje dysktopijne, radykalniejsze, ale stonowane, co ostatecznie skutkowało uznaniem *folkhemmet* za „rodzaj wspólnego dobra i kulturowego dziedzictwa” (s. 69). Od lat 90. zaczęli się do niego odwoływać reprezentanci par-

tii opozycyjnych, a retoryka zmierzała w stronę terminu będącego substytutem *folkhemmet*, tzn. „modelu szwedzkiego”, uwydatniającego praktyczne działania na rzecz „dobrostanu państwa i jego obywateli” (s. 72), idyllicznego zakątka na peryferiach świata, łączącego w sobie działania naprawcze z rozliczeniowymi.

W drugiej części książki uwaga badawcza skupia się na bogatej szwedzkiej tradycji „autobiograficznych i autobiografizujących utworów o dzieciństwie i dorastaniu” (s. 77). Z niej to wyselekcjonowany i przedstawiony zostaje okres najnowszy lat 1980–2016 jako czas „wzrostu zainteresowania tematyką dzieciństwa i dorastania” (s. 81). Żmuda-Trzebiatowska porusza się po tym obszarze swobodnie, zdradzając wielką wiedzę historycznoliteracką i teoretycznoliteracką w odsłanianiu różnych aspektów tego typu szczególnej prozy, jaką jest szwedzka proza autobiograficzna o silnym realistycznym ładunku w opisach konkretnych krajobrazów i czasu dzieciństwa, robotniczego pochodzenia czy światopoglądu autora, motywów i schematów fabularnych czy wreszcie – rozwiązań formalnych. Solidne teoretyczne kompetencje autorki dają o sobie znać w opisie samego zjawiska autobiografizmu w ogólności, począwszy od stanu świadomości badawczej poprzez hermeneutykę filozoficzną Paula Ricoeura, proricoeurowski dorobek Małgorzaty Czermińskiej, aż po ważne kategorie, takie jak status narratora, narracja retrospektywna, punkt widzenia.

To wszystko stanowi razem fundament dla analityczno-interpretacyjnej ostatniej i objętościowo największej (100 stron na 229) części rozprawy. W niej podejmuje autorka wysiłek potwierdzenia i obudowania argumentami formułowane wcześniej hipotezy i testuje sposoby mówienia krytycznego nawiązujące do ideologii *folkhemmet*. Genologiczne ustalenie, że wszystkie trzy analizowane utwory: *Dom przy Flon*, *Dorastanie komika* i *Underdog* to „powieści autobiograficzne”, jest równoznaczne z rozstrzygnięciem, że szwedzcy pisarze stworzyli wizję dzieciństwa prawdopodobnego (równoległego) do ich własnych biografii. A to pozwala na odczytanie autobiograficznych opowieści snuty przez Einara Johanssona (postawa konfesyjna: diarystyczno-epistolarna historia dzieciństwa nasycona refleksją autobiograficzną, s. 142–143), Juhę Lindströma (iluzja prawdy i trzecioosobowy dystans wobec bolesnych wspomnień, s. 142) i Johana Krafta (postawa świadka – połączenie losów jednostki, rodziny, pokolenia, miasta i kraju, s. 142) jako intersubiektywnych, a nawet uniwersalnych wyzwań rzuconych wielu czytelnikom.

Ważną i wieloraką rolę odgrywa dalej precyzowanie znaczenia różnych odmian retrospekcji, czyli obecnej w trzech powieściach „perspektywy dorosłego narratora” (s. 144) z lat 90. XX wieku (pierwszej dekady w *Dorastaniu komika*, środka w *Domu przy Flon* i końca w *Underdogu*). To nie tylko wyjaśnia decyzję wyboru tych powieści na objekty badawcze ze sobą powiązane, ale umożliwia dostrzeżenie w analizowanych rozwiązaniach narracyjnych gry dwóch planów czasowych, na przykład marginalizację kontekstu współczesnego na rzecz przeszłości.

Analiza utworów pod kątem „wykorzystania historyczno-kulturowych narracji jako budulca świata przedstawionego” (s. 165) ma charakter funkcjonalny, to znaczy zmierza do stwierdzenia, w jakim stopniu służą konstruowaniu świata przedstawionego. Autorka bardzo systematycznie zbadała owe elementy, takie jak realia i czasowe ramy, topiki i motywy czy najbardziej drażliwe obszary tematyczne. Do tych ostatnich należą: z jednej strony – sukces akceptacji ingerencji państwa w życie jednostek, wyrównanie szans, uniformizacja, dominacja perspektywy kolektywistycznej, wykluczenie jednostek niepokornych, z drugiej strony – kontrnarracje, kontestacja ograniczenia praw pojedynczego obywatela na rzecz kolektywu, dostrzeganie wynaturzeń, wykluczenia nieposłusznych i buntowników z wyboru (*luffare*), utrata złudzeń, postulowanie konieczności zmian wobec architektu, wzorca, czyli narracji socjaldemokratycznej, a także poczynań inżynierów społecznych. Każdy *passus* rozprawy przybliży czytelnika do pogłębionego zrozumienia zjawiska *folkhemmet* i oskarżeń wymierzonych w jego realizację. Dzięki literaturze, która retrospektywnie konstruuje wizje dzieciństwa, w unikalny sposób nasycone wątkami autobiograficznymi i realiami z okresu wprowadzania w życie programu *folkhemmet*, a także dzięki zaawansowanej terminologicznie i warsztatowo naukowej wiwisekcji literaturoznawczej mamy unikalną okazję przybliżenia istotnych zagadnień z dziejów szwedzkiej mentalności. Bez Johanssona, Gardella i Flygta i ich wysiłku zbudowania obrazów wspólnoty wyobrażonej w pojęciu *folkhemmet* nie byłoby możliwe ani poznanie jednego z najważniejszych kontekstów życia społecznego w Szwecji, ani zrozumienie długiego trwania oraz upadku wielkich idei, takich jak równość, dobrostan, bezpieczna Szwecja *versus* groźny świat zewnętrzny, wykluczenie. Rekonstruując literackie obrazy mechanizmu i skutków realizacji politycznego programu, Żmuda-Trzebiatowska wybrała reprezentatywną grupę utworów, w których motywy powrotu do korzeni, tworzenie autobiograficznych przekazów uwiarygadniają prawdę o przeszłości, a jednocześnie służą dystansowaniu się wobec państwowotwórczej ideologii. Niezwykle przydatna okazała się perspektywa narratologiczna o proveniencji historycznej, stanowiąc użyteczne medium do oświeclania nowoczesnego wątku obustronnych relacji wiedzy i stylu jej artykulacji.

Autorka ma świadomość kształtotwórczej roli języka, co jednak nie oznacza zerwania związku z rzeczywistością. „Powrót ten [do przeszłości – przyp. H.CH.] – jak pisze – jest niezbędnym elementem procesu stwarzania siebie przez narrację” (s. 227), łączy się jednak w analizowanych powieściach z bardzo niesentymentalną, dramatyczną „koniecznością zmierzenia się z bolesnymi wspomnieniami” (s. 227), krzywdą, upokorzeniami, skutkami własnych działań w dorosłym życiu, ze zrozumieniem ważności relacji rodzinnych, ze świadomością zdrady własnej klasy społecznej (przez konformizm wobec państwa). Narracja o powrocie pełni funkcję terapeutyczną, zawiera bowiem akcenty krytycznego spojrzenia na epokę

folkhemmet, co ma z kolei znaczenie jako akt moralnego oczyszczenia wówczas wykluczonych i zmarginalizowanych.

Podsumowując moje rozważania na temat upublicznionego w książce sposobu myślenia i pisania, horyzontu badawczego i metodologicznego Żmudy-Trzebiatowskiej, mogę z satysfakcją skonstatować, że mamy do czynienia z dziełem ważnym, samodzielnym i nowatorskim. Zasługuje ono z nawiązką na miano osiągnięcia naukowego, które po raz pierwszy w Polsce pokazuje ważny obszar społeczny i literacki w kulturze naszego bałtyckiego sąsiada. Powinno stać się przedmiotem dyskusji we wszystkich polskich akademickich ośrodkach skandynawistycznych.

Bibliografia

- Flygt, T. (2001). *Undertog* (Undertog). Stockholm: Norstedt.
- Gardell, J. (1992). *En komikers uppväxt* (Dorastanie komika/błazna). Stockholm: Norstedt.
- Hägg, G. (2003). *Svenskhetens historia* (Historia szwedzkości). Stockholm: W&W.
- Johansson, K. (1997). *Huset vid Flon* (Dom przy Flon). Stockholm: Norstedt.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2011). Den individuella möter det kollektiva. Självbiografiskt stoff i barndomsskildringar från det svenska folkhemmet. *Folia Scandinavica Posnaniensie* 13: 32–49.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2012a). Das schwedische Volksheim, die Identität des Individuums und die Identität einer Generation in Roman Underdog von Tornbjörn Flygt. W: M. Krysztofiak-Kaszyńska (red.). *Transkulturelle Identität und Übersetzungsmodelle skandinavischer Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 139–148.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2012b). Styvbarnet i folkhemmet. Utanförskap i svenska barndomsskildringar. *Folia Scandinavica Posnaniensie* 14: 157–177.
- Żmuda-Trzebiatowska M. (2013). Szwed i Polak czytają „Underdoga”. Kulturowe uwarunkowanie recepcji dzieła literackiego. *Studia Europea Gnesnensia* 13: 245–262.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2014). Myten och dess arvtagare, Historiska och skönlitterära berättelser om folkhemmet. *Folia Scandinavica Posnaniensie* 16: 92–113.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2016). Arbetarrealism med ett stänk av magi. „Huset vid Flon” av Kjell Johansson som en berättelse om folkhemmet. *Brunner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 30: 65–82.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2017). *Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach literackich o dzieciństwie*. Poznań: Wydawnictwo. Naukowe UAM.

Hieronim Chojnacki
Uniwersytet Gdański

KRONIKA

Sprawozdanie z konferencji „Interfacing Minorities: Creative Hybridity and Unexpected Environments”

Międzynarodowa konferencja „Interfacing Minorities: Creative Hybridity and Unexpected Environments” odbyła się na uniwersytecie Åbo Akademi w dniach 8–9 marca 2018 roku w Finlandii. Spotkanie zorganizowano w ramach działań prestiżowej sieci europejskich uczelni wyższych Grupa Coimbra. Organizacja ta istnieje od 1985 roku i należy do niej 39 najstarszych uczelni z całego świata (z Polski jest to jedynie Uniwersytet Jagielloński). W konferencji uczestniczył wiceprzewodniczący Zarządu Grupy Coimbra profesor Jürgen Barkhoff.

Konferencja miała charakter interdyscyplinarny i dotyczyła szerokiego spektrum zagadnień związanych z mniejszościami. Tematyka ta wpisowała się w dużej mierze w wydarzenia polityczne i społeczne, głównie europejski kryzys migracyjno-uchodźczy oraz prześladowania rdzennych etnicznie mniejszości w różnych częściach świata. Związek ten podkreślono, zapraszając do wygłoszenia pierwszego referatu Astrid Thors, która w latach 2013–2016 pełniła funkcję Wysokiego Komisarza ds. mniejszości OBWE.

Ponieważ hasłem konferencji było łączenie na pozór różnych aspektów związanych z mniejszościami (interfejs, *interfacing*), pierwszy dzień konferencji podzielony został na część dotyczącą literatury i geopolityki oraz część językowo-historyczno-prawną. W pierwszej części dwa bardzo ciekawe wystąpienia na temat wątków migracyjnych we współczesnej literaturze nordyckiej przedstawiły kolejno Mia Österlund z Åbo Akademi i Karolina Drozdowska reprezentująca Uniwersytet Gdański. Badaczka fińska zajęła się przede wszystkim ilustrowaną literaturą dziecięcą i wątkami fińskich dzieci ewakuowanych w czasie II wojny światowej do Szwecji. Natomiast Karolina Drozdowska przedstawiła analizę obrazu imigrantów ze wschodniej Europy w literaturze norweskiej. Jako że konferencja nie dotyczyła jedynie migracji, ale również rdzennych mniejszości, w drugiej części mówiono między innymi o językach mniejszości w regionie nordyckim (Markku Suksi, Åbo Akademi) oraz polskiej mniejszości w Czechach (Ondřej Klípa, Europa Universität Viadrina, Uniwersytet Karola w Pradze).

Drugi dzień konferencji poświęcono przede wszystkim kwestiom społecznym. Badacze z Turcji, Finlandii, Włoch, Grecji, Kolumbii, Cypru i Polski przedstawili analizy dotyczące sytuacji migrantów, mniejszości i uchodźców. Główny mówca, wychowany w Europie Kolumbijczyk Juan Amaya Castro z Uniwersytetu

Andyjskiego, rozważał kwestię racji istnienia państw narodowych oraz przynależności do narodów i regionów. W tym dniu obrad szczególnie podkreślano ideę mobilności i migracji mniej uprzywilejowanych warstw społecznych (*minorities and commons* – Nikos Trimikliniotis z Uniwersytetu w Nikozji; Elisa Pascucci). Nawiązywały do tego reprezentantki Uniwersytetu Gdańskiego – Maria Sibińska i Maja Chacińska w swojej prezentacji na temat Saamów w szwedzkiej Kirunie. Badaczki zwróciły uwagę na odzwierciedlenie problematyki mniejszości w kulturze popularnej, jaką są seriale telewizyjne.

Podobnie jak pierwszego dnia wystąpienia nie skupiały się jedynie na kwestiach imigrantów czy mniejszości etnicznych, ale dotyczyły również innych mniejszości, na przykład seksualnych (Marlijn Mayer, Åbo Akademi).

Konferencja na Uniwersytecie Åbo Akademi była również częścią obchodów stulecia tej uczelni. W związku z tym uczestnicy mogli zwiedzić uczelnię z przewodnikiem, wysłuchać chóru studenckiego „Florakören” oraz wziąć udział w uroczystej kolacji na zaproszenie Kanclerza uczelni profesor Ulriki Wolf-Knuts.

Maja Chacińska
Uniwersytet Gdański

Relacja z konferencji IASS „Scandinavian Exceptionalisms”

W dniach 7–10 sierpnia 2018 roku odbyła się trzydziesta druga konferencja The International Association of Scandinavian Studies (Międzynarodowy Związek Studiów Skandynawistycznych)¹. IASS to założona w Cambridge w 1956 roku międzynarodowa organizacja mająca na celu promocję współpracy naukowej w dziedzinach takich jak literatura, język i kultura regionu nordyckiego. Konferencje IASS – odbywające się co dwa lata, na przemian w regionie nordyckim i poza jego granicami – to znaczące wydarzenia gromadzące związanych z badaniami skandynawistycznymi naukowców z całego świata. W tym roku konferencja zorganizowana została w Danii, na Wydziale Studiów Nordyckich i Lingwistyki Uniwersytetu Kopenhaskiego.

Na temat przewodni wydarzenia wybrano „skandynawski ekscjepcjonalizm”. Jest to termin zaczerpnięty z dziedziny socjologii czy politologii, gdzie używa się go do opisu charakterystycznych cech nordyckich modeli państw dobrobytu. W pojęciu tym zwykło się zawierać wyobrażenie o pewnych wspólnych cechach państw nordyckich, wyróżniających je równocześnie na tle całego świata: wymienić pośród nich należy szczególnie specyfikę stosunku pomiędzy jednostką, państwem a rynkami. Z terminem „skandynawski ekscjepcjonalizm” wiążą się równocześnie liczne dyskursy i wyobrażenia dotyczące takich kwestii jak wspólnota, indywidualizm, wolność seksualna, równouprawnienie między płciami, ochrona środowiska itd.

Organizatorzy konferencji zdecydowali się na formę liczby mnogiej tego pojęcia w tytule konferencji („skandynawskie ekscjepcjonalizmy”), zapraszając tym samym badaczy z całego świata do interdyscyplinarnej debaty na temat tego, jak przez wieki formowało się wyobrażenie o Skandynawii i regionie nordyckim, tak w obrębie samego tego regionu, jak i poza jego granicami. Jako obszary tematyczne dyskusji zaproponowano literaturę, sztukę, architekturę, design, politykę i media.

W konferencji wzięło udział ponad sto pięćdziesięcioro naukowców z całego świata reprezentujących różne dziedziny nauk humanistycznych. Obrady toczyły się przez cztery dni w trzydziestu sześciu sesjach panelowych, poświęconych takim zagadnieniom jak między innymi dystopie, seksualność i gender, ekokrytyka, film i telewizja, narracje postkolonialne, literatura, ideologie narodowe czy religioznawstwo. Językami konferencji były duński, norweski, szwedzki oraz angielski, przy czym uczestnicy poszczególnych sesji panelowych posługiwali się z reguły

¹ Konferencja IASS „Scandinavian Exceptionalisms”, <https://nors.ku.dk/english/calendar/2018/scandinavian-exceptionalisms/> (dostęp: 13.08.2018).

różnymi językami. W programie konferencji uwzględniono również sześć wykładów plenarnych, które wygłosili goście z Danii (Lasse Horne Kjøeldgaard z Roskilde mówiący o kryzysie idei państwa dobrobytu i Stig Hjarvard z Kopenhagi, którego wykład dotyczył współczesnych mediów publicznych), Islandii (Jón Karl Helgason z Reykjavíku, który skupił się na przedstawieniach mitycznych bohaterów sag i mitów islandzkich w popkulturze), USA (Michael Sheridan z Nowego Jorku, który wygłosił fascynujący wykład o historii i specyfice nordyckiej architektury), Szwecji (Mariah Larsson z Uniwersytetu Linneusza mówiąca o rewolucji seksualnej w szwedzkim kinie) oraz Norwegii (Lill-Ann Körber z Oslo, która skupiła się na kwestii skandynawskiego kolonializmu).

Konferencji towarzyszyły ciekawe wydarzenia kulturalne: występ chóru Uniwersytetu Kopenhaskiego „Accantus”, nordycki wieczór autorski, którego gośćmi byli islandzka pisarka Gerður Kristný oraz norweski poeta Øyvind Rimbereid, wycieczka do Muzeum Sztuki Współczesnej Louisiana czy też wieńczący konferencję bankiet uświetniony występem Mouritz/Hørslev Projektet.

Polskę reprezentowali w Kopenhadze badacze z kilku ośrodków zajmujących się badaniami skandynawistycznymi, między innymi z Warszawy, Krakowa, Poznania czy Katowic. Instytut Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego reprezentowało troje naukowców: Karolina Drozdowska z prezentacją o przekładzie seksualności z języka norweskiego na język polski na podstawie procesu tłumaczenia książki *Gleden med skjeden (Radości z kobiecości)* Niny Brochmann i Ellen Støkken Dahl, Marta Grzechnik, która przedstawiła prezentację o polskim Instytucie Bałtyckim i jego wizji solidarności skandynawsko-bałtyckiej, oraz Jørgen Veisland z prezentacją o powieści Einara Mar Gudmundssona *Anioly Wszecchiata* jako przykładzie nordyckiej dystopii.

Wydarzenia tak duże i interdyscyplinarne jak konferencja IASS stwarzają doskonałą możliwość nie tylko do wymiany myśli i czerpania inspiracji do dalszych badań na gruncie interdyscyplinarnym, lecz także do zawierania nowych i pielęgnowania starych znajomości z naukowcami z całego świata, co może z kolei owocować współpracą w przyszłości. W konferencyjnych kuluarach toczyły się między innymi rozmowy o organizacji wspólnych międzynarodowych konferencji przez ośrodki z różnych krajów czy też potencjalnych projektach grantowych.

Wszystko to sprawia, że wydarzenia tego rodzaju są dla naukowców bardzo atrakcyjne. Skandynawiści z całego świata krótko po wyjeździe z Kopenhagi myślą już zapewne o kolejnej, trzydziestej trzeciej konferencji IASS, która ma się odbyć w 2020 roku na Uniwersytecie Wileńskim.

Karolina Drozdowska
Marta Grzechnik
Uniwersytet Gdański

Relacja z konferencji „From Morals to the Macabre in Translation for Children”

W dniach 4–5 kwietnia 2018 roku w Krakowie odbyła się międzynarodowa konferencja „From Morals to the Macabre in Translation for Children” zorganizowana przez tamtejszy Uniwersytet Pedagogiczny. Wydarzenie skupiło przedstawicieli wielu kultur i języków, prowadzących badania literatury dla dzieci i młodzieży oraz jej przekładu. Czterdzieści sześć referatów zostało wygłoszonych przez badaczy z Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Węgier, Chorwacji, Finlandii, Chin, Japonii, Grecji, Włoch, Hiszpanii oraz licznych ośrodków uniwersyteckich Polski. Instytut Skandynawistyki UG reprezentowała Hanna Dymel-Trzebiatowska z referatem *The dilemma of double address. Polish translations of proper names in Tove Jansson's Moomin books*. Zaprezentowane tematy, postawione tezy i wykorzystane modele metodologiczne, a także dyskusje prowadzone zarówno bezpośrednio po wykładach, jak i w kuluarach były dowodem na to, że ten kierunek badań translatorycznych rozwija się i cieszy rosnącą popularnością.

Iskrą, która wywołała temat spotkania, była 160. rocznica polskiego przekładu klasyka dziecięcej literatury niemieckiej – książki obrazkowej pt. *Der Struwwelpeter*¹ Heinricha Hoffmana (1845). Ta kontrowersyjna i niezwykle popularna pozycja została przetłumaczona na wiele języków i doczekała się licznych adaptacji i trawestacji, stając się jednym z najbardziej znanych utworów w kulturze Zachodu. Część referatów dotyczyła zatem właśnie tego utworu, jednak w wielu wystąpieniach podjęto dyskusje wokół tematyki przekładu ujętego z szerszej perspektywy, omawiając zarówno tłumaczenia tradycyjnych baśni (np. braci Grimm, Hansa Christiana Andersena, Charles'a Perrault), jak i utworów współczesnych (np. Roalda Dahla, Stanisława Lema czy Tove Jansson). Prelegenci na podstawie wyselekcjonowanego korpusu materiałowego zastanawiali się nad ideologizacją tłumaczeń, ewolucją norm translatywnych, przekładem treści tabuizowanych oraz wpływem podwójnego odbioru zarówno na proces przekładu, jak i teorię przekładu dla dzieci. Tematem, który wyraźnie zyskał ostatnio na popularności, okazał się ikonotekst.

Jednym z czołowych gości konferencji była prof. Riitta Oittinen z Finlandii, której wykład plenarny pt. *On the Multimodality of Translating Picturebooks. Excerpts*

¹ Pierwsze polskie wydanie ukazało się w 1858 r. i nosiło tytuł *Złota rószczka. Czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle*, zaś kolejne z 2017 r. zatytułowano *Piotruś Rozzochraniec. Wesołe historyjki i zabawne rysunki Heinricha Hoffmanna*.

from a Transalator's Diary otworzył obrady. Uczona, należąca do grona najpopularniejszych badaczy przekładu literatury dla dzieci i młodzieży na świecie, zyskała swą wysoką pozycję głównie za sprawą monografii z roku 2000 pt. *Translating for Children*. Praca ta przez niektórych postrzegana jest jako przełomowa dla „wyemancypowania się” tej odnogi badań, które nierazdło określane są dziś odrębnym terminem (np. angielskie CLTS – Children’s Literature Translation Studies czy polska Translatoryka Literatury Dziecięcej).

Wykład prof. Oittinen nawiązał bezpośrednio do jej najnowszej, wydanej przez Routledge monografii *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child* (2018), której współautorkami są Anne Ketola i Melissa Garavini. Pierwsza część prezentacji stanowiła wprowadzenie do zagadnienia poprzez zarysowanie charakterystyki i specyfiki książki obrazkowej jako odrębnego gatunku i medium, z jej szerokim spektrum genologicznych subkategorii oraz transformacjami na skutek postępującej hybrydyzacji i digitalizacji. Sygnalizowana w tytule wystąpienia multimedialność tej formy artystycznej polega na wykorzystaniu w niej trzech równoległych trybów komunikacji: werbalnego, wizualnego oraz oralnego. Badaczka wskazała na ich symultaniczność oraz akcentowała istotę głośnego czytania, na którą powinno się zwracać szczególną uwagę podczas procesu przekładu. Oittinen podkreśliła swą nieustającą fascynację Michaiłem Bachtinem, którego prace stały się zarówno inspiracją dla książki *Translating for Children*, jak i odcisnęły na niej znaczne piętno. Bachtinowski koncept dialogowości nadal jest wykorzystywany przez badaczkę interpretującą przekład książki obrazkowej jako wielopoziomowy, wieloaspektowy i polifoniczny proces, w którym partycypują głosy autora, ilustratora, tłumacza, wydawcy oraz różnych czytelników: dzieci i dorosłych. Oittinen wielokrotnie wspominała o wieloadresowości literatury dziecięcej, wskazując, iż obok ikonotekstu jest to dziś jeden z ważniejszych problemów, któremu muszą stawić czoła tłumacze i badacze przekładu dla najmłodszych.

Drugim elementem krakowskiej konferencji, który podkreślił obecność Riitty Oittinen, były jej ilustracje. Badaczka jest bowiem również utalentowaną artystką, która między innymi zilustrowała jedno z wydań fińskiej *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla. Wystawa właśnie tych bardzo oryginalnych, symbolicznych wizerunków w formie plakatów została otwarta pierwszego dnia konferencji w siedzibie Katedry Dydaktyki Przekładu Uniwersytetu Pedagogicznego przy ulicy Karmelickiej. Obok wybranych obrazów umieszczono odpowiadające im teksty w kilku polskich tłumaczeniach, ukazując otwartość na interpretację tego klasyka literatury dziecięcej, jednocześnie idealnie wpisując się w ducha konferencyjnych obrad. Jedno z owych tłumaczeń wykonała prof. Elżbieta Tabakowska, która była gościem honorowym i moderowała pierwszą plenarną sesję.

„From Morals to the Macabre in Translation for Children” to niezwykle udana i ważna konferencja, na której frekwencja dowiodła dużego zainteresowania tema-

tem tak wśród badaczy, jak i słuchaczy. Jej przebieg w dużej mierze naznaczony był obecnością fińskiej badaczki, która między innymi utorowała drogę rozwojowi teorii przekładu dla dzieci i młodzieży. Wartym podkreślenia jest fakt, że Skandynawia nie tylko może poszczycić się wybitną literaturą dla tych grup wiekowych, ale też jej badaniami, w tym przekładu, które cieszą się międzynarodową popularnością i postrzegane są jako kluczowe.

Hanna Dymel-Trzebiatowska
Uniwersytet Gdański

Gdański „Dzień Bergmana” na Wydziale Filologicznym UG

W 2018 roku cały świat obchodzi stulecie urodzin szwedzkiego reżysera Ingmara Bergmana. Z tej okazji organizowane są festiwale, konferencje, przeglądy filmów i wystawy poświęcone jego twórczości. Instytut Skandynawistyki UG postanowił także przyłączyć się do tych obchodów, organizując 11 kwietnia br. jednodniową sesję poświęconą temu twórcy. Wzięli w niej udział pracownicy naukowcy Instytutu, studenci i zaproszeni goście.

Jednym z najważniejszych prelegentów tego dnia był Tadeusz Szczepański, największy w Polsce znawca tematyki bergmanowskiej, autor obszernej monografii *Zwierciadło Bergmana* i kilkudziesięciu innych publikacji poświęconych szwedzkiemu reżyserowi. W swoim wykładzie na temat dziedzictwa Bergmana pokazał zarówno wpływ tego twórcy na współczesnych artystów, jak i rozmaite źródła inspiracji, z których Szwed czerpał, kreując swoje artystyczne wizje. Szczepański skoncentrował się głównie na inspiracjach malarskich i literackich, uświadamiając słuchaczom, jak wielkim erudytą był twórca *Siódmej pieczęci*.

Innym gościem był szwedzki dziennikarz, filmoznawca i reżyser Hynek Pallas, autor książki *Nowe kino szwedzkie*. Prelekcja Pallasa skoncentrowała się w dużym stopniu na zrealizowanym przez niego filmie dokumentalnym *Trespassing Bergman*. To portret Bergmana widzianego oczami światowej sławy reżyserów, takich jak Woody Allen, Ridley Scott, Francis Ford Coppola czy Lars von Trier. Jest to także dokumentacja wypraw niektórych z nich na odległą odludną wyspę Fårö, do domu szwedzkiego reżysera, który dla ludzi związanych z filmem staje się swoistą Mekką. Trafili tam między innymi Michael Haneke, Ang Lee oraz Alejandro González Iñárritu. Pallas opowiadał o tym, jak pojawił się pomysł tego karkołomnego projektu. Mówił też o swoim stosunku do twórczości Ingmara Bergmana. Po pokazie filmu wywiązała się krótka dyskusja, później reżyser spotkał się ze studentami na warsztatach.

W drugiej części sesji zaprezentowali się prelegenci związani z gdańską skandynawistyką. Najpierw swoją gawędziarską narrację *Fårö – wyspa Bergmana*, opowiadającą o wizycie na tym dzikim, kamiennym skrawku lądu na środku Morza Bałtyckiego, zaprezentowała Ewa Mrozek-Sadowska, która odwiedziła to miejsce przy okazji jednej z edycji Bergmanveckan, festiwalu odbywającego się rokrocznie od 2006 roku. Swoją narrację zilustrowała surowymi, czarno-białymi fotografiami autorstwa Marka Sadowskiego, których wystawę można było podziwiać na korytarzach Neofilologii.

Maria Sibińska podjęła się natomiast niezwykle trudnego zadania zaprezentowania norweskiej percepcji ibsenowskich produkcji teatralnych szwedzkiego reżysera. Jej wystąpienie *Bergmanowskie spojrzenie na Ibsena* skoncentrowało się przede wszystkim na inscenizacjach *Peer Gynta*. Sztuka ta była wystawiona przez Bergmana dwukrotnie, najpierw w Teatrze Miejskim w Malmö (w 1957 r.), później w Królewskim Teatrze Dramatycznym (Dramaten) w Sztokholmie (w 1991 r.). Nieco miejsca poświęcono też inscenizacji *Domu lalki* z 1989 roku ze Sztokholmu. Wystąpienie to, podobnie jak kolejne, było dobrym uzupełnieniem też przedstawionych wcześniej przez Tadeusza Szczepańskiego, dotyczących inspiracji Bergmana, tym razem literackich.

Tematów teatralnych dotyczył również tekst autorstwa Moniki Samsel-Chojnackiej. Punktem wyjścia jej rozważań była postać błazna, wybierana często przez samego reżysera jako jego własne *alter ego*. Najwięcej uwagi prelegentka poświęciła inscenizacjom sztuk Szekspira, takich jak *Wieczór Trzech Króli* (1975), *Król Lear* (1984), *Hamlet* (1986) i *Zimowa opowieść* (1994). Wszystkie one zostały zrealizowane na deskach sztokholmskiego Dramaten. Kontekst został jednak rozszerzony również o postaci błaznów z inscenizacji sztuk Henrika Ibsena i Witolda Gombrowicza, a także z produkcji filmowych, koncentrujących się na wędrownych komediantach czy cyrkowcach.

Karolina Drozdowska w swoim wystąpieniu nawiązała do tematyki bergmanowskiej od nieco innej strony. Przeanalizowała najnowszą powieść Linn Ullmann *Niespokojni (De urolige)*. Wystąpienie zatytułowane *Zmagania z mitem – Ingmar Bergman w literackiej relacji Linn Ullmann* dotyczyło w dużej mierze kwestii związanych z nowym spojrzeniem na literaturę piękną noszącą silny rys autobiograficzny. Tu postać szwedzkiego reżysera jest właściwie na poły fikcyjnym konstruktem stworzonym przez jego córkę, a ich ostatnie wspólnie spędzone chwile stały się dla prelegentki pretekstem do rozważań nad nowoczesnym ujęciem biografizmu w literaturze i tożsamości nowej literatury faktu we współczesnym uniwersum gatunków literackich.

Na zakończenie sesji przedstawicielki Naukowego Koła Tłumaczy Literatur Skandynawskich zaprezentowały fragmenty rzeczonyj powieści Linn Ullmann w swoich przekładach, dokonanych pod opieką Marii Sibińskiej. Fragmenty tłumaczeń współtworzyły także część wystawy poświęconej Ingmarowi Bergmanowi. Biblioteka Neofilologii przygotowała równocześnie wystawę książek autorstwa Ingmara Bergmana znajdujących się w jej zbiorach, a także prac poświęconych temu reżyserowi.

Monika Samsel-Chojnacka
Uniwersytet Gdański

Relacja z konferencji „Dramatyka kultury i natury: relacje między Polską a Północą”

W dniach 14–16 maja 2018 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego odbyła się konferencja „Dramatyka natury i kultury: relacje między Polską a Północą”. Konferencję zorganizował Instytut Skandynawistyki UG, a patronat nad tym wydarzeniem objęli Prezydent Miasta Gdańska i Jego Magnificencja Rektor UG, jak również ambasady Finlandii, Szwecji, Danii i Norwegii oraz Konsulat Norwegii w Gdyni. Głównym zadaniem konferencji było podjęcie interdyscyplinarnego namysłu nad wzajemnymi relacjami Polski i Europy Północnej poprzez naświetlenie społecznych, politycznych, kulturowych i historycznych aspektów tego zagadnienia. Obrady podzielono na dwa główne bloki tematyczne. Pierwszy poświęcony był literacko-teatralnym związkom Polski i Północy, drugi – konstruowaniu obrazów Polski i Północy (w tym również Północy arktycznej) w dyskursie naukowym, politycznym i medialnym.

Pierwszy dzień konferencji upłynął głównie pod znakiem literatury i teatru. Po uroczystym otwarciu konferencji pierwszy wykład o najnowszych tendencjach w norweskiej sztuce dramatycznej wygłosiła Lisbeth Pettersen Wærp, literaturoznawczyni z Uniwersytetu w Tromsø, autorka monografii poświęconych twórczości między innymi Henrika Ibsena i Tarjeia Vesaasa. Następnie głos zabarała Ewa Partyga, profesor w Instytucie Sztuki PAN, która podzieliła się ze słuchaczami uwagami na temat recepcji dramatów Jona Fossego w Polsce. Trzeci wykład plenarny wygłosił Lassi Heininen, politolog i ekspert w dziedzinie stosunków międzynarodowych z Uniwersytetu Laponii w Rovaniemi, który podjął temat polityki arktycznej krajów nordyckich i krajów regionu Morza Bałtyckiego.

Po krótkiej przerwie uczestnicy konferencji rozeszli się na równoległe sesje, gdzie prezentowane były referaty dotyczące literatury, teatru, kultury, przekładu i polityki. Oto krótkie podsumowanie wybranych wystąpień: Knut Ove Arntzen z Uniwersytetu w Bergen mówił o związkach polskiego i norweskiego teatru w perspektywie geokulturowej; Henrik Johnson z Uniwersytetu w Tromsø przybliżył słuchaczom kwestię wpływu twórczości Stanisława Przybyszewskiego na skandynawski modernizm; Hieronim Chojnacki (UG) poszukiwał śladów twórczości Augusta Strindberga w dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza; Helena Garczyńska i Karolina Drozdowska (UG) zaprezentowały wybrane problemy tłumaczeniowe w przekładzie sztuki *Fugleelskerne* Jensa Bjørneboe; Włodzimierz Pessel z Uniwersytetu Warszawskiego mówił o relacjach polsko-duńskich w per-

spektywie kulturoznawczej; Wenche Larsen z Uniwersytetu w Bergen naświetliła wybrane aspekty dramatów Dagny Juel Przybyszewskiej. Ostatni referat wygłosiła kierownik Instytutu Skandynawistyki UG prof. Maria Sibińska. Referat ten stanowił wprowadzenie do twórczości norweskiego dramatopisarza Arnego Lygre. Wydarzeniem wieńczącym pierwszy dzień obrad był występ Teatru RONDO ze Słupska, który zaprezentował fragment jednej ze sztuk Arnego Lygre *Znikam (Jeg forsvinner)* w tłumaczeniu studentów Skandynawistyki UG.

Drugi dzień obrad poświęcony był w głównej mierze społeczno-politycznemu wymiarowi relacji Polski i Północy. Na pierwszy plan wysunęły się tu zagadnienia związane z Północą arktyczną: Marta Skorek (UG) przedstawiła możliwości badania rozwoju polityki arktycznej w perspektywie ekolingwistycznej; Wojciech Szczerbowicz (Uniwersytet Wrocławski) analizował obraz Arktyki w wybranych strategiach arktycznych; Michał Łuszczuk (UMCS w Lublinie) uzupełnił zagadnienia poruszane przez Wojciecha Szczerbowicza i ukazał je od strony polskiej polityki międzynarodowej; Piotr Rakowski, radca generalny ds. statusu prawnomiędzynarodowego Arktyki w MSZ i wykładowca akademicki, mówił o dyplomacji cyfrowej i mediach społecznościowych jako nowych narzędziach kreowania polityki międzynarodowej w regionie arktycznym. Innymi, równie ważnymi zagadnieniami poruszonymi podczas drugiego dnia obrad były: budowanie tożsamości w regionie Morza Bałtyckiego – z referatami na ten temat wystąpili Kazimierz Musiał (UG) i Damian Szarawa (UMCS w Lublinie) – oraz obraz Północy w mediach – głos w tej sprawie zabrały Maja Chacińska (UG) i Dominika Bartnik-Świątek (UG). Ponadto należy wspomnieć o prezentacjach Krzysztofa Kubiaka (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach), który przybliżył dzieje i znaczenie linii Kalix, szwedzkiego systemu fortyfikacyjnego zlokalizowanego w regionie Zatoki Botnickiej; Wojciecha Liedera (Uniwersytet Łódzki), który rozważał nowe możliwości współpracy polsko-skandynawskiej, jakie wyniknąć mogą z realizacji gazociągu Baltic Pipe; oraz Marty Grzechnik (UG), której referat poświęcony był związkom regionu nordyckiego z europejskim kolonializmem.

Trzeci dzień konferencji był dniem młodych skandynawistów. Prezentując swoje prace dyplomowe i projekty badawcze, głos zabrali studenci Skandynawistyki UG oraz studenci linii norweskiej Uniwersytetu SWPS. W przerwie między sesjami można było porozmawiać z uczestnikami proseminarium prof. Marii Sibińskiej, którzy przygotowali prezentacje posterowe dotyczące ich zainteresowań naukowych. Dzień studencki i zarazem całą konferencję zakończył specjalny program artystyczny przygotowany z okazji obchodów święta narodowego Norwegii.

Mateusz Topa
Uniwersytet Gdański

Dane autorów

Harald Bache-Wiig

Universitetet i Oslo

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Postboks 1102, Blindern, 0317 OSLO, Norwegia

e-mail: harald.bache-wiig@iln.uio.no

(artykuł nadesłano 14.03.2018; artykuł zaakceptowano 15.06.2018)

Knut Brynhildsvoll

Universitetet i Oslo

Centre for Ibsen Studies

P.O. Box 1166, Blindern, 0318 OSLO, Norwegia

e-mail: knut.brynhildsvoll@ibsen.uio.no

(artykuł nadesłano 25.02.2018; artykuł zaakceptowano 22.06.2018)

Maja Chacińska

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: maja.chacinska@ug.edu.pl

Hieronim Chojnacki

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: filhch@ug.gda.pl

Zsófia Domsa

Eötvös Loránd University

Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszéke

1088 Budapest, Rákóczi út 5., Węgry

e-mail: zsofi.domsa@gmail.com

(artykuł nadesłano 13.04.2018; artykuł zaakceptowano 10.06.2018)

Karolina Drozdowska

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: k.drozdowska@ug.edu.pl

(artykuł nadesłano 4.05.2018; artykuł zaakceptowano 12.06.2018)

Hanna Dymel-Trzebiatowska

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: filhdt@univ.gda.pl

Marta Grzechnik

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: marta.grzechnik@ug.edu.pl

Justyna Haber-Biały

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: justyna.haber@wp.pl

Krzysztof Kubiak

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Katedra Krajów Europy Północnej
ul. Świętokrzyska 21B, 25-369 Kielce, Polska
e-mail: krzysztof.kubiak@ujk.edu.pl
(artykuł nadesłano 2.01.2018; artykuł zaakceptowano 12.05.2018)

Agata Lubowicka

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: finalu@ug.edu.pl
(artykuł nadesłano 4.06.2018; artykuł zaakceptowano 12.08.2018)

Ewa Mrozek-Sadowska

e-mail: ewams@wp.pl
(artykuł nadesłano 16.05.2018; artykuł zaakceptowano 10.06.2018)

Kazimierz Musiał

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: kazimierz.musial@ug.edu.pl
(artykuł nadesłano 4.06.2018; artykuł zaakceptowano 12.08.2018)

Michał Przeperski

Biuro Badań Historycznych IPN
ul. Wołoska 7, 02-675 Warszawa, Polska
e-mail: michal.przeperski@ipn.gov.pl
(artykuł nadesłano 10.06.2018; artykuł zaakceptowano 9.08.2018)

Monika Samsel-Chojnacka

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: msamsel@wp.pl
(artykuł nadesłano 14.05.2018; artykuł zaakceptowano 11.06.2018)

Maria Sibińska

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: films@univ.gda.pl

Mateusz Topa

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: topa.mateusz@gmail.com

Jørgen Veisland

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Skandynawistyki
Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska
e-mail: finjv@univ.gda.pl
(artykuł nadesłano 2.03.2018; artykuł zaakceptowano 20.06.2018)

Lista recenzentów

- prof. Erling Aadland (Universitetet i Bergen, Norwegia)
- prof. Knut Ove Arntzen (Universitetet i Bergen, Norwegia)
- dr Alexander Drost (Greifswald Universität, Niemcy)
- dr Przemysław Gasztold (Akademia Sztuki Wojennej w Warszawie)
- prof. emeritus Anker Gemzøe (Aalborg Universitet, Dania)
- prof. Martin Humpál (Univerzita Karlova, Czechy)
- dr hab. Arnold Kłoczynski, prof. nadzw. (Uniwersytet Gdański)
- dr Tomasz Kozłowski (Biuro Badań Historycznych IPN w Warszawie)
- dr hab. Bolesław Mrozewicz, prof. nadzw. (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- prof. Jens E. Olesen (Greifswald Universität, Niemcy)
- dr Sylwia Izabela Schab (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- dr Sigrid Aksnes Stykket (Universitetet i Sørøst-Norge, Norwegia)
- dr hab. Tadeusz Szczepański, prof. nadzw. (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi)
- dr hab. Krystyna Szelałowska, prof. nadzw. (Uniwersytet w Białymstoku)
- dr Katarzyna Tunkiel (Universitetet i Stavanger, Norwegia)
- dr Aldona Zańko (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

