

**Instytut Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego**

# **Studia Scandinavica**

**3(23)/2019**

**Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
Gdańsk 2019**

Rada Naukowa  
Gunhild Agger, Aalborg Universitet, Dania  
Sigrid Aksnes Stykket, 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  
Malan Marnersdóttir, Fróðskaparsetur Føroya, Wyspy Owcze  
Lech Sokół, Instytut Sztuki PAN  
Sanda Tomescu Baciu, Universitatea Babeş-Bolyai, Rumunia

Komitet Redakcyjny  
Maria Sibińska (redaktor naczelny), Karolina Drozdowska (sekretarz redakcji),  
Magdalena Podlaska (sekretarz redakcji), Maja Chacirńska,  
Hanna Dymel-Trzebiatowska, Agata Lubowicka, Katarzyna Wojan

Redakcja wydawnicza  
Agnieszka Kołwzan

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

Na okładce ilustracja na licencji Adobe Stock

Skład i łamanie  
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana z działalności statutowej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISSN 1230-6053  
e-ISSN 2657-6740

Wersją pierwotną wydawnictwa jest wersja online

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>

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

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](mailto:wydawnictwo@ug.edu.pl)  
[www.wyd.ug.edu.pl](http://www.wyd.ug.edu.pl)

Księgarnia internetowa: [www.kiw.ug.edu.pl](http://www.kiw.ug.edu.pl)

Druk i oprawa  
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot  
tel. 58 523 14 49, fax 58 551 05 32

## Spis treści

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

### W KRĘGU LENNARTA HELLSINGA | 11

Relacja z seminarium naukowego „Helsing 100 lat: interpretacje” ( <i>Hanna Dymel-Trzebiatowska</i> ) . . . . .	13
<i>Sven-Göran Karlsson</i> , Ordtrrolleri, lycka och bus – en undersökning om vad Lennart Helsing har betytt för svenskarna . . . . .	15
<i>Björn Sundmark</i> , With Captain Helsing at the Helm: Sailing the Seas of Nonsense in <i>Sjörövarbok</i> . . . . .	24
<i>Agnieszka Stróżyk</i> , Kot trąbi w srebrny róg... O poezji Lennarta Hellsinga i ludowych źródłach jej muzyczności . . . . .	38

### LITERATURA | 51

<i>Katarzyna Maćkała</i> , Bojownik czy błazen? Ibsenowski <i>Wróg ludu</i> w teatrze polskim . . . . .	53
<i>Aleksandra Wilkus-Wyrwa</i> , „Skazani na ciężkie norwidy”? Kilka uwag o kulturowych aspektach przekładu poezji Wisławy Szymborskiej na język norweski . . . . .	76

### KULTURA | 93

<i>Emiliana Konopka</i> , Carl i Karin Larsson – twórcy szwedzkiego „domu idealnego”? . . . .	95
<i>Sigrid Aksnes Stykket</i> , Det blir ikke jul uten... Om tradisjoner rundt førjuls- og julehøytid . . . . .	115

### DEBIUTY NAUKOWE | 131

<i>Michał Gęsiarz</i> , Pod rękę z Pol Potem. Komunistyczna Partia Robotników wobec Czerwonych Khmerów 1975–1981 . . . . .	133
<i>Katarzyna Jakubowska</i> , Jämställda nyheter. Kvinnans ställning i svenska nyhetsprogram . . . . .	150
<i>Angela Kawińska</i> , E-sport och den svenska kulturen . . . . .	163
<i>Anna Klimont</i> , Zaimek <i>hen</i> w szwedzkich książkach obrazkowych – siedem lat po <i>Kivi &amp; Monsterhund</i> . . . . .	175
<i>Anna Prorok</i> , „Nie taki diabeł straszny jak go malują”, czyli analiza porównawcza postaci diabła w baśniach polskich oraz norweskich . . . . .	184

## RECENZJE | 199

D. Wiśniewska, <i>Rynek prasy w rozwiniętym społeczeństwie obywatelskim na przykładzie Szwecji. Prasa wobec wyzwań epoki cyfrowej (Maja Chacińska)</i> . . . . .	201
M. Chacińska, <i>W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej (Sebastian Jakub Konefał)</i> . . .	204
Skandynawskie hasła W: <i>Książka obrazkowa. Leksykon</i> , t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak ( <i>Barbara Kuczmarska-Urbaniak</i> ) . . . . .	207
M. Sibińska, H. Dymel-Trzebiatowska (red.), <i>Dialogi o kulturze. Kultury dialogu. Jubileusz Profesora Hieronima Chojnackiego (Bolesław Mrozewicz)</i> . . . . .	211
S.I. Schab, <i>Palimpsest polski. Reprezentacje Polski i Polaków w duńskich relacjach podróżniczych (Hieronim Chojnacki, Maria Sibińska)</i> . . . . .	215

## KRONIKA | 221

Sprawozdanie z konferencji „Scandinavian Languages and Literatures World Wide – Prospects and Challenges”, Lund 16–18 maja 2019 roku ( <i>Marta Hinz</i> ) . . . . .	223
Sprawozdanie z konferencji „Polen–Skandinavien: vitenskapelige møter på tvers av generasjoner”, Poznań 11–12 kwietnia 2019 roku ( <i>Agata Lubowicka</i> ) . . . . .	225
Dane autorów . . . . .	227
Lista recenzentów . . . . .	231

## Table of contents

Introduction . . . . .	9
------------------------	---

### ON AND ABOUT LENNART HELLSING | 11

Report from the Seminar “Hellsing’s 100 Years: Interpretations” ( <i>Hanna Dymel-Trzebiatowska</i> ) . . . . .	13
<i>Sven-Göran Karlsson</i> , Word Magic, Happiness and Playfulness – Study of what Lennart Hellsing Has Meant to Swedish People . . . . .	15
<i>Björn Sundmark</i> , With Captain Hellsing at the Helm: Sailing the Seas of Nonsense in <i>Sjörövarbok</i> . . . . .	24
<i>Agnieszka Stróżyk</i> , The Cat Blows in the Silver Horn... On Lennart Hellsing’s Poetry, and Its Folk-inspired Musicality . . . . .	38

### LITERATURE | 51

<i>Katarzyna Maćkała</i> , A Fighter or a Jester? Ibsen’s <i>An Enemy of the People</i> in the Polish Theatre . . . . .	53
<i>Aleksandra Wilkus-Wyrwa</i> , “Skazani na ciężkie norwidy”? Some Remarks about Cultural Aspects of the Norwegian Translation of <i>Wisława Szymborska’s Poetry</i> . . . . .	76

### CULTURE | 93

<i>Emiliana Konopka</i> , Carl and Karin Larsson – Creators of the Swedish “Ideal Home”? . . .	95
<i>Sigrid Aksnes Stykket</i> , There is no Christmas without... On Traditions around Christmas and the Time of Preparation . . . . .	115

### SCIENTIFIC DEBUTS | 131

<i>Michał Gęsiarz</i> , Hand in Hand with Pol Pot. The Workers’ Communist Party in Relation to the Khmer Rouge 1975–1981 . . . . .	133
<i>Katarzyna Jakubowska</i> , Gender Equal News. Women’s Status in Swedish News Programs . . . . .	150
<i>Angela Kawińska</i> , E-sports and Swedish Culture . . . . .	163
<i>Anna Klimont</i> , <i>Hen</i> in Swedish Picture Books – Seven Years after <i>Kivi &amp; Monsterhund</i> . . . . .	175
<i>Anna Prorok</i> , “The Devil is not so Black as He is Painted” – a Comparative Analysis of the Devil Figure in Polish and Norwegian Folktales . . . . .	184

## REVIEWS | 199

D. Wiśniewska, <i>Rynek prasy w rozwiniętym społeczeństwie obywatelskim na przykładzie Szwecji. Prasa wobec wyzwań epoki cyfrowej (Maja Chacińska)</i> . . . . .	201
M. Chacińska, <i>W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej (Sebastian Jakub Konefał)</i> . . .	204
Skandynawskie hasła In: <i>Książka obrazkowa. Leksykon</i> , t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak ( <i>Barbara Kuczmarska-Urbaniak</i> ) . . . . .	207
M. Sibińska, H. Dymel-Trzebiatowska (red.), <i>Dialogi o kulturze. Kultury dialogu. Jubileusz Profesora Hieronima Chojnackiego (Bolesław Mrozewicz)</i> . . . . .	211
S.I. Schab, <i>Palimpsest polski. Reprezentacje Polski i Polaków w duńskich relacjach podróżniczych (Hieronim Chojnacki, Maria Sibińska)</i> . . . . .	215

## CHRONICLE | 221

Report from the Conference „Scandinavian Languages and Literatures World Wide – Prospects and Challenges”, Lund 16–18 May 2019 ( <i>Marta Hinz</i> ) . . . . .	223
Report from the Conference „Polen–Skandinavia: vitenskapelige møter på tvers av generasjoner”, Poznań 11–12 April 2019 ( <i>Agata Lubowicka</i> ) . . . . .	225
About the authors . . . . .	227
List of reviewers . . . . .	231

## Słowem wstępu

Po raz kolejny mamy przyjemność zaprosić Państwa do lektury *Studia Scandinavica*, które w tym numerze rozpoczyna sekcja tematyczna poświęcona Lennartowi Hellsingowi. Obecny 2019 rok to jubileusz urodzin tego wybitnego szwedzkiego poety (*Hellsing-året*), którego znaczenie miało podkreślić zorganizowane 27 marca 2019 roku na Uniwersytecie Gdańskim naukowe seminarium „Hellsing 100 lat: interpretacje”. To właśnie relacja z tego wydarzenia wprowadza nas w tematykę Hellsingowską, którą rozwija interesujące badanie ankietowe, wykonane przez Svena-Görana Karlssona. Zostało ono zaprezentowane w sprawozdaniu zatytułowanym *Ordrolleri, lycka och bus – en undersökning om vad Lennart Hellsing har betytt för svenskarna*, w którym autor stara się określić autentyczną znajomość twórczości poety wśród współczesnych Szwedów. Dwa dalsze artykuły sekcji mają charakter stricte naukowy – prof. Björn Sundmark w *With Captain Hellsing at the Helm: Sailing the Seas of Nonsense in Sjörovarbok* poddaje dyskusji zjawisko nonsensu, a Agnieszka Stróżyk w *Kot trąbi w srebrny róg... O poezji Lennarta Hellsinga i ludowych źródłach jej muzyczności* skupia się na relacjach wierszy poety z poezją ludową oraz muzyką.

Kolejne artykuły wskazują na interdyscyplinarność badań skandynawistycznych – blok poświęcony badaniom literatury i jej przekładu obejmuje wykonane przez Katarzynę Maćkałę omówienie przedstawień Ibsenowskiego *Wroga ludu* w Polsce, a subtelności tłumaczeń poezji Wisławy Szymborskiej na język norweski prezentuje z perspektywy kultury Aleksandra Wilkus-Wyrwa. Tematy kulturoznawcze poruszają z kolei Emiliana Konopka, przypominająca artystyczną symbiozę małżeństwa Karin i Carla Larssonów oraz Sigrid Aksnes Stykkeset proponująca diachroniczne spojrzenie na bożonarodzeniowe tradycje w Norwegii.

Dalsze poszerzenie perspektyw badawczych – wychodzące poza język, literaturę i kulturę – zawiera sekcja „Debiuty naukowe”, w której znajdziecie Państwo artykuły również z zakresu polityki oraz medioznawstwa.

Przedostatnią sekcję tworzą recenzje książkowych nowości, będących kolejnym dowodem na dynamiczny rozwój dyskursu skandynawistycznego w Polsce. Omówienia dotyczą:

- monografii Dominiki Wiśniewskiej *Rynek prasy w rozwiniętym społeczeństwie obywatelskim na przykładzie Szwecji. Prasa wobec wyzwań epoki cyfrowej*, zawierającej między innymi analizę połączeń między organizacjami

branżowymi, wydawcami a instytucjami publicznymi, które współdziałają w procesie przestrzegania medialnego kodeksu etycznego i stoją na straży wolności słowa;

- monografii Mai Chacińskiej *W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej* argumentującej, iż aktywni od lat 20. inżynierowie społeczni wywarli kluczowy wpływ na młode media, kształtując ich charakter edukacyjny, który z kolei zaważył na roli, jaką media publiczne odegrały w procesie tworzenia się państw opiekuńczych;
- pierwszego w Polsce leksykonu poświęconego ikonotekstowi, zatytułowanego *Książka obrazkowa. Leksykon*, tom 1, pod redakcją Małgorzaty Cackowskiej, Hanny Dymel-Trzebiatowskiej i Jerzego Szyłaka, zawierającego między innymi osiemnaście artykułów poświęconych autorom ze Szwecji, Norwegii i Finlandii (takim jak na przykład: Astrid Lindgren, Tove Jansson, Lennart Hellsing, Barbro Lindgren, Sven Nordqvist, Gunilla Bergström);
- zredagowanej przez Marię Sibińską i Hannę Dymel-Trzebiatowską antologii pt. *Dialogi o kulturze. Kultury dialogu* upamiętniającej jubileusz 70 urodzin gdańskiego skandynawisty prof. Hieronima Chojnackiego, w której artykuły mieszczące się w obszarach literaturoznawstwa, językoznawstwa, kulturoznawstwa i nauk społecznych nawiązują do zainteresowań Jubilata, a jednocześnie odzwierciedlają główne dyscypliny budujące obszarowość skandynawistyki.
- monografii Sylwii Izabeli Schab *Palimpsest polski. Reprezentacje Polski i Polaków w duńskich relacjach podróźniczych* analizującej cztery relacje z podróży do Polski, których autorzy – Georg Brandes, Else Moltke, Hilmar Wulff oraz Dea Trier Mørk – podróżują nie tylko w wymiarze geograficznym, ale przede wszystkim dyskursywnym;

Numer kończą relacje z interesujących i ważnych dla środowiska skandynawistycznego wydarzeń.

Życzymy inspirującej lektury.

Redakcja



## Introduction

Once again we take great pleasure in inviting readers to look into *Studia Scandinavica*. This number begins with a thematic section devoted to Lennart Hellsing. The year 2019 marks the jubilee of this outstanding Swedish poet (*Hellsing-året*), whose importance was emphasized by the scholarly seminar “Hellsing 100 lat: interpretacje” (Hellsing – 100 Years: Interpretations), held on 27 March 2019 at the University of Gdańsk. It is a report from this event that leads us into the subject of Hellsing, which is developed by the interesting questionnaire-based research undertaken by Sven-Göran Karlsson. It is presented in the essay entitled *Ordtröleri, lycka och bus – en undersökning om vad Lennart Hellsing har betytt för svenskarna* (*Word Magic, Happiness and Playfulness – a Study of what Lennart Hellsing Has Meant to Swedish People*), in which the author attempts to establish the degree of real acquaintance with the poet’s work among contemporary Swedes. The two further essays in this section are scholarly ones: Professor Björn Sundmark’s *With Captain Hellsing at the Helm: Sailing the Seas of Nonsense in Sjørövarbok* discusses the phenomenon of nonsense verse; and Agnieszka Stróżyk in *Kot trąbi w srebrny róg... O poezji Lennarta Hellsinga i ludowych źródłach jej muzyczności* (*The Cat Blows in the Silver Horn... On Lennart Hellsing’s Poetry, and Its Folk-inspired Musicality*) concentrates on the relationship of Hellsing’s poetry with folk poetry and music.

The following articles point to the interdisciplinary nature of Scandinavian studies. A group of essays devoted to literary studies and to literary translation contains Katarzyna Maćkała’s discussion of productions of Ibsen’s *An Enemy of the People* in Poland, and an essay by Aleksandra Wilkus-Wyrwa focuses on the subtlety of Norwegian translations of Wisława Szymborska’s poetry from a cultural perspective. Topics from cultural studies are further examined by Emiliana Konopka in an essay that considers the artistic symbiosis of the marriage of Karin and Carl Larsson, while Aksnes Sykkes offers a diachronic examination of Christmas traditions in Norway.

A further broadening of research perspectives – going beyond language, literature, and culture – appears in the section entitled “Debiuty naukowe” (“Scientific Debuts”), in which readers will find articles from the fields of politics and media studies.

The penultimate section is made up of reviews of new books, and offers further evidence of the dynamic development of Scandinavian studies in Poland. The reviews deal with:

- Dominika Wiśniewska's monograph *Rynek prasy w rozwiniętym społeczeństwie obywatelskim na przykładzie Szwecji. Prasa wobec wyzwań epoki cyfrowej* (*The Press Market in a Developed Civil Society with Sweden as Example: Challenges for the Press Market in a Digital Era*), which contains, *inter alia*, an analysis of the connections between press organizations, publishers, and public institutions, which work together in the process of observing the media code of ethics and stand guard over freedom of expression;
- Maja Chacińska's monograph *W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej* (*Serving the People and Social Engineering: Public Service Media in Denmark, Norway and Sweden from a Historical and Cultural Perspective*), which argues that social engineers, who have been active since the 1920s, have exerted a key influence on new media, shaping their educational character, which, in turn, has weighed on the role that the public media have played in the process of creating the welfare state;
- the first dictionary devoted to *ikonotext* to be published in Poland, entitled *Książka obrazkowa. Leksykon*, volume 1 (*Picturebook: Lexicon 1*), edited by Małgorzata Cackowska, Hanna Dymel-Trzebiatowska, and Jerzy Szyłak, containing, *inter alia*, eighteen essays devoted to authors from Sweden, Norway, and Finland (including Astrid Lindgren, Tove Jansson, Lennart Hellsing, Barbro Lindgren, Sven Nordqvist, and Gunilla Bergström);
- the anthology edited by Maria Sibińska and Hanna Dymel-Trzebiatowska entitled *Dialogi o kulturze. Kultury dialogu* (*Dialogues on Culture. Cultures of Dialogue*), celebrating the birthday anniversary of the Gdańsk Scandinavian studies specialist Professor Hieronim Chojnacki, in which the articles, dealing with topics from literary studies, linguistics, cultural studies, and social studies, address the interests of Professor Chojnacki, and, at the same time, reflect the main disciplines that go to make up the scope of Scandinavian studies.
- Sylwia Izabela Schab's monograph analyzing four accounts of journeys to Poland, the authors of which – Georg Brandes, Else Moltke, Hilmar Wulff, and Dea Trier Mørk – travel not just geographically, but, above all, discursively – *Palimpsest polski. Reprezentacje Polski i Polaków w duńskich relacjach podróżniczych* (*The Polish Palimpsest: Representations of Poland and Poles in Danish Travelogues*);

The number concludes with an account of events of interest and importance for those involved in Scandinavian studies.

We wish our readers some inspiring reading.

The Editors

---

---

W KRĘGU LENNARTA HELLSINGA

---

---



## Relacja z seminarium naukowego „Hellsing 100 lat: interpretacje”

Dnia 27 marca 2019 roku na Uniwersytecie Gdańskim odbyło się zorganizowane przez Instytut Skandynawistyki seminarium naukowe poświęcone Lennartowi Hellsingowi. Obecny rok to jubileusz urodzin szwedzkiego poety, który przyszedł na świat w 1919 roku i którego stulecie obchodzone jest obecnie w Szwecji (Hellsing-året). Program seminarium objął referat Hanny Dymel-Trzebiatowskiej zatytułowany *Zaklinacz słów. Lennart Hellsing (1919–2015)*, który wprowadził słuchaczy w fenomen twórczości poety. Następnie członkowie szwedzkiej sekcji Naukowego Koła Tłumaczy Literatur Skandynawskich zaprezentowali swoje przekłady wybranych wierszy Hellsinga. Kolejny punkt programu stanowiło sprawozdanie Svena-Göрана Karlssona dotyczące wyników przeprowadzonej przez niego w Szwecji ankiety, zatytułowane *Magic with Words. A Survey about Lennart Hellsing and what He Has Meant to Swedish People*. Seminarium ukoronował wykład profesora Björna Sundmarka z Uniwersytetu w Malmö pt. *Hellsing's Pirate Book. A Study in Nonsense*.

Wprowadzając referat Hanny Dymel-Trzebiatowskiej ukazał Lennarta Hellsinga jako twórcę, którego rola w utorowaniu drogi dla nowoczesnej szwedzkiej literatury dla dzieci jest porównywana z wkładem Astrid Lindgren i Tove Jansson. Jednak, o ile sława obu pisarek ma zasięg światowy, o tyle popularność Hellsinga jest znacznie mniejsza, co można wyjaśnić brakiem jego przekładów na obce języki lub, jeśli takowe istnieją, ich niską jakością. Praktykowane przez poetę zabawy językiem utrzymane w surrealistycznym duchu, nienaganne rymy i rytm oraz treść nierzadko podszyta filozoficzną, dwuadresową refleksją sprawiają, że jego twórczość zbliża się do granicy nieprzekładalności. Punkt ciężkości referatu spoczął na zaakcentowaniu zarówno wieloletniej pracy Hellsinga nad statusem literatury dziecięcej, jak i jego wkładu w rozwój książki obrazkowej. Jego wiersze były bowiem opatrywane ilustracjami wykonanymi przez najlepszych współczesnych artystów, reprezentujących różne domeny: malarstwo, rzeźbę, ceramikę, scenografię, architekturę... Tym samym autor dał wyraz swojej wierze w kompetencje dzieci, które, jego zdaniem, były gotowe na odbiór wysokojakościowej sztuki modernistycznej.

Studenci drugiego roku gdańskiej skandynawistyki – Kinga Dobiecka, Joanna Kurkowska, Michał Skrzypczak i Natalia Turchan – podjęli wyzwanie przekładu wierszy z kultowego tomu *Bananbok* (1975), czyli *Księgi bananów*. To szczególne dzieło przedstawia typowo Hellsingowski *mundus inversus* z bananami w roli

głównej, wywołujący szczególny efekt poprzez łączenie refleksji egzystencjalnej z humorem. Adeptci przekładu przetłumaczyli cztery wiersze: *I bananernas himmel* (*W bananowym raj*), *De trofasta* (*Posłuszne banany*), *En gammal banans tankar* (*Przemyślenia starego banana*) oraz *De goda* (*Ci dobrzy*), opatrując je komentarzami. Podzielili się swoimi spostrzeżeniami i doświadczeniami, kładąc nacisk na wybór dominaty translatorycznej, która była nieunikniona, aby sprostać zadaniu oddania w języku polskim wieloaspektowości zarówno semantycznej, jak i formalnej źródłowych tekstów.

Sven-Göran Karlsson, lektor języka szwedzkiego w Instytucie Skandynawistyki UG, podzielił się wynikami ankiety, którą przeprowadził wśród Szwedów na temat rozpoznawalności, popularności oraz znaczenia utworów Hellsinga. Mówca najpierw określił profil grupy respondentów, a następnie przedstawił zadane pytania. Zamknięte odpowiedzi zilustrował, wykorzystując różne formaty diagramów i wykresów, a na końcu przytoczył odpowiedzi otwarte. Bardzo ciekawe wnioski wynikające z tego badania świadczą o dużej rozpoznawalności Hellsinga wśród Szwedów, jednak – co ciekawe – często jego wiersze, a w szczególności piosenki, nie zawsze są dziś kojarzone z nazwiskiem autora.

Kluczowy prelegent seminarium, profesor Björn Sundmark przybył z wizytą do Instytutu Skandynawistyki UG specjalnie na obchody jubileuszowego roku. Swój wykład rozpoczął uwagą, że nie określiłby Hellsinga – jak to czyniło wcześniej wielu badaczy – przedstawicielem modernizmu, ale raczej nowoczesności. Co więcej, wskazał, że poeta bardzo wiele inspiracji zaczerpnął z tradycji (na przykład od Alice Tegnér) oraz z przekładów rymowanek dziecięcych, których wiele dokonał w swej translatorskiej karierze. W dalszej części prelekcji omówione zostały niektóre z cech literackiego nonsensu w odwołaniu do prac Elizabeth Sewell, Susan Stewart i Wima Tiggessa. Zasadnicza część wystąpienia skupiła się na tomie *Sjörövarbok* (*Księżdzę piratów*) z roku 1965, która została dokładnie zaprezentowana, a następnie poddana analizie z perspektywy nonsensu. Profesor Sundmark część uwagi poświęcił też angielskiej wersji tomu *The Pirate Book*, adaptowanej przez Williama Smitha w 1972 roku, która niestety zagubiła wiele walorów oryginalnego, w tym istotne dla zrozumienia tego utworu odniesienia do nonsensu.

Seminarium „Helsing 100 lat: interpretacje” to cenny wkład w popularyzowanie twórczości Lennarta Hellsinga w Polsce, a także próba uświadomienia roli poety w pracy nad jakością i statusem literatury dla najmłodszych.

Hanna Dymel-Trzebiatowska  
Uniwersytet Gdański

Sven-Göran Karlsson  
Uniwersytet Gdański

## Ordtröleri, lycka och bus – en undersökning om vad Lennart Hellsing har betytt för svenskarna

Word Magic, Happiness and Playfulness –  
Study of what Lennart Hellsing Has Meant to Swedish People

The aim of this text is to ascertain to what degree Swedes are familiar with Lennart Hellsing and his texts and to give a picture of what influence Hellsing has had in Swedish people's lives. In order to answer these questions a survey, in which 31 Swedish persons participated, was conducted. The results show that although a slight majority knows who Lennart Hellsing was, many do not. Even so, all respondents recognized at least one of Hellsing's texts. This shows how well-known these texts are in Sweden and suggests that they are part of the Swedish cultural heritage.

**Key words:** Lennart Hellsing, Sweden, literature

**Nyckelord:** Lennart Hellsing, Sverige, litteratur

I samband med Lennart Hellsings 100-årsjubileum och den temadag om Hellsing som anordnades vid Universitetet i Gdańsk i mars 2019 ombads jag, i egenskap av svensklektor och modersmålstalare, att hålla ett kort föredrag om vilken betydelse Lennart Hellsing och hans verk har haft för svenskarna. Jag hade givetvis kunnat utgå från egna erfarenheter och berätta om hur jag som barn på 80- och 90-talet växte upp med *Lennart Hellsings ABC*<sup>1</sup> på SVT, hur min mamma läste Pixiboken om pojken som inte ville gå i skolan<sup>2</sup> för mig eller hur jag fortfarande, mer än 25 år senare, kan varje ord i texten till sången om Krakel Spektakel utantill, men jag ville försöka ge en bredare bild och låta fler röster komma till tals. Jag bestämde mig därför för att utforma en enkätundersökning och distribuera den bland vänner och bekanta i hopp om att samla fler åsikter om och upplevelser av Lennart

---

<sup>1</sup> Ett tecknat barnprogram baserat på boken *Lennart Hellsings ABC* som visades på SVT under 90-talet.

<sup>2</sup> Pixiböckerna är en serie illustrerade barnböcker i mini-format. *Pojken som inte ville gå i skolan* bygger på en gammal ramsa som har bearbetats av Lennart Hellsing.

Helsing och hans verk. I denna korta artikel redogör jag följaktligen för resultatet av denna undersökning och försöker besvara frågan om vilken betydelse Lennart Helsing och hans verk har haft för svenskarna.

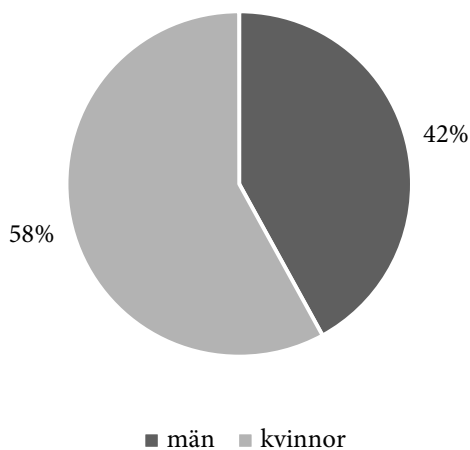
När jag började fundera över denna fråga och hur jag skulle utforma enkätundersökningen formulerade jag hypotesen att de flesta svenskar med stor sannolikhet skulle känna till åtminstone någon av Hellsings skapelser men att inte alla nödvändigtvis skulle veta varifrån dessa kom eller ha någon kunskap om upphovsmannen till dem. Med detta som utgångspunkt skrev jag ett antal frågor – de flesta av dem av flervalsskaraktär, men även några med öppna svar – vilka beskrivs nedan.

De inledande frågorna bad respondenterna att ange kön och ålder eftersom jag också ville undersöka om det fanns några skillnader i svaren som kunde härledas till dessa faktorer. Nästföljande frågor var ämnade att undersöka i vilken grad de svenskar som svarade på enkäten var bekanta med Lennart Helsing som person samt med några av hans mest ikoniska texter. De avslutande frågorna i enkäten handlade dessutom om hur respondenterna hade kommit i kontakt med Hellsings texter, vilken betydelse dessa hade haft för dem samt bad dem att beskriva något minne eller någon association som kunde kopplas till Helsing eller något av hans verk.

Enkäten kunde besvaras online och spreds till vänner och bekanta via sociala medier och e-post. Totalt deltog 31 personer i undersökningen, varav 58% var kvinnor och 42% män. Även om antalet deltagande kvinnor var något större än antalet deltagande män, fanns det alltså en relativt jämn fördelning mellan könen (se Figur 1). Vad gäller deltagarnas ålder fanns också en viss spridning. Minst en person från varje decennium mellan 1940 och 1990 deltog i undersökningen. En mer detaljerad bild ges i Figur 2. Här bör påpekas att två deltagare inte angav sitt födelseår. Värt att notera är också att många av deltagarna föddes på 80-talet. Dessutom saknas representanter för barn och tonåringar i undersökningen, då den yngsta respondenten var 27 år gammal. Detta är värt att ha i åtanke när man studerar undersökningens resultat som beskrivs i det följande.

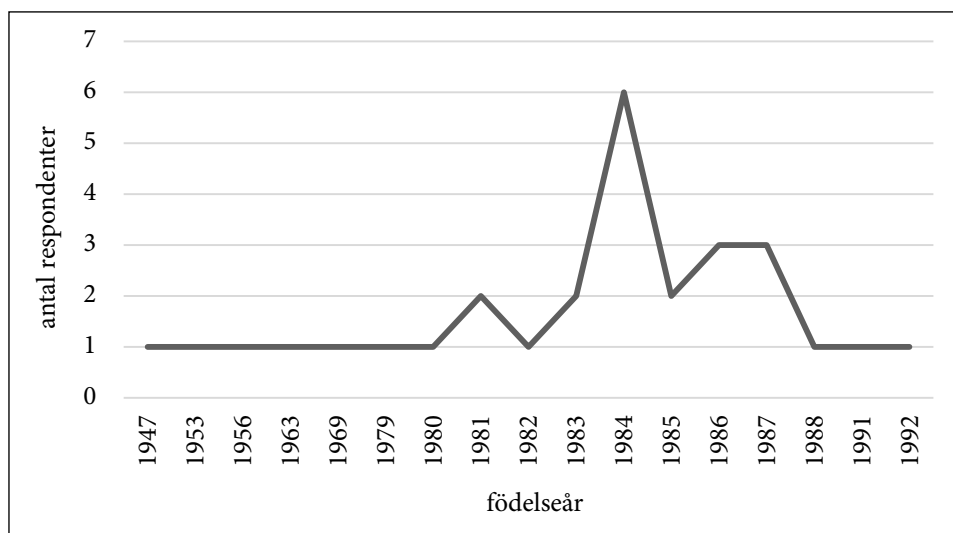
Efter de inledande frågorna om respondenternas kön och ålder följde kort och gott: "Vet du vem Lennart Helsing var?" Här tillhandahölls även ett fotografi på Helsing. På denna fråga kunde respondenterna enbart svara jakande eller nekande. Det visade sig att den hypotes som nämndes ovan stämde; det var många som inte kände till Helsing – hela 45% svarade nej på frågan. En liten majoritet på 55% angav dock att de visste vem han var. Resultatet illustreras i Figur 3 nedan. Svaren på denna fråga visar också en viss skillnad mellan könen, då en större andel kvinnor än män var bekanta med Helsing – 61% jämfört med 46%. Vad gäller ålder och kunskap om vem Lennart Helsing var finns inga tydliga resultat, men tendensen, åtminstone i denna undersökning, verkar vara att ju yngre du är, desto





Figur 1. Visar andelen män och kvinnor som besvarade enkäten

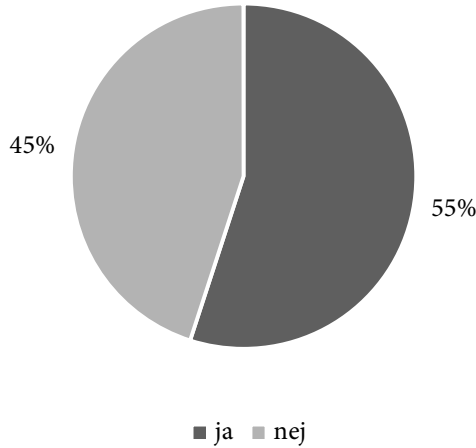
Källa: egen enkätundersökning.



Figur 2. Visar åldersfördelningen bland respondenterna efter deras födelseår

Källa: egen enkätundersökning.

mindre sannolikt är det att du känner till Hellsing. Även om respondenter i samtliga åldersgrupper kunde identifiera Hellsing, var de som inte kände till honom generellt bland de yngre som besvarade enkäten.



Figur 3. Visar resultatet på frågan ”Vet du vem Lennart Hellsing var?”

Källa: egen enkätundersökning.

Enkäten fortsatte sedan med ett antal frågor som berörde några av Hellsings mest ikoniska texter. Till denna del av undersökningen försökte jag välja mycket välkända verk som har fått stor spridning och har publicerats i många olika former, vid flera olika tillfällen. Varje textutdrag som presenterades för respondenterna åtföljdes av frågan ”Känner du till denna text?” samt de tre svarsalternativen ”Ja, mycket väl”, ”Ja, den är bekant” och ”Nej”.

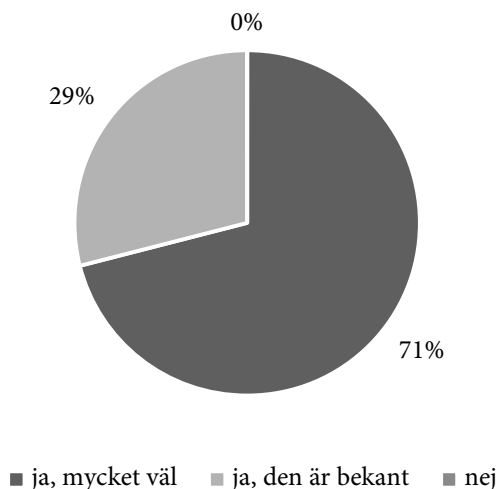
Den första texten som respondenterna fick ta ställning till handlar om en av Hellsings mest älskade karaktärer – Krakel Spektakel – och återges nedan:

Krakel Spektakel, Kusin Vitamin  
 Hängde och slängde uti en gardin  
 För hej och hå, i gardinen den blå  
 Krakel Spektakel, vad tänker du på?

Som framgår av Figur 4 angav samtliga som besvarade enkäten att de kände igen denna text; 71% svarade att de kände till den mycket väl och 29% att den var bekant. Det betyder alltså att även de som inte visste vem Lennart Hellsing var (45% av respondenterna) trots allt kände till åtminstone en av hans texter.

Resultatet var liknande för text nummer två, i vilken en annan känd figur, Herr Gurka, återfinns. Utdraget återges nedan:

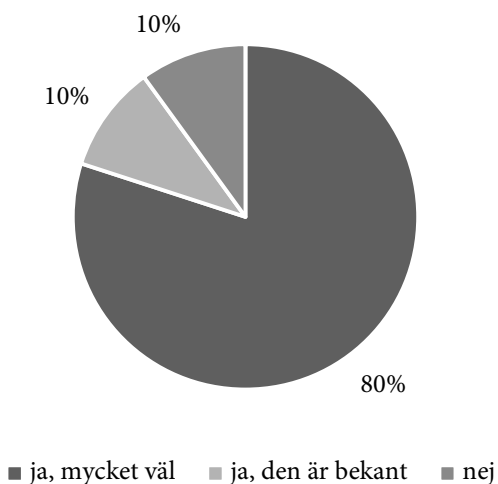
Här dansar Herr Gurka, både vals och masurka  
 Grön är Herr Gurka, grön är hans bror  
 Båda har strumpor, men ingen har skor



Figur 4. Visar i vilken utsträckning respondenterna kände till texten om Krakel Spektakel

Källa: egen enkätundersökning.

90% av respondenterna kände till denna text. 80% svarade att de kände till den mycket väl, 10% att den var bekant för dem och 10% att de inte kände till den alls. Resultatet illustreras i Figur 5 nedan.



Figur 5. Visar i vilken utsträckning respondenterna kände till texten om Herr Gurka

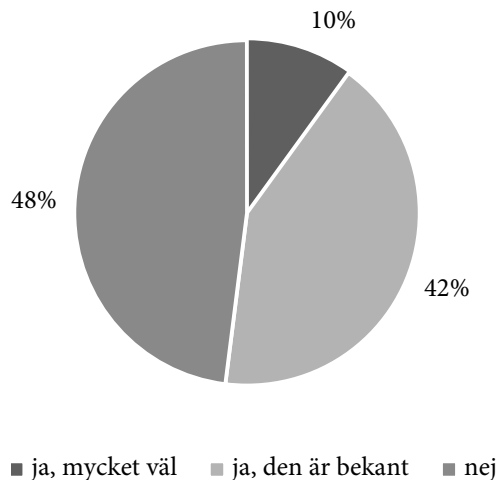
Källa: egen enkätundersökning.

Den tredje texten var, i förhållande till de andra, den som var minst bekant för respondenterna. Detta kan möjligtvis förklaras av det faktum att den publicerades

först 1999, alltså långt senare än de två texter som diskuterats ovan, vilka har funnits med sedan 1947. Utdraget presenteras nedan:

Lappricka pappricka puddingpastej  
 När jag blir stor ska jag spela för dig  
 Trumma på min trumma, gnida min fiol  
 Skjuta ner små plommon med korkpistol

Enbart 52% av deltagarna i undersökningen kände igen denna text och blott 10% angav att de kände till den mycket väl. För 48% var den alltså inte bekant alls, vilket framgår av Figur 6.



Figur 6. Visar i vilken utsträckning respondenterna kände till texten Lappricka Pappricka

Källa: egen enkätundersökning.

Trots att resultaten varierade för de olika texterna kan det konstateras att en majoritet av respondenterna kände till samtliga av dem, vilket visar hur välkända de verkligen är. Särskilt intressant i sammanhanget är att även de som angav att de inte visste vem Lennart Hellsing var hade kommit i kontakt med flera av hans verk. Det indikerar att Hellsings texter är en del av vårt nationella kulturarv och att de i stor utsträckning tillhör ett slags kollektiv kulturell kunskap som de flesta av oss besitter, även om vi inte alltid vet exakt varifrån den kommer. Här kan också noteras att kvinnor generellt kände till texterna bättre än vad män gjorde. Förutom den första texten som kändes igen av samtliga respondenter och där det följaktligen inte fanns någon skillnad mellan könen, var kvinnorna i undersökningen konsekvent mer bekanta med Hellsings texter i jämförelse med männen.

Text nummer två (om Herr Gurka) kändes igen av 94% av kvinnorna jämfört med 85% av männen. För text nummer tre (Lappricka Papprika) var skillnaden ännu större – 67% av kvinnorna angav att de kände till texten, medan enbart 31% av männen gjorde det. Det är svårt att dra några generella slutsatser utifrån dessa siffror men det verkar alltså som att kvinnor har större kännedom om Hellsing och hans verk än vad män har.

Enkäten avslutades med tre öppna frågor av vilka den första bad respondenterna beskriva hur de hade kommit i kontakt med Hellsings verk. En majoritet av svaren angav att dessa texter hade introducerats under barndomen, antingen i hemmet eller i skolan, vilket illustreras av följande citat: ”Enstaka fras [sic!] från min barndom troligen från någon bok eller något barnprogram på SVT” (man född 1986), ”Växte upp med dem, tror att jag hört dessa på tv framförallt” (man född 1984), ”Från skoltiden” (man som ej angav födelseår), ”Hört den på dagis, inte sen dess” (kvinna född 1984).

Som framgår av dessa svar introduceras Hellsings texter generellt i tidig ålder, både på ett informellt sätt, via föräldrar som läser för sina barn i hemmet eller via tv och andra medier, men även i mer formella sammanhang och pedagogiska situationer på dagis eller i skolan. Att Hellsings texter även används som undervisningsmaterial vittnar om deras status i Sverige. En respondent, som av allt att döma arbetar eller har arbetat inom förskolan, skriver: ”Läst för mina barn och mina dagisbarn” (kvinna född 1953). Detta citat kan även illustrera det faktum att Hellsings texter tycks tillhöra en sorts kulturell kunskap som förmedlas via en generation till en annan. De som kom i kontakt med Hellsings texter under sin egen uppväxt för dem nu, som föräldrar, vidare till sina egna barn, vilket många svar angav, till exempel: ”Både från min uppväxt och har jag [sic!] en av hans böcker med visor som jag läser för mina barn” (kvinna född 1984), ”Framför allt från min egen barndom. Texten om herr Gurka är vanligt återkommande även då jag läser för mina barn idag” (man född 1987).

Ett svar som är värt att notera är följande: ”När jag var ung så hörde jag vissa av texterna. Men kommer från en familj som inte var särskilt läsande så det är vga minnen” (man född 1981). Detta citat är särskilt intressant eftersom respondenten anger att man inte läste särskilt mycket i hans familj. Ändå har Hellsings texter lyckats leta sig in i hemmet, vilket kan vittna om deras popularitet och spridning.

Nästa fråga i enkäten handlade om vilken betydelse Lennart Hellsing hade haft för respondenterna och bad dem beskriva något minne eller någon association som kan kopplas till författaren och/eller hans texter. Även om somliga lämnade svaret på denna fråga blankt uppehöll sig många av de som faktiskt besvarade den vid de positiva känslor som texterna väcker, minnen från barndomen eller av nära och kära samt texternas lekfullhet, festliga rim och fyndiga språk: ”Som barn gillade jag hans rim älskade texten kusin vitamin” (kvinna

född 1953), ”Underbara rim som har bidragit till härliga stunder med mina barn” (kvinna född 1963), ”Kul, ordtrolleri” (man som ej angav födelseår), ”Påminner om mormor” (kvinna född 1984).

Nästan samtliga associationer var positiva men en respondent skiljde sig från mängden genom följande kommentar: ”Vagt obehagliga illustrationer” (man född 1985). Här refererar han möjligen till barnprogrammet *Lennart Hellsings ABC* och Per Åhlins animationer som nog av vissa kan uppfattas som just ”vagt obehagliga” eller åtminstone något annorlunda<sup>3</sup>. Även om denna kommentar inte rör Hellsings texter i sig, är det ändå en association kopplad till dessa och eftersom det var den enda negativa associationen är den värd att notera.

Enkätens sista fråga löd: ”Känner du till några andra texter av Lennart Hellsing? I så fall, vilka?” Svaren på denna fråga är intressanta, inte så mycket på grund av vad respondenterna skrev, utan snarare på grund av vad de inte skrev. De flesta som deltog i undersökningen kunde inte ange en titel på något annat av Hellsings verk och lämnade därför svarsfältet tomt eller uppgav på annat sätt att de inte hade något svar. Ett återkommande uttryck var till exempel ”inte på rak arm”. Det är rimligt att anta att många av dessa respondenter faktiskt känner till ytterligare något av Hellsings verk, men att de i stunden inte minns eller kan producera en titel, alternativt inte vet huruvida en viss text är skriven av Hellsing eller inte. Detta skulle i så fall överensstämja med en av de övergripande tendenser som går att se i undersökningen, nämligen att många känner till Hellsings verk, även om de inte känner till Hellsing som person, eller vet huruvida han är upphovsman till verken. Av de verk som faktiskt namngavs i svaren på denna avslutande fråga fanns bland andra *Hej sa Petronella* och *Den underbara pumpan*.

Resultatet av denna undersökning visar, trots dess begränsade omfattning, några intressanta tendenser. Även om man bör vara försiktig med att dra generella slutsatser utifrån så pass få svar, kan de ändå avslöja något om svenskarnas inställning till och upplevelse av Lennart Hellsing och hans verk.

Det första som blir tydligt är att Hellsing på ett eller annat sätt har figurerat i de flesta svenskars liv och att även de som inte vet vem han är som person, med stor sannolikhet har kommit i kontakt med något av hans verk. Detta framgår dels av att en majoritet av respondenterna faktiskt visste vem Lennart Hellsing var, dels av att en majoritet av dem också kände till samtliga textutdrag, inte minst det om Krakel Spektakel. En tendens i resultatet är dessutom att kvinnor verkar vara mer bekanta med Hellsing och hans verk än vad män är. Vidare kan vi se att Hellsings texter ofta är något man kommer i kontakt med under barndomen, både i skolan och i hemmet, samt i olika former – respondenterna svarade bland annat att de hade läst texterna i böcker, lyssnat på och sjungit dem som visor och ramsor eller

<sup>3</sup> För den som är intresserad finns samtliga avsnitt av detta barnprogram tillgängliga i SVT:s öppna arkiv på Internet, dock enbart i Sverige. Enstaka klipp går även att se på Youtube.

sett dem på tv. Vi kan också se att Hellsings texter ärvs ner genom generationer – att de som själva kom i kontakt med texterna under sin uppväxt i vuxen ålder introducerar dem för sina barn. Dessutom väcker Hellsings verk oftast positiva associationer bland svenskarna och får dem till exempel att minnas sin egen barndom. De är omtyckta bland annat på grund av lekfullheten, de fantasifulla rimmen och det underfundiga språket.

Avslutningsvis kan vi se att Hellsings verk har lästs, lyssnats på, setts, sjungits och älskats av barn såväl som vuxna under många år nu och att de av allt att döma kommer fortsätta att leta sig in i fler svenskars hjärtan under en lång tid framöver, i samband med att föräldrar för dem vidare till nya generationer. Dessa texter är, som en av deltagarna i undersökningen uttryckte det, ”en del av den fantastiska skatt av barnvisor som var en del av uppväxten” (kvinna född 1983). Kanske kan resultatet av enkäten också sammanfattas med ytterligare ett citat från en av respondenterna, som på frågan om vad Lennart Helsing hade betytt för henne svarade: ”Lycka och bus (önskar nu att jag visste mer om honom)!” (kvinna född 1981). Även om Hellsings verk tycks ha spelat en positiv roll i de flesta svenskars liv är det långt ifrån alla som känner till personen Lennart Helsing.

Björn Sundmark  
Malmö University, Sweden

## With Captain Helsing at the Helm: Sailing the Seas of Nonsense in *Sjörövarbok*

The article analyses and sheds light on the nonsense techniques used in Lennart Helsing's *Sjörövarbok* (1965) (*The Pirate Book*). In this article, it is argued, furthermore, that Helsing's nonsense writings fit in with his role in Swedish children's literature in the latter half of the 20<sup>th</sup> century as both a critic and a carrier of tradition. Theoretically and methodologically the study draws on the critical apparatus developed mainly by Wim Tigges. It is shown that *Sjörövarbok* is a prime example of nonsense literature, particularly in the use of repetition (names, verbs) and simultaneity of meaning.

**Key words:** nonsense, Lennart Helsing, Wim Tigges, *The Pirate Book*, *Sjörövarbok*, language play

### Introduction

A breaker of conventions and norms, Lennart Helsing (1919–2015) was in many ways the trickster of Swedish children's literature. This is not a critique – far from it! Tricksters cause disruption and destruction, but may at the same time pave the way for creativity and rejuvenation. In his fictional writings, as well as in his work as a literary critic, Lennart Helsing expressed and personified many of these trickster-like characteristics. His books are humorous, colorful, and wild. From his debut in 1945, with *Katten blåser i silverhorn* (*The Cat Blows a Silver Horn*) Helsing combined emerging ideas about education and children's psychology, with both old and new literary models, and expressed this productive mix through his own books (Kåreland 1999). The anarchic language play and the promotion of a new childhood ideal – the liberated, wild child – are evident in stories and verses about such fictional characters as Krakel Spektakel, Kusun Vitamin, Bagare Bengtsson, and Herr Gurka to just name a few (Westin 1993). Moreover, in his role as a critic, Helsing represented modernity, and was a sharp and influential critic of what he saw as antiquated aesthetic and pedagogical ideals in Swedish children's literature in the latter half of the 20<sup>th</sup> century (Kåreland 2002). As for his own person (or per-



sona), the flamboyant Hellsing with his colorful suits and joyful *savoir vivre* stood out in the rather grey and bland context of the Swedish welfare state.

At the same time, it is worth noting that Hellsing is not just a norm-breaker and a revolutionary (Lundqvist 1993). He is also a builder of new institutions and literary infrastructure; he was, for instance, instrumental in the founding of the Swedish Children's Book Institute in 1965. As a writer, he is creator and traditionalist wrapped into one. His writings infused the children's literature scene in Sweden with energy through their radical newness, but also because they seemed to reach back to the language-playing roots of children's literature: to nursery rhymes and to traditional humorous verse. Hence, it may not come as a surprise that the great innovator and fictional trickster is also a master of form and a translator of traditional verses (Edström 1998). It is noteworthy (and somewhat ironic) that the combination of song lyrics and music for which he is best remembered today – the songs presented in *Våra visor 1–3* and other collections – basically conforms to the model of Alice Tegnér's enormously successful *Sjung med oss, Mamma!* (*Sing with Us, Mother!* published 1892–1934), and Elsa Beskow's compilation *Nu ska vi sjunga* (*Let Us Sing* 1943– in print) – collections Hellsing criticized for being too conservative and dated. Thus, much of Hellsing's agenda can be seen as a reaction against the bourgeois and traditional perspectives embraced in song-books such as these, but it is evident too that he carries that tradition forward.

The seeming paradoxes of Hellsing's achievement, as outlined here, finds, in my opinion, its subtlest expression in his nonsense. Hence, in this article I am going to focus on his use of nonsense, specifically in *Sjörövarbok* (*The Pirate Book*) from 1965, and provide an analysis of his particular use of the nonsense repertoire. A few previous articles have been devoted to the topic of Hellsing's nonsense. Hultdt (1995), for instance, aligns Hellsing with Gunnar Ekelöf, and invokes nonsense as a defining feature of Modernism<sup>1</sup>. Czechowska also explores the “Modernist” associations of his poetry, but also, more productively, compares Hellsing's nonsense with that of Polish writer Jan Brzechwa, and is able to show how the differing societal and political conditions in Poland and Sweden at the time affected their writings. Elliott (1977) discusses nonsense, and how the term has been used in Sweden and internationally; she arrives at the conclusion that Hellsing's “pure” nonsense is limited to two or three books, one of which is *Sjörövarbok*. Hollsten (1995) arrives at a similar conclusion as Elliott and myself (in the present article), but interestingly she does so by employing an alternative methodology, based on Riffaterre's concept of expansion. She argues that *Sjörövarbok* is a “visibly overdetermined text wholly unrelated to everything we understand by mimesis.

<sup>1</sup> This is in line with the view that Hellsing is essentially a Modernist writer. See Arvidsson (1949); Kåreland (1999); Bäckström (1991); Westin (1993). My view is rather that he is a writer of modernity, not Modernism (see also Lundqvist 1993).

As a result of its lack of meaning and of its strong emphasis upon the verbal *Sjörövarbok* is also a piece of nonsense literature” (Hollsten 1995: 139). As for commentary on *Sjörövarbok* specifically, I am indebted to Kåreland (2002: 257–261; Boglind, Nordenstam 2015: 266–268).

## 1. Nonsense

Nonsense itself is inherently paradoxical, and for effect, nonsense literature balances sense and nonsense. Indeed, there must be “method in the madness”. Complete randomness and incomprehensibility is not nonsense. Nonsense is actually the trickster of literary devices; it builds structure and meaning while simultaneously tearing down the construction and denying meaning. One can regard nonsense as a form of advanced logical-linguistic game, like Elizabeth Sewall in her classic study *The Field of Nonsense* from 1952, or one can follow Susan Stewart’s cue and see nonsense in terms of stylistic and thematic repertoire. Noel Malcolm’s approach in *The Origins of English Nonsense* is more historical-contextual; what comes across as nonsense in his reading is ultimately a historically and culturally determined practice (in this case very English). This is relevant, since literary nonsense as we know it is hugely indebted to the English tradition, but it is somewhat limiting. Finally, Wim Tigges argues that nonsense is in fact a genre. Even if one disagrees – I, for one, believe that Stewart’s repertoire approach is more productive – Tigges’ definition, and his categorization of different nonsense strategies are highly useful; in his words, nonsense is:

A genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. [...] The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness (Tigges 1998: 47).

Of these critical terms I will mainly use simultaneity, infinite repetition, and mirroring in my analysis of *Sjörövarbok*, which is the main focus of this article. I will also discuss the texts playlike presentation, lack of emotional involvement, and its emphasis on language play. Following my previous work on *Jabberwocky* in translation (Sundmark 2017) I will go into some detail when it comes to rhythm and sound (corresponding to Tigges’ “prosody”, but quite undeveloped in his approach). I will also establish the immediate literary contexts of *Sjörövarbok*. (For a more general discussion of the Swedish context of Hellsing’s nonsense, see Sundmark 2010; 2012).

First, I will discuss Hellsing as a nonsense writer in general, then provide an integrated synopsis and formal description of *Sjörövarbok* (story and verse form). Finally, in this introductory section I will discuss the literary context(s) of *Sjörövarbok*, and say a few words about its reception.

## 2. Hellsing as a nonsense writer

Hellsing is many things, but is he a nonsense writer? To be sure, his verses regularly fulfill the “sound over-sense” premise of nonsense. Names and refrains are chosen for their suggestiveness and the sounds they make: Lappricka papprika, Opsis kalopsis, Krakel Spektakel; or the following line from one of his songs: “Här dansar herr gurka både vals och mazurka” (“Here Mr Gherkin is seen waltzin’ and mazurkin”, transl. B.S.). However, he also delights in logical paradoxes, as when an Indian wizard is fooled into transforming himself into a glass of lemonade and then happens to drink himself – “a fact he has lamented for the past five hundred years” (“I Indialand”, from *Katten blåser i Silverhorn*). He also frequently makes use of the *Mundus inversus* motif, a variant of “mirroring” to use Tigges’ classification, for instance in the poem “Annorlunda”, (“Differentia”) where everything is different – circles are round, the ugly are pretty, etc. (“but other than that everything is as it always has been”). A milder form of mirroring can also be seen in Hellsing’s use of the exotic. In the 1963 collection *Katten blåste i silverhorn* (*The Cat Blew a Silver Horn*) – not to be confused with his 1945 debut (see above) – Hellsing divides the book into “exotic” sections, such as “Kings, Marquises and Other Noble People”, “Mysterious People”, “Romantic People”, and the largest category of them all (40 pages), “Eastward”. Hellsing’s use of the exotic played an important role in making Swedish children’s literature more colourful and exciting. However, the exotic can certainly be part of a writer’s nonsense repertoire, but is not inherently nonsensical, as I see it.

Some of Hellsing’s most successful texts, in terms of nonsense, are his translations and adaptations English nursery rhymes and Scandinavian folk verse. Often these are texts that are already quite nonsensical, but Hellsing imbues them with his own brand of nonsense. In this sense, he works like a traditional oral poet. For this reason it is often hard to know where Hellsing is producing original works or perfecting someone else’s, as in the following anthology piece, “What shall we do”, with its resonances of folk verse (from *Katten blåste i silverhorn*):

What to do? Let’s hear!  
Bite the King’s ear.  
Sit and read prose

On the King's nose.  
 Go watch telly  
 On the King's belly.  
 Have nuts to eat  
 On the King's feet.  
 Digest kippers  
 On the King's slippers.  
 Sit and drink tea  
 In the King's knee  
 Deliver sand  
 In the King's hand! [transl. B.S.] (Hellsing 1963a: 25).

The nonsense here is a variety of *simultaneity*, “the ill-matched pair”, in this case between “the King” and the suggested activities, which neither tallies well with the idea of royalty, nor with what can be performed with (or on) any person, kingly or not. The arbitrariness of the nonsense strategy of *listing* is also used to great effect. Sound over sense randomness is evident in the words that rhyme with the King's body parts (prose-nose, telly-belly, kippers-slippers, sand-hand). A similar strategy is employed to great effect in the list of actions performed by the captains in *Sjörövarbok*.

Besides the forms of nonsense mentioned above, Hellsing delights in exploring the polysemy of words and expressions, for instance by playing out figurative and literal levels of meaning against each other (yet another example of simultaneity). In *Bagar Bengtsson (Bengtsson the Baker)*, for instance, Hellsing uses the rhetorical figure of zeugma when he writes that the baker put “fikon, och sin själ” into his bread (“figs, and his soul”). And as if the zeugma (the juxtaposition of concrete and abstract referents) is not enough in itself, in Swedish “laying down one's soul” has the additional figurative meaning of making a supreme effort.

Hellsing's verses are almost always whimsical, humorous, and nonsensical in tone. It is also true, however, that only a few of his texts can be considered literary nonsense in the generic sense. Hellsing bends the norms and wants us to see and hear things with new eyes and ears, but he does not aim to subvert or frustrate meaning-making to the extent of, for instance, Edward Lear. Hellsing professes that nonsense verse is “not about the intellect – but a sensuous activity” (Hellsing 1963b: 131). Moreover, nursery rhymes provide an education in creativity that promotes joy (Hellsing 1963b: 130). He writes that the deeper meaning of our engagement with (seeming) nonsense – as well as with dance and song – is that it keeps us alive and joyous in the face of despair (Hellsing 1963b: 130). I would suggest that Hellsing's emphasis on the sensuous rather than the intellectual goes some way towards explaining why actually quite few of his verses are “pure” nonsense. *Katten blåste i silverhorn* collects the most of Hellsing's best nonsense pieces

up to 1963 (and also has a number of texts written specifically for that publication). The other two major nonsense texts are *Sjörövarbok* (1965) and *Bagare Bengtsson* (1966), both illustrated by Poul Ströyer. Interestingly, *Bagare Bengtsson* had been published first in *Katten blåste i silverhorn* with illustrations by Fibben Hald.

It is worth noting that the reception of *Sjörövarbok* and *Bagare Bengtsson* was rather mixed among critics. The language games were considered too sophisticated in some quarters. Objections were raised against the death of the baker (he is burnt to death on a piece of bread, and is buried in a loaf), and that the baker's chaffinch is killed by a cat (Ambjörnsson 1968). As for *Sjörövarbok*, one critic thought that the 164 captains and their bizarre actions would wear out child readers, and that the depictions of drinking, gambling and dancing were inappropriate (Kåreland 2002: 260). *Sjörövarbok* was translated (or "freely adapted") into English. The adaptation deletes some of the drinking, as well as the reference to a "negress" and "a nude dancer". The dancer has received a dress and is referred to as a "smashing lady". I find it interesting (but not surprising) that the most subversive and successful nonsense books by Hellsing were misunderstood, criticized, and (in translation) bowdlerized.

Now we turn to Hellsing's nonsense tour de force, *Sjörövarbok*.

### 3. Synopsis

In *Sjörövarbok* narrative is of secondary importance. This may seem paradoxical since there is little by way of description, and since verbal phrases completely dominate the discourse. However, the verbal phrases presented provide variations and iterations on actions (hitting, falling, breaking – thirteen main verbs are employed), and are motivated mainly by their usefulness in the ongoing language game, as well as by the sound effects they create. Still, there is a story of sorts, told in 28 verses, distributed over fourteen double spreads, and framed by two single page-illustrations that serve as intro and coda, respectively<sup>2</sup>. Twelve of the fourteen double-spreads come with two verses each, while the remaining two have a single verse each. The opening single verse and image recapitulates the deeds of the narrating "we" of the text, the pirate collective, here represented by a pirate standing at the helm and facing the reader directly. He enumerates the various feats of the pirates: capturing a bark, a galley, and a Spanish brig. But in the story present they are drifting across the water, taking it easy. The first stanza introduces refrain-like exclamations like "Skepp ohoj! Fylld med rom!" ("Ship ohoy! Filled

<sup>2</sup> *The Pirate Book* is unpaginated.

with rum!”<sup>3</sup>), “Lollipop lollipop” (meaningless in Swedish) and “Jolly Roger i top!” (“Hoist Jolly Roger to the top!”). The opening stanza concludes with a first example of nonsense double-meaning of the words “ligga” and “last”: “Kapten Gast tog en rast / och låg alla till last” (“Captain Ghost took a break / and bothered everyone”, alternatively, “lay down” [as cargo]). The language play depends on the polysemy of “last” as cargo, “ligga” as lie down, and the idiomatic expression “ligga till last”, being a nuisance, being bothersome. Another way of expressing it is that the word play activates literal and idiomatic connotations simultaneously. Thus, the stanza as a whole sets the scene and tone for what is to follow.

In the first double spread, the pirates are resting, everything is calm. But the last few lines of verse three state that “en kuling blåste opp” (“a storm was brewing”). Apparently more than bad weather is coming up, for why else hoist the Jolly Roger, and inform that “Kapten Kross han vill slåss” (“Captain Fright wants to fight”)? In the following pages the sea is actually quite calm, but pirates from different ships engage in a violent battle (verses four to fifteen, spreads two to seven). The fighting does not even stop when they fall or are blown off their ships, but continues in the water (verses fourteen and fifteen, spread seven). Eventually, the shipwrecked pirates stop fighting. In the transitory verse seventeen, spread eight, the pirate captains decide that they need a lifestyle change: “Det är hårt det är svårt / ett piratliv som vårt! Ingen skatt ej ett skvatt / till att rulla en hatt” (“it is hard, it is difficult, this pirate life of ours! No treasure, nothing at all, to allow us to have a ball”). But this does not stop them from actually going to a bar already in the next verse. They drink, play cards, dance, fall in love, and settle down (verses eighteen to twenty-five, spreads eighteen to twenty-two). In the last spread (verses twenty-six and twenty-seven), however, the call to adventure is heard again, something that the pirates are unable to resist. On the very last page they crew is seen sailing away: “Hela världen är vår” (“the whole world is ours”). As we can see, the plot follows a classic pattern, but with a twist: an initial situation of status quo is followed by rising action, conflict, resolution, and a new equilibrium. In *Sjörövarbok*, however, the coda shows a return to the pirate life at sea. In other words, the story not only takes the reader from one status quo to another, but returns us to the initial situation. The narrative is entirely circular in composition. Another way of putting it is that there is little in the storyline that distracts a reader from the ongoing language game.

---

<sup>3</sup> Other than coincidentally, as happens with some of the set expressions, all translations are mine. The existing published version (Smith 1972) is not really a translation, but a “freely adapted” text, as it says on the title page. For this reason, it is neither very useful when examining the formal properties of the verse, nor for an analysis of content.

#### 4. Metre and sound

Each of the twenty-eight verses has twelve lines and consists of two verse feet (three + three syllables). The metre is basically anapestic dimeter – da-da-dum, da-da-dum – but lines five and seven regularly have feminine rhymes, which makes the verse less static. Rather than try to interpret this as three verse feet, for example, I think it is more attractive to treat the additional two unstressed syllables as extra-metrical, or as a form of syllable resolution, where two short unstressed syllables are regarded as one unstressed. Compare line seven in the first verse “Vi har legat sen och släntra t” (“we have lain still and been drifting”) with “Vi har legat sen och släntra t”. In any case, scanning the lines as alternating between dimeter and trimeter would certainly ruin the rhythm of the verse. As for the short lines, consisting of only two verse feet each, one could probably also consider them as half lines; anapestic tetrameter is after all more traditional. The English translation actually recognizes this partly, by indention, but misconstrues the translation in other ways, including the formal properties of the verse.

Lines two and four regularly have end rhymes, as does the final couplet, lines eleven and twelve, providing a resounding closure to the stanza. Occasionally too, lines nine and ten come with end rhymes, but the main function of lines nine and ten is that of an exclamatory refrain, as in “Lollipop, lollipop / Jolly Roger i topp!” (“Lollipop, lollipop / Hoist Jolly Roger to the top!”). The second line is regularly refrain-like in character too. The stanzas also consist of initial rhymes – the word “Captain” that introduces around half of the lines (it varies from two to nine) – and a single verb form distributed throughout the stanza. Both of these sound repetitive strategies connect the lines in much the same way as end rhymes. Finally, there are internal rhymes made up of each captain’s name and the associated action/verb. All in all, an exceedingly strong sense of rhythm and musicality is produced by the verses. But the meaningfulness (“sense”) on the level of sound is arbitrarily conjoined with another set of meanings on the semantic levels (the naming, the actions) and produces an excess of meaning or, simultaneity of meaning, typical of nonsense.

#### 5. Literary contexts

Nonsense verse is almost always formal and traditional. It follows a strict pattern, suggesting order and meaning, even (or especially) when there is none on the semantic level. Anapestic verse is particularly common in humorous verse, like in Lewis Carroll’s nonsense masterpiece *The Hunting of the Snark*:

“What’s the good of Mercator’s North Poles and Equators,  
Tropics, Zones, and Meridian Lines?”  
So the Bellman would cry: and the crew would reply  
“They are merely conventional signs!”

In Carroll’s verse, each stanza consists of four lines, alternating between anapestic tetrameter and trimeter.

Traditional sea shanties, provide another literary context, or frame of reference, for Hellsing’s humorous sea epic. In *High Barbary*, for instance, we recognize the exclamatory refrains, and the seamen’s jargon and clichés:

There were two lofty ships  
From old England came  
Blow high, blow low  
And so sail we

One was the Prince of Luther  
The other Prince of Wales  
All a-cruisin’ down the coast  
Of High Barbary

Aloft there, aloft there  
Our jolly bosun cried  
Look ahead, look astern,  
Look to weather an’ a-lee

The stanzas of *Sjörövarbok* are structured in a similar way. The effect of the alternating dimeter and trimeter (trochaic, iambic and anapestic) is similar to that employed in Hellsing’s nautical nonsense epic. The reason why humorous verse like Carroll’s and Hellsing’s employs this form is no doubt its galloping, thumping rhythm. The rhythm establishes a repetitive pattern of beats across the whole sequence.

Metrics aside, some critics have drawn attention to some other Swedish seamen’s songs, such as Evert Taubé’s *Balladen om Eugen Cork* and *Möte monsunen* (Boglund, Nordenstam 2015). Another nautical inspiration piece is almost certainly the song *Svarta Malin* (*Black Malin*) by Povel Ramel, featured in the cabaret *Funny Boy* from 1957. Here we find a ludicrous list of horrible pirate captains, and nonsensical word play:

Kapten Enben och kapten Tvåben och kapten Träben,  
och kapten Modig och kapten Blodig och kapten Frodig,  
och kapten Sillben och kapten Bordsben och kapten Skenben,  
och kapten Nackben, och kapten Barnsben.



Captain Oneleg and captain Twoleg and captain Treeleg,  
 And captain Brave and captain Bloody and captain Stout  
 And captain Herring-leg and captain Table-leg and captain Tibia  
 And captain Neckbone and Captain Childbone [transl. B.S.].

In the first line, the enumeration leads to a pun on “tre” and “trä” (“three” and “tree”). The enumeration makes you expect “three” but the text provides “tree”. The second line presents two typical pirate appellations, followed by a less fearsome name, “Stout”; all three names rhyme in Swedish. In the third line various applications of “ben” (“leg”) is explored. In Swedish “ben” can mean both leg and bone, like in fish-bone or the bones of the body (like the “tibia”). In consequence, the names become increasingly ridiculous. This too is something we see with Hellsing’s pirates. In the fourth line, the wordplay is taken to new heights with the name “Barnsben”. The word literally means “child’s bone”, but is only ever used in the expression “från barnsben” (“from child’s bones”) and means, “from childhood”. As a captain’s name it is of course utterly nonsensical.

All in all, the form and implied genre of the *Sjörövarbok* accentuates its playlike and nonsensical aspects. The formal affinity of its verse to ballads, sea shanties, and musical numbers makes it appear parodic.

## 6. Simultaneity of meaning: word/verb play and epitext

As I have already mentioned in the plot summary, *Sjörövarbok* is highly action driven and relies to a great extent on the play of verbs. Instead of simply playing on the humorous potential of naming, like in Ramel’s “Svarta Malin” (although he does that too!), Hellsing focuses on the verbs. In the story as a whole, fourteen main verbs are employed, explored, and pushed to their absurd limits. In the second stanza, for instance, the reader is presented with various uses of the past tense form, “låg”, of the verb “ligga” (“to lie down”).

Kapten Håäv låg och sov	lay sleeping (“sleeping lying down”)
Skepp ohoj! Å blås ut!	
Kapten Stygg låg på rygg	lay on his back
med en flaska på lut.	
Kapten Mankar låg för ankar	be at anchor
Kapten Sill låg nästan still.	lay almost still
Kapten Träfot låg för fä fot	lay fallow
Kapten Trä han låg i lä!	Lay sheltered from the wind (“was beaten to it”)
Lollipop lollipop	
Jolly Roger i topp	
Kapten Zuhr låg på lur	lay hidden (but “lur” also means sleep)
för att bida sin tur	

Some of the verb phrases are completely commonplace, like “låg och sov” and “låg på rygg”. Others become humorous in context. To lie at anchor or to lie hidden is not absurd per se, but the list and the illustration suggest different postures when lying down, not altogether different activities. And with the conscious (mis)application of idiomatic expressions like “Kapten Träfot låg för fåfot” (“Captain Treefoot lay fallow”) we are of course securely in the realm of nonsense. Tigges would say that what we see here is a case of “simultaneity of meaning”, since we have two (at least) possible interpretations that are presented simultaneously. Contradiction is one way of producing simultaneity of meaning. One example from *Sjörövarbok* is when the sea described in the third stanza as having two different colours:

The whole ocean is green  
 Ship ohoy! Green and good!  
 The whole sea is blue  
 As a blueberry compote

As I have already suggested, the rhymes and alliterations too are examples of nonsensical simultaneity since the sound (and/or spelling) likeness suggests a meaning and similarity (sense) that is continuously overwritten on the semantic level (and vice versa).

Finally, a brilliant example of simultaneity of meaning (of a different order) is when the stated purpose of a book is at odds with readers’ expectations and genre awareness. In the “Note to the reviewer”, an epitext that accompanied the first edition of *Sjörövarbok*, Helsing does just that. He writes: “This is a study of Swedish verbs, and how they can be used in different idiomatic and proverbial expressions” (reproduced in Kåreland 2002: 299). The note is perfectly adapted to what one would expect to find in a preface to an educational text book – not in a humorous picturebook about pirates. Simultaneity of meaning is thus produced.

## 7. Mirroring

Another nonsense strategy is mirroring or reversal. I have already mentioned Helsing’s general inclination for the exotic, and argued that it provides a mild form of mirroring. Again, in the *Sjörövarbok*, the exotic is part and parcel of the characterization (the pirate captains), the settings and places (the ships, the sea, the bar), and the actions (fighting, drinking, dancing). However, a more radical reversal occurs when the pirates decide to lead ordinary domestic lives, and we see them mowing grass, working as shopkeepers, and being generally useful. This actually represents a double inversion, a *Mundus inversus* reversed. For if the pirate

life represented in the rest of the book is a mirroring of ordinary life, the everyday ordinariness represented in the second last double-spread represents piracy turned upside down.

Another kind of mirroring operates on the level of plot. I have already mentioned the circularity of the story composition (and will come back to it), but one also notes the reversal of one of the more conventional plot schemas in children literature, that of going from activity to inactivity, typically ending with the protagonist going to sleep after an eventful day. In *The Pirate Book* Hellsing flips this story pattern and starts instead with a ship filled with sleeping captains, and ends with them going off on new adventures.

## 8. Infinite repetition

Circularity, infinity, lists, non sequiturs, are all salient features of nonsense (and basically belongs to the same category of nonsense). It has already been pointed out that the plot has a circular composition where nothing really evolves or changes as a result of the unfolding of story. Lists are another mainstay of the Hellsing nonsense repertoire. The uses of the fourteen main verbs are, for instance, ticked off like entries in a dictionary, ranging from concrete to abstract applications, and from simple verbal phrases to rare idiomatic expressions. The list of 164 captains is also a prime example of “infinite” repetition, since the selection itself is random, and the supply of captains seems limitless. Other lists include the different kinds of sailing vessels (a brig, a barque, a galleon, a Spanish [ship]), the women (a waitress, a Russian, a Negress, a widow, “someone young”, etc.), the drinks (rum, mead, juice, gin, vodka, etc.), and the jobs (brick-maker, tinker, sail-maker, roper, doctor etc.). Lists like these provide a semblance of meaning (or sense), but are essentially arbitrary, and produce an excess of meaning. Moreover, each item is emptied of meaning by being instantly succeeded (replaced) by the next item on the list.

## Detached conclusions

It may seem counter-intuitive to characterize Hellsing’s energetic and rambunctious verse tale as producing the sense of detachment typical of nonsense. But actually, all of the qualities discussed above contribute to this effect. The focus on sound over sense, excess of meaning, the contradictions, the language game that always prevails over reality (verb exploration), the parody-like character (strengthened by the literary contexts) of the tale, the collective character of the captains (which makes identification impossible), the lists and other iterations, and the

exotic otherness of the setting – all contribute to this sense of detachment. The naïve, unrealistic style of the illustrations further emphasizes the sense of play and detachment. Tigges writes:

Literary nonsense is characterized by four essential elements: an unresolved tension between presence and absence of meaning, lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis, stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature (1988: 55).

As has been demonstrated, all of these features can be found in generous measure in *Sjörövarbok*. It is a book that epitomizes Hellsing's mastery of form and tradition, as well as his ability to chart new routes for his fictions and actions. In the end, he appears less of a trickster and more of a master of language play, a captain, sailing the seas of nonsense.

Lollipop lollipop  
Jolly Roger to the top!

#### References

- Ambjörnsson, G. (1968). Ur Boken om Bagar Bengtsson av Lennart Hellsing. In: G. Hansson (ed.). *Tjugotvå diktanalyser*. Stockholm: Prisma.
- Arvidsson, I. (1949). 40-talet i barnkammaren. *Bonniers Litterära Magasin* 17 (7).
- Bäckström, L. (1991). *Mannen utan väg och hans kusin vitamin*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Boglund, A., Nordenstam A. (2015). *Från fabler till manga 1*. Lund: Gleerups.
- Czechowska, J. (2004). *Modern barnpoesi i Polen och Sverige: Jan Brzechwa som modernist i en komparativ studie med Lennart Hellsing*. Stockholm: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Edström, V. (1998). Tingen visar sitt innersta: Lennart Hellsings verser för barn. In: K. Hallberg (ed.) *Läs mig, sluka mig!*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Elliott, M.-L. (1977). *Om termen nonsens och dess användbarhet på Lennart Hellsings författarskap för barn*. Uppsala: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Hellsing, L. (1963a). *Katten blåste i silverhorn*. Ill. F. Hald. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hellsing, L. (1963b). *Tankar om barnlitteraturen*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hellsing, L. (1965). *Sjörövarbok*. Ill. P. Ströyer. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hellsing, L. (1966). *Boken om bagar Bengtsson*. Ill. P. Ströyer. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hellsing, L. (1972). *The Pirate Book*. Ill. P. Ströyer. Freely adapted by W.J. Smith. London: Ernest Benn.
- Hollsten, A. (1995). Rim och reson i Lennart Hellsings *Sjörövarbok*. In: S. Bäckman, E. Lilja, B. Lundberg (eds.). *Rytmen i fokus*. Eds. Göteborg: Centrum för metrisk studier.
- Huldt, C. (1995). *Nonsens som inslag i Gunnar Ekelöfs och Lennart Hellsings diktning – en jämförelse*. Stockholm: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Kåreland, L. (1999). *Modernismen i barnkammaren*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kåreland, L. (2002). *En sång för att leva bättre: Om Lennart Hellsings författarskap*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

- Lundqvist, U. (1993). Det städade upproret: Om Lennart Hellsings författarskap. *Barnboken* 16 (1).
- Malcolm, N. (1997). *The Origins of English Nonsense*. New York, Harper Collins.
- Sundmark, B. (2010). Den bliga sången: svensk nonsenspoesi för barn. *Lyrkvännen* 4–5.
- Sundmark, B. (2012). Nonsens på svenska. *Lyrkvännen* 6.
- Sundmark, B. (2017). Some Uffish Thoughts on the Swedish Translations of ‘Jabberwocky’. *European Journal of Humour* 5 (3). Ed. W. Chlopicki.
- Tigges, W. (1988). *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Westin, B. (1993). *Mission impossible – barnlitteraturens dilemma*. *Läsebok: En festskrift till Ulf Boëthius*. Ed. C. Lidström. Stockholm: Symposion.

Agnieszka Stróżyk

Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS

## Kot trąbi w srebrny róg... O poezji Lennarta Hellsinga i ludowych źródłach jej muzyczności

The Cat Blows in the Silver Horn...

On Lennart Hellsing's Poetry, and Its Folk-inspired Musicality

The literary works of Lennart Hellsing have had a significant impact on the rise of modern Swedish books for children. Having worked closely with outstanding illustrators and eminent composers, the author created an ultimate masterpiece which, at the same time, became an alternative to the aesthetics of the turn of the century, still dominant in the 1940s. Turning towards the new did not mean that the author wished to cut off his works from tradition. This article aims at presenting how Lennart Hellsing used rhythmical, syntactical and melodic structures originating in Swedish folklore on different levels of his literary achievements. A very special place in Hellsing's writing was occupied by the folk song, which in his works was also present in a network of intertextual ties.

**Key words:** Lennart Hellsing, musicality, Swedish folklore, Swedish literature history

**Słowa kluczowe:** Lennart Hellsing, muzyczność, folklor szwedzki, historia literatury Szwecji

Lingwistyczno-wербalna poezja dla dzieci Lennarta Hellsinga (1919–2015) kojarzona jest w pierwszej kolejności z nowatorskim operowaniem językiem i zabawami słownymi. „Hellsing oscyluje między nonsensownym żartem, modernistycznym eksperymentowaniem formą i refleksyjną liryką” (Westin 1996: 27). Hellsing-poeta bardzo wcześnie zainteresował się koncepcją syntezy sztuk. W badaniach nad jego twórczością podkreśla się zwłaszcza wpływ, jaki wywarł na sztuki plastyczne i współczesną książkę obrazkową. O nowatorstwie relacji słowo/obraz w poezji Hellsinga piszą w swoich tekstach wszyscy autorzy antologii *Vår moderna bilderbok (Nasza współczesna książka obrazkowa)*: Vivi Edström, Kristin Hallberg, Ulla Rhedin, Barbro Schaffer i Boel Westin (1991). Hellsing, współpracując z wieloma wybitnymi ilustratorami i artystami, wśród których znajdowali się między innymi: Peter Dahl, Stig Lindberg i Paul Strøyer, przyczynił się w dużym stopniu do wytworzenia nowej mo-

dernistycznej estetyki. W tym artykule chciałabym się zająć innym aspektem dzieła totalnego Hellsinga i przyjrzeć się temu, jak nowatorska poezja Hellsinga czerpie z tradycji i wchodzi w relacje z kulturą ludową, której ważnym elementem jest muzyka. Wiele zbiorów rymowanek poety zawiera zarówno teksty, jak i zapis nutowy skomponowanych do nich, z inicjatywy samego pisarza, melodii. Najbardziej znane wiersze Hellsinga funkcjonują w wyobraźni Szwedów nie jako teksty, ale piosenki.

Pisarz i tłumacz Lars Bäckström w swoim eseju o szwedzkiej literaturze lat 40. tak komentuje twórczość Hellsinga<sup>1</sup>: „Od czasów Ferlina i Everta Taubego wiersze i strofy żadnego ze szwedzkich trubadurów i poetów (szw. skaldler) nie zapadły Szwedom tak głęboko w pamięć i serca. Hellsing zapewne bardziej niż Ferlin i Taube trafił do dzieci, jednak podobnie jak ci dwaj często docierał do nas poprzez muzykę” (Bäckström 1991: 17).

Lennart Hellsing zapraszał do współpracy wybitnych kompozytorów i specjalistów od pedagogiki muzycznej. Byli wśród nich: Hans-Åke Gävfert, Bror Axel Söderlundh, Georg Riedel<sup>2</sup> i Knut Brodin – autor muzyki do większości najbardziej znanych wierszy poety<sup>3</sup>. Zarówno oni, jak i późniejsi badacze poezji Hellsinga zwracali uwagę na jej niezwykle walory muzyczne. Lena Kåreland podkreśla, że wiersze pisarza bogate w puste dźwięki, eholalie, glosolalie itp. w zupełnie wyjątkowy sposób korespondują z fazą przedjęzykową w rozwoju dziecka. Wywodzi muzyczność twórczości Hellsinga z inspiracji, jakie poeta czerpał z ludowych rymowanek i często absurdalnej angielskiej poezji dziecięcej, *nursery rhymes* (Kåreland 2002). Sam autor, komentując funkcję pozornie pozbawionych sensu rymowanek, pisze: „W wielu przypadkach są one po prostu substytutami nut” (Hellsing 1999: 105).

## 1. Starszwedzkie pieśni w literaturze dla dzieci

Hellsing zadebiutował w przełomowym dla szwedzkiej literatury 1945 roku<sup>4</sup> zbiorem poezji dla dzieci<sup>5</sup> *Katten blåser i silverhorn* (*Kot trąbi w srebrny róg*). Rok

<sup>1</sup> Bäckström odchodzi tu od podziału na pisarstwo dla dorosłego czytelnika i dzieci i zestawia ze sobą twórczość między innymi: Lennarta Hellsinga, Astrid Lindgren, Tove Jansson i czołowego przedstawiciela szwedzkiego modernizmu – Erika Lindegrena.

<sup>2</sup> Muzyk jazzowy i kompozytor. Autor muzyki do filmowych adaptacji książek Astrid Lindgren.

<sup>3</sup> Brodin jest kompozytorem muzyki między innymi do wierszy: *Här dansar Herr Gurka, Krakel Spektakel, Dinkeli Dunkeli Doja, Sipa lipa lakrispipa, Ticke Tack, Det var så roligt, Klipp Klapp, Opsis Kalopsis, Lappricka pappricka, Nicko Ticko Tinn i Hej, sa Petronella*.

<sup>4</sup> To rok, w którym Astrid Lindgren wydała *Pippi Långstrump*, a Tove Jansson pierwszy tom opowiadań o Muminkach *Småtrollen och den stora översvämningen* (*Małe trolle i duża powódź*).

<sup>5</sup> W tym samym roku Hellsing wydał tomik wierszy dla dorosłych pt. *Akwarium* oraz debiutował jako tłumacz, publikując (razem z Claesem Hooglandem) poezje dla dzieci A.A. Milne'a.

później ukazał się śpiewnik z kompozycjami napisanymi do tych wierszy przez Gäfverta zatytułowany *Kattens visor (Piosenki kota)*.

Pierwszy wiersz debiutanckiego tomu to *Sagans skog (Las baśni)*. Zaczyna się on od słów: „I sagans skog där snurrar sagans slända / och spinner tråd så blank som solen är, / i sagans skog kan nästan allting hända / och nästan allting händer också där” („W lesie baśni wiruje baśniowa wążka / i wije się nic lśniąca jak słońce / w lesie baśni prawie wszystko może się wydarzyć / i prawie wszystko się tam wydarza”). W 1963 roku Hellsing wydał książkę *Katten blåste i silverhorn (Kot zatrąbił w srebrny róg)*. Tytuł pierwszego zbioru został więc ponownie wykorzystany. Tym razem w czasie przeszłym<sup>6</sup>.

Przywołany tytuł to wers ze starszwedzkiej pieśni ludowej, której początek brzmi *Kråkan sitter på kyrkotak (Wrona siedzi na dachu kościoła)*. Wybierając go, Lennart Hellsing od samego początku, niejako sam, wpisał się w tradycję literacką związaną z poezją ludową i twórczością oralną, a co za tym idzie, również muzyczną. Czerpiąc z tej tradycji, stał się jej reformatorem.

Tekst starszwedzkiej pieśni *Kråkan sitter...* opublikowany został po raz pierwszy u Adolfa Ivara Arwidssona w jego pionierskiej naukowej edycji starszwedzkich pieśni (*Svenska fornsånger*). Autor zebrał je i wydał w trzech częściach (1834–1842) na fali ożywionego zainteresowania baśnią i kulturą ludową pierwszej połowy XIX wieku. W ostatnim tomie Arwidsson umieścił zabawy dziecięce, rymy i pieśni (von Zweigbergk 1965: 80–82). Niektóre z zebranych przez Arwidssona utworów pojawiły się następnie w wyborze Wendeli Hebbe z 1845 roku pt. *Svenska skalde-stycken för ungdom* – pierwszym stworzonym intencjonalnie z myślą o młodym czytelniku tomie liryki i pieśni (von Zweigbergk 1965: 84). Zabawy dziecięce, rymy i pieśni Arwidssona staną się w przyszłości punktem wyjścia dla wielu twórców literatury dla dzieci zainteresowanych kulturą ludową.

Wokół pieśni o wronie z publikacji Arwidssona (tej z kotem trąbiącym w srebrny róg) Viktor Rydberg osnuł swój znany wiersz *Barndomsposelin* (Edström 2001: 292). Pieśń tę znajdziemy również w zbiorze wydanych w 1882 roku popularnych wierszy i rymowanek dla dzieci pt. *Barnkammarens bok (Książka pokoju dziecięcego)* zilustrowanym przez Jenny Nyström<sup>7</sup>. Rymowanki z zasobów Arwidssona

<sup>6</sup> Pierwszy wiersz tego zbioru nawiązuje do *Lasu baśni*, jednak baśniowa rzeczywistość z rycerzami na rumakach i księżniczkami przedstawiona jest w nim jako świat, który odszedł w przeszłość. „Kot zatrąbił w srebrny róg, po równinie pognał rycerz...” Dalej mowa o siwo-włosym dziadku, który zagubiony pyta: „Co to za dzień? / Co to za rok? / W jakim miejscu na ziemi jesteśmy?”. Dookoła słychać warkot motocykli, dzieci biegają z kluczami na szyi, a wieże to wysokie bloki lub wieże telewizyjne, z których sączy się orzeźwiająca fluidumma (neologizm Hellsinga).

<sup>7</sup> Książka Jenny Nyström była w historii szwedzkiej literatury dla dzieci przełomowa. Stanowiła próbę zerwania z dominującymi wówczas w publikacjach dla najmłodszych wpływami obcymi, głównie niemieckimi i brytyjskimi. We wstępie do *Barnkammarens bok* czytamy,



wykorzystała Otilia Adelborg w *Barnens Julbok* (1885). Bardzo często sięgała po nie w swoich kompozycjach dla dzieci nauczycielka muzyki i kompozytorka Alice Tegnér, jedna z czołowych postaci szwedzkiej kultury dziecięcej pierwszej połowy XIX wieku. Warto dodać, że twórczość Nyström, Adelborg, Tegnér i, najbardziej dziś chyba znanej, Elsy Beskow dała silne podwaliny literatury dla najmłodszych przełomu wieków, której estetyczne wpływy da się zauważyć do dziś. Alternatywą dla tej estetyki stała się twórczość Hellsinga – jego rymowane wiersze i skomponowane do nich piosenki, na przykład z tomów *Nyfiken i en strut* czy *Summa summarum*. Leila Barkefors pisze, że Hellsing w żartobliwy sposób ostatecznie rozlicza się przy ich pomocy ze „starą piosenką dla dzieci pachnącą mieszczaństwem i przełomem wieków” (Barkefors 2006: 189).

## 2. W relacji do przeszłości. Lennart Hellsing i Knut Brodin

Wśród wymienionych wcześniej kompozytorów, z którymi współpracował Lennart Hellsing, wyjątkową rolę w tworzeniu nowych piosenek odegrał Knut Brodin – autor utworów dla dzieci, koncertujący pianista, propagator modernizmu w muzyce, pionier pedagogiki muzycznej, zbieracz pieśni, badacz twórczości plastycznej dzieci. To on skomponował muzykę do bodajże najbardziej znanej rymowanki, a jednocześnie piosenki Hellsinga *Här dansar Herr Gurka*:

Här dansar Herr Gurka  
både vals och mazurka.  
Grön är Herr Gurka  
grön är hans bror,  
båda har strumpor  
ingen har skor.

Tu tańczy Pan Ogórek  
i walca, i mazurka.  
Zielony jest Pan Ogórek,  
zielony jest jego brat,  
obaj mają skarpety,  
żaden nie ma butów [tłum. A.S.].

Rytm słów wiersza Hellsinga jeszcze silniej wybrzmiewa w połączeniu z muzyką. Całość jest świetną ilustracją charakteru obu tańców. Stanowi jednocześnie doskonały przykład efektów, jakie dała współpraca Lennarta Hellsinga z Knutem Brodinem. Hellsing cenił u Brodina jego pasję do muzyki ludowej, ale też doświadczenie pedagogiczne i wiedzę na temat motoryki i głosu dzieci (Brodin prowadził między innymi badania mające ustalić ich naturalną skalę głosu). Kompozytor zaś uważał Hellsinga za pierwszego w Szwecji autora, który „nadał piosence właściwą dla dziecka formę i treść, korespondującą z jego wyobraźnią i potrzebą fantazjowania” (Barkefors 2006: 184). Trzeba też dodać, że Hellsing swoimi utworami odpowiedział na naturalną u dziecka potrzebę ruchu i działania. Zrozumiał dziecko

że ambicją wydawcy jest stworzenie pierwszej książki dla dzieci, w której tekst i ilustracje są „w pełni szwedzkie”.

swoich czasów. „Tańczący Pan Ogórek i jego przyjaciele odgrywają na scenie książki dziecięcej nowy styl życia [tłum. A.S.]” (Kåreland 2002: 156).

W konsekwencji współpraca Hellsinga i Brodina miała na celu stworzenie sztuki dla tego „współczesnego” dziecka i zaproponowanie nowej estetyki. Była jednocześnie realizacją koncepcji dzieła totalnego. W swoich opublikowanych po raz pierwszy w 1963 roku teoretycznych esejach poświęconych literaturze dziecięcej (*Tankar om barnlitteraturen*) Helsing, pisząc o konieczności istnienia różnego rodzaju literatury, podkreśla potrzebę powstawania eksperymentujących, jak je nazywa, książek dla dzieci i pyta: „w przeciwnym razie, jak miałyby być możliwy rozwój?” (Helsing 1999: 54). Jednocześnie z tekstów tych wyraźnie wybrzmiewa krytyczny stosunek pisarza do wspomnianej już wcześniej sentymentalnej estetyki przełomu wieków, który bardzo trafnie oddaje zdanie „Oczywiście mamy wszelkie powody ku temu, by podkreślać ogromne znaczenie «wychowania estetycznego»<sup>8</sup> – to jednak uśmierca samą estetykę” (Helsing 1999: 74). Niejako w reakcji na opublikowany w 1943 roku z inicjatywy Alice Tegnér śpiewnik szkolny *Nu ska vi sjunga (Teraz zaśpiewamy)*<sup>9</sup> Helsing i Brodin we współpracy z nauczycielem i pedagogiem Yngvem Härénem zaczęli pod koniec lat 40. pracę nad stworzeniem serii śpiewników dla niższych klas szkoły podstawowej. Uczniowie mieli otrzymać „swoją własną małą śpiewnik opatrzoną nie sentymentalnymi, a zabawnymi, nowoczesnymi ilustracjami” (Barkefors 2006: 184).

Śpiewniki stworzone przez Hellsinga, Brodina i Häréna ukazały się pod tytułem *Våra visor (Nasze piosenki)*<sup>10</sup>. Włączono do nich wiele wcześniejszych, napisanych przez Hellsinga i Brodina piosenek, ale i szereg utworów ludowych opracowanych przez kompozytora i opublikowanych w jego autorskich zbiorach.

Do szerszego grona odbiorców piosenki z *Våra visor* trafiły między innymi przez trzy programy telewizyjne, w których wystąpił sam Helsing ze swoimi dziećmi i żoną – aktorką Yvonne Lombard. Śpiewniki sprzedano w milionowych nakładach i były one wykorzystywane w szkołach jeszcze pod koniec lat 80. Z czasem działalność Hellsinga na polu muzyki zaczęła zataczać coraz szersze kręgi. Przez kilkanaście lat pisarz był również wydawcą muzycznym. Na płytach oficyny Snurr-skivan ukazało się wiele klasycznych dziś wykonania jego wierszy/piosenek, ale i tak zwanych bajek muzycznych. Helsing jest również autorem scenariuszy do spektakli muzycznych *Den flygande trumman (Latający bęben)*<sup>11</sup> i *Mästerkatten (Kot w butach)*<sup>12</sup> oraz libretta do modernistycznej opery dla dzieci

<sup>8</sup> W znaczeniu koncepcji, której zwolenniczką i popularyzatorką była Ellen Key, a która silnie wybrzmiewa w twórczości: Beskow, Nyström, Adelborg i Tegnér.

<sup>9</sup> Ilustracje do śpiewnika wykonała Elsa Beskow.

<sup>10</sup> Powstały trzy tomy, które ukazały się kolejno w latach 1957, 1958 i 1960.

<sup>11</sup> Z muzyką Brora Axela Söderlundha.

<sup>12</sup> Z muzyką Staffana Björklunda.

*Svart är vitt – sa kejsaren* (Czarne jest białe – powiedział cesarz) skomponowanej przez Laciego Boldemanna.

### 3. Uwspółcześniona ludowość

Tworzone przez Hellsinga i Brodina piosenki dla dzieci miały stanowić alternatywę dla tradycji sięgania w sztuce dla dzieci po stare wiersze, które w swoim obrazowaniu i podejmowanej w nich tematyce mocno zanurzone były w rzeczywistości obcej współczesnemu dziecku. Odejście od wzorców typowych dla sztuki przełomu wieku nie oznaczało jednak, że Hellsing i Brodin przestali inspirować się kulturą ludową. Poszukiwali w niej jednak nie tyle treści, co wzorów rytmicznych, kompozycyjnych i melodycznych po to, by przetransponować je do współczesności.

We wspomnianych już *Tankar om barnlitteraturen* Lennart Hellsing najdłuższy rozdział poświęca rymom ludowym i przyśpiewkom. Pisze o kołysankach i innych dziecięcych rymowankach, zwracając uwagę na ich związek z tańcem, muzyką i ich często udratyzowaną realizacją. Główna myśl Hellsinga zdaje się zasadzać na tym, że źródłem tak poezji, jak muzyki jest ruch, „rytmiczny ruch, który w rozwiniętej formie nazywany jest tańcem [tłum. A.S.]” (Hellsing 1999: 108), ruch, który towarzyszy wykonywaniu różnych monotonnych prac, ale i zabawie. Hellsing podkreśla też, że rymowanki podsuwają dzieciom obrazy i, co najważniejsze, „uruchamiają ich twórczą wyobraźnię” (Hellsing 1999: 124). Wpisane w nie stałe wzorce rytmiczne i struktury składniowe skrywają niewyczerpany potencjał improwizacyjny. Zachęcają, by na podstawie pewnego prostego wzoru stworzyć kolejne warianty, jak to ma miejsce we własnej twórczości dzieci, w folklorze dziecięcym. Hellsing widzi w dziecku poetę: „Jeśli w dzisiejszych czasach da się znaleźć jakąś twórczość poetycką poza szeregami zawodowych pisarzy, to jej autorami są dzieci [tłum. A.S.]” (Hellsing 1999: 124).

W dalszej części tego tekstu chciałabym na podstawie wybranych przykładów pokazać, jak Lennart Hellsing włącza do swojej twórczości: ludową poezję, rymowankę, wyliczankę, wreszcie folklor dziecięcy i inne współczesne formy „twórczości ludowej”. Ponieważ poezja Hellsinga wciąż nie doczekała się przekładu na język polski, wszystkie podane dalej tłumaczenia są mojego autorstwa, przy czym w większości przypadków są to tłumaczenia filologiczne, tj. dosłowne.

### 4. Rymy do imion i dwuwiersze

W wierszach Lennarta Hellsinga pojawia się cała galeria ciekawych, często dość oryginalnych postaci, wśród nich Krakel Spektakel, Opis Kalopsis i Kusin Vitamin,

których rymowane imiona stworzone są ze słów współbrzmiących tak, jak w folklorze dziecięcym tworzy się rymy do imion, często pełniących funkcję przezywane<sup>13</sup> – rezultat prostej, będącej przedłużeniem echolalii zabawy dźwiękiem.

Schemat, na podstawie którego tworzona jest rymowanka, może być bardziej rozbudowany. Hellsing często wykorzystuje charakterystyczne dla poezji ludowej paralelizmy, a więc chwyt polegający na powtórzeniu podobnie zbudowanych elementów wypowiedzi, najczęściej analogicznie ukształtowanych składniowo, a także brzmieniowo, na przykład ktoś / pochodzący skądś / robi coś.

Jungfrur	Panny
Flickorna från Sachsen	Dziewczyny z Saksonii
lägger lök på laxen.	Kładą cebule na łososia.
Flickorna från Voksenåsen	Dziewczyny z Voksenåsen
häller vatten över gåsen.	Oblewają wodą gęsi.
Flickorna från Finntorpsvreten	Dziewczyny z Finntrospsvreten
blandar bark i pannkakssmeten.	Dodają korę do ciasta na naleśniki
Flickorna från Falköpings-Ranten	Dziewczyny z Falköpings-Ranten
dom sockrar för hela slanten –	te słodzą na całego
men flickorna i Giblartar	za to dziewczyny z Giblartaru
dom bara pepprar och saltar.	tylko pieprzą i solą.

Przykład pochodzi z książki *Katten blåste...* Jest to bodaj jedyny wiersz Hellsinga opublikowany w „niedziecięcej” antologii<sup>14</sup>. Schematy takie mają, jak wspominałam, duży potencjał improwizacyjny i prowokują do dalszej własnej twórczości.

## 5. Rymowanki – wyliczanki, zamawianki...

Wśród wierszy/piosenek Hellsinga są i takie, które wywodzą się z zabaw i wyliczanek. Ten pochodzi z wydanego w 1950 roku zbioru *Summa summarum*:

Dinkeli Dunkeli Doja	Dinkeli Dunkeli Doja
heter en grön papegoja	nazywa się zielona papuga
Dinkeli Dunk	Dinkeli Dunk
heter en munk	nazywa się mnich,
som bor i en pepparkaksjoja.	który mieszka w piernikowym szałasie.

Oparty na schemacie wyliczanki wiersz Hellsinga zyskał dodatkowy walor dzięki muzyce Knuta Brodina. Kompozytor wyszedł od bardzo popularnej w folk-

<sup>13</sup> Terminologię dotyczącą folkloru dziecięcego zaczerpnęłam z podręcznika akademickiego Smuszkiewicz 2015.

<sup>14</sup> Antologia poezji szwedzkiej pod redakcją Toma Hedlunda z 1978 roku.

lorze dziecięcym melodii i na nią śpiewane są dwa pierwsze wersety<sup>15</sup> – *Dikeli dunkeli Doja*... W Szwecji melodia ta kojarzy się w pierwszej kolejności z wyliczanką *Skvallerbytta bing bång* (*Skarżypyta ding dong*). Jej dramatycznej realizacji towarzyszy piętujące zachowanie skarżypyty „skrobanie” palcem o palec.

Skvallerbytta bing bång

går i alla gålar,

slickar alla skålar.

När du kommer i min gål,

ska du få skicka kattens skål<sup>16</sup>.

Skarżypyta ding dong

chodzi po wszystkich zagrodach,

wylizuje ze wszystkich misek.

Kiedy przyjdiesz do mojej zagrody

będiesz musiała wylizać miskę kota.

Wydaje się, że w opartej na motywie „skarżypyty” piosence do tekstu Hellsinga niewiele zostało z autodydaktycznej treści wyliczanki „wyściowej”. Można jednak też przyjąć, że skarżenie i powtarzanie tego, co ktoś nam powiedział, ukryte jest w tekście Hellsinga w figurze papugi i tym, że imię ptaka powraca w nieco skróconej formie w imieniu mnicha.

Znajdziemy w wierszach Hellsinga również przykłady zamawianek, a więc takich rymowanek, które mają charakter zaklęć magicznych i wypowiedane są przy grach zręcznościowych czy skakaniu na skakance w celu zapewnienia sobie powodzenia. Ta pochodzi z tomu *Nyfiken i en strut*:

Rulla rulla kula

Hoppa på klack och sula

Vit är min katt

Svart är min hatt

Och strumporna mina är gula.

Kulu kulu kulko

Hop na obcasie i podeszwie

Biały jest mój kot

Czarny jest mój kapelusz

A skarpety moje są żółte.

Otwierająca wiersz eholalia i aliteracja w pierwszym wersie, niewyszukana wersyfikacja, rygorystyczna struktura rytmiczna, parzyste rymy z okalającym ostatnim wersem (aabba), nadającym wyliczance kolistą formę oraz charakterystyczny dla pierwotnej i ludowej poezji paralelizm – wszystkie te cechy pozwalają wpisać wiersz Hellsinga w tradycję folkloru tak ludowego, jak dziecięcego. Rytm generowany przy wypowiedaniu na głos słów tej wyliczanki oddaje rytm podskakiwania. W drugim wersie pojawia się nawet czasownik „hoppa” (skakać). W pierwszym zaś rzeczownik „kulka” i forma rozkazująca czasownika „turlać się”. Stworzonej przez Hellsinga zamawiance da się więc przypisać dwie funkcje – może

<sup>15</sup> W polskim folklorze podwórkowym to melodia, na którą wyśpiewuję się dwuwiersz: „Zakochana para, Jacek i Barbara”.

<sup>16</sup> Tekst z wydanego w 1923 roku śpiewnika z wierszami, pieśniami, piosenkami, wyliczankami itp. zebranymi przez Nannę Benedixon, w którym znajdziemy go w kategorii: wyliczanki towarzyszące zabawie (*räkningen vid lekar*).

pomagać utrzymać miarowy rytm podskoków i być magicznym zaklęciem, mającym przynieść wygraną w grze<sup>17</sup>.

Ale w wierszu ukryty jest jeszcze jeden, tym razem intertekstualny, literacko-muzyczny trop. We wspomnianym już rozdziale o rymach ludowych i źródłach poezji dziecięcej w *Tankar om...* Hellsing podaje przykłady wybrane z *Barnkam-marens Bok* Jenny Nyström i *Barnens Julbok* Otilii Adelborg. Wśród czterdziestu sześciu opublikowanych w tych zbiorach rymowanek tylko jeden nie miał ludowego pochodzenia. Była nim pieśń wybitnego przedstawiciela szwedzkiego romantyzmu, bardzo oryginalnego i osobnego poety Erika Johana Stagneliusa. Rozpoczynają ją słowa: „Lilla Kalle med ett svärd / vid sin venstra sida”<sup>18</sup> („Mały Kalle z mieczem u lewego boku”). W swoim tekście Hellsing cytuje następujące wersy ze Stagneliusa:

Hvit är hans häst  
Guldpydd hans väst,  
Fjädrarna svaja på hatten.

Biały jest jego koń  
Zdobna złotem jego kamizelka,  
Przy kapeluszu kołyszają się pióra.

Okazuje się więc, że trzy ostatnie wersy zamawianki *Rulla rulla...* Hellsinga naśladują tak wzór rytmiczny, jak i strukturę składniową pieśni Stagneliusa: „biały jest mój kot, czarny jest mój kapelusz, a skarpety moje są żółte”. Również ta rymowanka ma układ aabba. Ostatni okalający wers koresponduje z pierwszym, przez co, niczym w ludowym tańcu, zapętla całą strukturę, prowokując do powtórzenia<sup>19</sup>.

Koncept „zapętlenia” ciekawie zrealizowany jest w książce *Den krångliga kråkan* wydanej w roku 1953 i zilustrowanej przez Paula Strøyerera. To zabawna, pisana dystychami opowieść o rodzinie siedmiu wron, a zwłaszcza wroniego brata, który zostaje schwytyany przez chłopca, gdy wyjada czereśnie z jego ogrodu. Chłopca zaprzęga go do pracy, ale ptak wszystko robi na opak. Wymieniane są więc kolejne czynności i to, jak „źle” wrona sobie z nimi radzi. Zrozpaczony chłopca próbuje sprzedać nieudacznika, w końcu zamienia go na trzy bułki z rodzynkami u piekarza w miasteczku. U piekarza wrona wcale nie okazuje się lepszym czeladnikiem. Koniec końców trafia z powrotem do lasu. Opowieść zamyka tekst umieszczony na wyklejce książki: „Nu när du hunnit till slutet, min vän / så kan du börja från början igen...” („Teraz, gdy już dobrnąłeś do końca, mój przyjacielu, to możesz

<sup>17</sup> Na ilustracji, którą do tego wiersza stworzył Stig Lindberg (pierwsze wyd. 1947) widzimy dwie, przedstawione w dość dynamicznych pozach postaci: kota z żółtą muchą pod brodą skaczącego na bardzo długiej skakance i oryginalną postać w kapeluszu trzymającą w jednej ręce woreczek ze szklanymi kulkami (gra w kulki do dziś jest w Szwecji bardzo popularna), a w drugiej właśnie kulkę.

<sup>18</sup> Pieśń, do której muzykę napisał szwedzki skrzypek i kompozytor Andreas Randel.

<sup>19</sup> Warto przy tym pamiętać, że to także układ rymów w limeryku. Hellsing był mocno zanużony w angielskiej kulturze zwłaszcza tej spod znaku *A Book of Nonsense* Edwarda Leara.

zacząć od początku...”). Warto dodać, że i tym razem wiersz Hellsinga kontynuuje pewien wcześniejszy wątek. W wydany w latach 1901–1905 śpiewniku dla dzieci Anny Marii Roos<sup>20</sup> znajdziemy piosenkę pod tytułem *Sju kråkor* (*Siedem wron*). Jej trzecia zwrotka brzmi: „De flyga i kvällen sena / de flyga par om par; / och en får då flyga allena, / inte vet jag hvem det var!” („Latają późnym wieczorem, / latają parami; / jednak jeden musi latać sam / nie wiem, który!”). Utwór Hellsinga wydaje się odpowiadać na to pytanie. Jest narracją o siódmym, nieparzystym kruku.

## 6. Inne piosenki. W intertekstualnej sieci

Inny ciekawy przykład wykorzystania istniejącego już repertuaru, tym razem również z uwzględnieniem repertuaru własnego, znajdziemy w wydanej w 2009 roku książce obrazkowej *Lillebror och natten* (*Braciszek i noc*). Helsing napisał ją we współpracy z norweską altowiolinistką i ilustratorką Ane Gustavsson. Na wyklejce książki umieszczony został tekst kołysanki zaczynający się od słów: „God natt du sol! / När du går ner / finns inte några / färger mer” („Dobranoc słońce! / Kiedy zachodzisz / to nie ma już / żadnych kolorów”). Tekst ten zaczerpnięty został ze zbioru piosenek, które poeta napisał po angielsku i wydał pod tytułem *Cladville cakes* w 1975 roku. Rok później (1976) pisarz włączył własną szwedzką adaptację kołysanki *God natt...* do tomu *Regnbågsbok* (*Tęczowa książka*). Większą część książki *Lillebror och natten* stanowi dialog dwóch braci prowadzony tuż przez zaśnięciem. Rozmowę inicjuje pytanie młodszego brata ściśle powiązane z tekstem kołysanki z wyklejki: „Co całymi dniami robi Ciemność?”

Choć tekst napisany jest prozą, w jego strukturę włączone zostały wyodrębnione graficznie, bo zapisane w cudzysłowach i kursywą, fragmenty rymowane. Pierwszy z nich pojawia się wtedy, gdy chłopcy zastanawiają się, czy słońce w różnych częściach świata świeci różnymi kolorami. To tłumaczyłoby, dlaczego ludzie mają odmienne kolory skóry, na przykład zielony na Grenlandii (szw. Grönland – zielony kraj). Starszy brat, bardziej sceptyczny, pyta: „[...] a kto w ogóle powiedział, że ludzie na Grenlandii są zieloni? Może ciotka Hulda, co? Bo tam była”. Okazuje się jednak, że ciotka nic takiego nie powiedziała, za to ma w zwyczaju śpiewać pewną piosenkę.

Det var en gång en eskimå,  
Vars namn om jag minns rätt,  
Var Eskil Eskimårtensson,  
Eskvajer rätt och slätt.

Był sobie kiedyś Eskimos,  
który, jeśli dobrze pamiętam, miał na imię  
Eskil Eskimårtensson,  
Po prostu Eskvajer.

<sup>20</sup> Ilustracje wykonał szwedzki rysownik, grafik i pisarz Albert Engström.

W dalszej części opowiadania pojawia się jeszcze jeden fragment tego samego tekstu. Mówi o tym, że eskimoski księżyc świecił blado, gdy para żegnała się z życiem, mama Eskimoska zemdląca, a eskimoski mops wył. Helsing wykorzystał fragmenty anonimowej pieśni o dramatycznej miłości Eskila i niespełna szesnastoletniej Eskimoski, która, widząc, jak tonie ukochany, popełnia samobójstwo. Pisarz sięgnął więc po literaturę jarmarczną, w Szwecji kojarzoną z tak zwanymi drukami za szylinga (szw. *skillingtryck*)<sup>21</sup>, a tym samym nawiązał do czasów, w których „[p]otrzeby dzieci zaspokajała [...] produkcja dla dorosłych”, a “[L]iteraturę powszechnie czytana, a znajdującą chętnych odbiorców w dzieciach, kupowano na jarmarkach lub roznosili ją kolporterzy [...]” (Wiercińska 1986: 77). W tekście *Lillebror...* ta anonimowa twórczość okazuje się nadal pobudzać dziecięcą wyobraźnię. W książce pojawiają się fragmenty jeszcze dwóch popularnych piosenek. Druga z nich rozpoczyna się od słów: „En borde inte sova”... („Nie powinno się spać”). To piękna, wciąż niezwykle popularna pieśń o tęsknocie za miłością. Jej autorem jest urodzony w 1868 roku Jeremiasz z Tröstlösa (Jeremias i Tröstlösa). Pierwotnie tekst tej pieśni został napisany w dialekcie, więc Helsing w cytatach zachowuje dialektalne formy<sup>22</sup>.

Opowieść o Braciszku zamyka, tym razem włączona w strukturę tekstu i zapisana bez cudzysłowu, kołysanka Helsinga: *Rena vita lakan...*<sup>23</sup> (*Świeża biała pościel*) poprzedzona słowami: „Za oknem była noc. Braciszek leżał w swoim łóżku i myślał o piosence, którą często śpiewała ciotka Hulda”. I w tym utworze Helsing stosuje kłamrę kompozycyjną. Pierwsze zdanie książki (nie licząc wiersza z wyklejki) brzmi: „Braciszek leżał w swoim łóżku. Miał świeżą białą pościel”.

## Podsumowanie

Twórczość Lennarta Helsinga, w dużej mierze w wyniku jego współpracy z wybitnymi przedstawicielami innych dziedzin sztuki, przyczyniła się do powstania nowej estetyki, alternatywnej dla tej, którą proponowali dziecku pisarze i ilustratorzy przełomu XIX i XX wieku. Zwrot ku nowemu nie oznaczał jednak

<sup>21</sup> Takie tanie, kupowane na targu arkusze lub niewielkie zeszyty zawierały teksty pieśni, przyspiewek czy piosenek do śpiewania na popularne, powszechne znane melodie. W podobnej formie do szerokich rzeszy odbiorców trafiały także teksty legend, baśni, opowieści o duchach, średniowieczne ballady, a w XIX wieku niesamowite i trzymające w napięciu historie okrutnych przestępstw i zbrodni.

<sup>22</sup> Warto dodać, że nigdzie w książce nie ma informacji o tym, skąd pochodzą cytowane teksty.

<sup>23</sup> Wiersz pod tym tytułem z nutami Brodina ukazał się w śpiewniku *I barnviseland* wydanym przez kompozytora (1960). Znajduje się też w śpiewniku *Visor ur silverhornet* (1992) i na płycie Gubben Noak z serii Snurr-skivan, obok między innymi *Papageno* – kompozycji Mozarta z opery *Czarodziejski flet*, do której szwedzkie słowa dopisał Lennart Helsing.



dla pisarza zerwania z tradycją literacką zanurzoną w oralności – anonimową pieśnią, rymowanym wierszem. Wypełniając poezję dla dzieci współczesną treścią, Lennart Hellsing wciąż, na różnych poziomach, sięgał po wpisane w starą lirykę struktury rytmiczne, składniowe czy kompozycyjne, których istotną cechą jest również to, że prowokują do dalszej twórczości. Pragnął taką kreatywną aktywność stymulować u dzieci. „Zadaniem literatury dziecięcej w młodszym wieku jest między innymi to, by dać dziecku materiał ze słów, pojęć i rytmów, który będzie mogło samo dalej przepracowywać [tłum. A.S.]” (Hellsing 1999: 42). W jego koncepcji pisarzem jest również ta osoba, która jeszcze nie potrafi pisać, a sztuka ma charakter demokratyczny. Z tradycji oralnej zaczerpnięty wydaje się również koncept krążenia utworów będących niejako własnością wspólną. Teksty Hellsinga stanowią bogatą siatkę intertekstualnych powiązań, których śledzenie jest obcowaniem z literaturą różnych czasów i najróżniejszej proweniencji.

#### Bibliografia

- Bäckström, L. (1991). *Mannen utan väg och hans kusin Vitamin. Om barn- och ungdomslitteratur; ibland under jämförelse med de vuxnas litteratur*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Både vals och mazurka*. En P2 Dokumentär av Ingela Hofsten, <https://sverigesradio.se/avsnitt-/149376?fbclid=IwAR2nnuGn1C4vjEisiBATBOgRumaPyGFTsxHI7LA4ASZtvGDGb2WsbP6XOT0> [dostęp: 14.05.2019].
- Barkefors, L. (2006). *Knut Brodin: musik som livsämne*. Serie: Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet (del 91). Hedemora/Möklinta: Gidlunds förlag.
- Edström, V. (2001). *Tingen visar sitt innersta. Lennart Hellsings verser för barn*. W: K. Hallberg (ed.). *Läs mig. Sluka mig!*. En bok om barnböcker. Stockholm: Natur och Kultur.
- Edström, V., Hallberg K., Rhedin U., Schaffer, B., Westin, B. (1991). *Vår moderna bilderbok*. Stockholm: Raben & Sjögren.
- Hedlund, T. (1978). *Den svenska lyriken från Ekelund till Sonnevi*. Stockholm: Tiden.
- Hellsing, L. (1999). *Tankar om barnlitteraturen*. Serie: Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 67. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kåreland, L. (1994). *Möte med barnboken. Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Serie: Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 50. Stockholm: Natur och Kultur.
- Kåreland, L. (2002). *En sång för att leva bättre. Om Lennart Hellsings författarskap*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kåreland, L. (2002). Lennart Hellsing och Småland: Om bilderboken. W: H. Möller, O. Fischer (eds.). *Poetiska världar*. 33 studier tillägnade Bengt Landgren. Brutus Östlings bokf Symposion.
- Klingberg, G. (1994). *Folklig vers i svensk barnlitteratur*. Serie: Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 49. Vänamo: Natur och kultur.
- Roos A.M. (1901–1905). *Sju kråkor*. W: *Sju kråkor och andra visor att sjungas för barn*, <http://runeberg.org/amr7krakor/> [dostęp: 14.05.2019].

- Smuszkiewicz, A. (2015). *Literatura dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Westin, B. (1996). *Literatura dziecięca w Szwecji*. Tłum. W. Kaliczak. Sztokholm: Instytut Szwedzki.
- Wiercińska, J. (1986). *Sztuka i książka*, Warszawa: PWN.
- Zweigbergk von, E. (1965). *Barnboken i Sverige 1750–1950*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

---

---

# LITERATURA

---

---



Katarzyna Maćkała

Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu

## Bojownik czy błazen? Ibsenowski *Wróg ludu* w teatrze polskim

A Fighter or a Jester? Ibsen's *An Enemy of the People* in the Polish Theatre

The article presents traditional and modern approaches to Ibsen's *An Enemy of the People* in the Polish theatre. Banned in Poland for almost a decade (the country was a part of three different states until 1918), first staged in 1891, continuously censored, the play became a part of the national debate on freedom and rebellion, for a long time staged as a manifesto, even though Ibsen's popularity lessened. The political approach was re-invented in the communist 1970s and 1980. After a thirty years' gap, Ibsen's masterpiece premiered recently in Cracow, directed by a famous and controversial artist of the younger generation.

**Key words:** Henrik Ibsen, *An Enemy of the People*, Polish theatre, theatre history

**Słowa kluczowe:** Henryk Ibsen, *Wróg ludu*, teatr polski, historia teatru

*Wróg ludu* pozostaje do dziś dramatem wystawianym według klucza politycznego i przeważnie budzącym spore zainteresowanie publiczności, również polskiej, przyzwyczajonej niejako do teatru politycznego, aluzyjnego, zaangażowanego, nierzadko odwołującego się w sposób bardzo bezpośredni do spraw bieżących, bardziej nawet niż do kwestii uniwersalnych. Na scenach dziewiętnastowiecznego teatru dominowała tradycyjna interpretacja treści tej sztuki jako opowieści o bojowniku za prawdę, działającym pod wpływem surowych zasad moralnych i głębokiego przekonania o walce podjętej w imię szlachetnej sprawy. Była to interpretacja uproszczona, odpowiadająca potrzebie jasnego wskazania bohatera dobrego i bohatera złego. U Ibsena nie ma jednak postaci jednoobarwnych, a sposób widzenia świata prezentowany przez Stockmanna nie jest ukazany jako jedyny właściwy i godny naśladowania.

W okresie międzywojennym jednoznaczne ujmowanie postawy tytułowego „wroga ludu” budziło coraz większe wątpliwości, a w latach 70. ubiegłego wieku, kiedy w teatrze zachodziły bardzo poważne przemiany, a na srebrnym ekranie Stockmanna odtwarzał Steve McQueen – ikona amerykańskich filmów akcji – do

interpretacji jednego z najbardziej znanych utworów Ibsena zaczęto w Polsce szukać nowego klucza. Do tego czasu Doktora stylizowano różnie, choć z reguły na człowieka albo pocieszego, albo bojowego, często naiwnego poczciwca czy też romantycznego społecznika, który w widzach wywołuje jednoznacznie pozytywne odczucia. Wobec ciężaru gatunkowego podejmowanej tematyki wielokrotnie kładziono nacisk na bardziej spektakularne fragmenty sztuki – przede wszystkim sceny zbiorowe, które zawsze podobały się publiczności. Stockmanna włączano w gorset rycersko-martyrologiczny, utrzymany bardziej w duchu owych niemalże kryształowych bohaterów *Ludzi bezdomnych* czy *Siłaczki* Stefana Żeromskiego niż tych błądzących – *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego. Odpowiadało to naszej literackiej tradycji, ale i wynikało z pobieżnej recepcji teatralnej dramatów Ibsena w Polsce.

Dzisiaj taka „jasna” interpretacja wywołałaby uśmiech, jeśli nie konsternację, u niejednego widza. Bywa, że nawet mało skomplikowane zabiegi reżyserskie zupełnie odwracają interpretacyjny punkt widzenia. Jakże bowiem prostym, w pewnym kontekście nawet oczywistym, a jednak wywołującym lawinę konsekwencji posunięciem zdaje się oddanie roli Doktora Stockmanna kobiecie, jak to uczyniła Christine Eder w 2013 roku w Schauspielhaus Graz, przeobrażając Tomasza w Katarzynę<sup>1</sup> – niemieckojęzyczni recenzenci pisali wówczas o „wrogini ludu”. Również w Polsce *Wróg ludu* został zupełnie niedawno zrealizowany w sposób wielce niekonwencjonalny, oferując nową interpretację postaci głównego bohatera. Jan Klata w swoim spektaklu z 2015 roku dokonał kilku zaskakujących chwytów, jak choćby usunięcie przemowy Stockmanna, które odsłoniło mniej oczywiste w kontekście tradycyjnych odczytań cechy osobowości Doktora. *Wróg ludu* – podobnie jak *Dzika kaczką*<sup>2</sup> – to sztuka nader niejednoznacznie rozpatrująca problemy, takie jak: poświęcenie dla społeczeństwa, stosunek jednostki do grupy czy kłamstwo jako jeden z przejawów życia indywidualnego i społecznego. Stockmann Ibsena nie jest bynajmniej nieskazitelną postacią o szczerych intencjach i godnym podziwu uporze w walce o prawdę. Wyczulony na ludzkie wady i skory do naprawiania społeczeństwa bohater pozostaje jednak także egoistą, który dąży do zaspokojenia własnych pragnień i zawodowych aspiracji kosztem potrzeb innych ludzi, zwłaszcza rodziny, którą traktuje przedmiotowo, a wręcz jako narzędzie do osiągnięcia wyższego – w jego mniemaniu – celu. I choć trwa w przekonaniu o słuszności swoich racji, przepędza go także pogarda wobec ludzi gorzej wykształconych czy uboższych, których porównuje do zabiedzonych kundli, niezdolnych myśleć w sposób oświecony (co manifestuje się w otwartej pogardzie wobec pracującej w jego domu służącej). Oprócz zadatków na tyrana ma w sobie Stockmann także

<sup>1</sup> W sztuce to imię żony Doktora.

<sup>2</sup> Sceniczne połączenie tych dwu utworów zaproponował Thorleifur Örn Arnarsson, reżyserując w Nationaltheatret w Oslo sztukę *Enemy of the Duck* (premiera 8 września 2016 roku).

sporo śmieszności – jest nieporadny życiowo, naiwny i skłonny do teatralnych gestów, przypomina nieco bohaterów Chaplinowskich.

W polskim teatrze Stockmanna grano z reguły jako człowieka szlachetnego i bezsilnego, kładąc nacisk na słuszność jego zamierzeń, ewentualnie ukazując nieporadność bohatera w toku ich realizacji. Interpretacja tradycyjna przeważała, zwłaszcza że sztukę grano często z wyraźnym politycznym podtekstem, niekiedy odwołując się do szerszej analizy ludzkiej natury.

## 1. Sam przeciw wszystkim

### 1.1. Krakowska prapremiera

*Wroga ludu* pokazano u nas po raz pierwszy w 1891 roku w Krakowie, wcześniej cenzura zatrzymywała sztukę. Jak podkreślał Marian Lewko (1996: 157; por. Michalik 1971), był to czas burzliwych napięć społecznych, dotyczących także żyjących pod zaborami Polaków, wśród których nasilały się oczywiście tendencje niepodległościowe; nie bez znaczenia pozostawał też fakt, że rok wcześniej miała w Krakowie miejsce pierwsza demonstracja z okazji obchodów święta 1 maja. Zaostrzały się ponadto konflikty społeczne, związane z napływem ludności robotniczo-chłopskiej do miast, a także kwestią zwalczanej i ograniczanej przez zaborców polskiej kultury, problemów instytucji i niskich oczekiwań publiczności, spośród której inteligencja stanowiła coraz mniejszą grupę. *Wróg ludu* był chyba jedyną sztuką Ibsena z powodzeniem graną w Poznaniu, po pierwsze, ze względu na tematykę, po drugie, popisową rolę Edmunda Rygiera, który pełnił funkcję dyrektora poznańskiego teatru. Polityczno-społeczny klucz interpretacji znacząco jednak spłycał dramat, na przykład pozbawiając go elementów humorystycznych, a tym samym utrudniając głębszą analizę samej postaci głównego bohatera. Tymczasem Stockmann jest w dramacie wielokrotnie ukazany jako postać zabawna, człowiek oderwany od życia, wygłaszający uwagi na temat spraw gospodarskich, o których nie ma pojęcia, bo zajmuje się nimi żona, czy przebierający się w rzeczy brata niczym komediant. Ibsen buduje dystans do całej sytuacji ukazanej w dramacie – oto po najbardziej płomiennej scenie wiecu Billing oświadcza, że tego wieczoru nie poszedłby do domu Stockmanna na szklaneczkę ponczu.

Tymczasem w Polsce *Wroga ludu* przyjmowano z całą powagą, a zatem nie może dziwić fakt, że dramat wydawał się polskiej widowni przytłaczający, autorowi dzieła zarzucano zaś zbyt daleko idącą krytykę społeczeństwa. Po krakowskiej prapremierze w 1891 roku pytano: „dlaczego wyobraźnia pisarza upodobała sobie ponure tło nieszczęścia, podłości i ohydy?” (Dobrowolski 1891). Nic dziwnego, że padło tego rodzaju pytanie, skoro sława Ibsena w Polsce była raczej tylko

echem jego popularności w krajach Zachodu. Nie dziwi też zgoła kuriozalna odpowiedź: „Północna natura; ryk morza, słyszany od zarania życia; odziedziczona po przodkach dzika skłonność do samotności; zmrożony przez współobywateli zapal pierwotny do podniesienia kraju” (Dobrowolski 1891). Władysław Prokesch tak komentował *Wroga ludu*: „Sprawdziło się na tej sztuce [...], że rozgłos światowy i hołdy krytyki nie zawsze idą w parze z powodzeniem scenicznym i że inne są gusta epikurejczyków literackich i teatralnych, a inne wymagania ogółu publiczności” (P[rokesch] 1891). W tym samym roku we Lwowie premiera sztuki odbyła się w przededniu wyborów do autonomicznego samorządu. Ten zbieg okoliczności wywołał niemałe poruszenie – pisano nawet listy do redakcji „Dziennika Polskiego”, zalecając, by zachęcała swoich czytelników do złożenia wizyty w teatrze i obejrzenia spektaklu zamiast uczestniczenia w wiecach wyborczych. W komentarzach sugerowano, że Ibsen „chciał tendencyjnie, aby ten obraz był tak bardzo, tak przerażająco ponurym i dlatego pominął to wszystko, co mogło choć na chwilę opromienić śmiertelną walkę poświęcenia z samolubstwem” ([A. Krechowiecki] 1891). Dopiero lwowska inscenizacja *Wroga ludu*, która miała miejsce w 1903 roku, została uznana za sukces, ale wcale niekoniecznie z powodu nowej interpretacji dramatu; nadal przedstawiano „śmiertelną walkę poświęcenia z samolubstwem”, a uznanie niewielkiej części środowiska literackiego miały charakter raczej deklaratywny (zob. Michalik 1971: 21). Tadeusz Pawlikowski zachwycił widownię, kładąc nacisk na te elementy inscenizacji, których spektakularności widzowie oczekiwali, a zatem: Józefa Chmielińskiego, grającego Stockmanna, ucharakteryzowanego na samego „Lwa Północy” oraz scenę zbiorową, która została zagrana przez etatowych aktorów: „Tłumu tak ożywionego, tak urozmaiconego w swoich gestykulacjach i okrzykach dawno już nie widzieliśmy na scenie. [...] lud ów, podburzony przeciw Stockmannowi, to nie była martwa masa, utworzona ze statystów, ale w całym tego słowa znaczeniu żywiol zmienny, namiętny, krzykliwy, zły” ([b.a.] 1903). Niezwykle rozpowszechnione było utożsamianie bohatera *Wroga ludu* z samym Ibsenem, którego postrzegano w Polsce przede wszystkim jako rzucającego oskarżenia moralistę, nie poetę czy nawet artystę teatru, którym niewątpliwie był, lecz jako owładniętego ideą doskonalenia społeczeństwa kaznodzieję. Taka percepcja osoby autora *Dzikiej kaczki* utrwaliła się w Polsce na tyle mocno, że utrzymywała się jeszcze wiele lat.

## 1.2. Obok przewrotu majowego

Międzywojenny *Wróg ludu* wyreżyserowany przez Ludwika Solskiego w tradycyjnej odsłonie także zbiegł się w czasie niemal dokładnie z rewolucyjnymi politycznymi przemianami, które nastąpiły w wyniku przewrotu majowego. Premiera odbyła się 28 maja 1926 roku w Teatrze Narodowym. Komentarze stanowiły odbicie



powszechnego wówczas mniemania, że „stary Ibsen” nie ma wiele do zaoferowania współczesnemu społeczeństwu, doświadczonemu srodze przez pierwszą wojnę światową i jej konsekwencje. Towarzyszył temu utrwalony obraz Stockmanna postrzeganego jako naiwnego głosiciela prawdy, na dodatek mało istotnej w obliczu rozterek, przed jakimi stanął człowiek XX wieku. Bez przekonania o ponadczasowej wartości sztuki wypowiadał się po przedstawieniu Wiktor Brumer na łamach konserwatywnego „Dnia Polskiego”: „Niektóre premiery Teatru Narodowego są zupełnie niezrozumiałą niespodzianką. Wprawdzie *Wróg ludu* nabrał wskutek ostatnich wypadków w Polsce sporo cech aktualności, w gruncie rzeczy jednak, przedstawia się dzisiaj trochę naiwnie i imponuje jedynie świetną techniką pisarską” (Brumer 1926). Autor recenzji uznał utwór za mało ciekawy, wskazując na znacznie według niego większą potrzebę wystawiania na scenie narodowej dramatów wieszczów. Sens takiej właśnie konkluzji wybitnego krytyka należy rozważać i rozpatrywać przede wszystkim w odniesieniu do sytuacji politycznej, panującej w kraju na przełomie lat 20. i 30. Również Tadeusz Boy-Żeleński, niegdysiejszy orędownik Ibsena jako młodopolskiego mistrza, zastanawiał się nie bez kozery nad przyczynami takiego właśnie doboru repertuaru, dokonanego przez dyrekcję Teatru Narodowego i nad powodem „bladego” wrażenia, jakie wyniósł z przedstawienia. Doszedł do przekonania, że „to operowanie rozmaitymi planami, to wtłoczenie skomplikowanej gry życia w nazbyt proste formuły [wyróżnienie K.M.], przeszkadza nam tym bardziej dzisiaj, gdy tyle mamy bezpośrednich sposobności do rozmyślenia nad problemami *Wroga ludu*. Pozorna aktualność obróciła się raczej przeciw sztuce” (Boy-Żeleński 1966: 93). W redagowanym wówczas przez Brumera „Życiu Teatru” napisano, że wystawiono *Wroga ludu* „bez zapachu i zimno”, bardzo krytycznie odnosząc się do całej inscenizacji: „Na przedstawienie patrzyło się jak na stary oleodruk, koło którego przechodzi się bez wzruszenia i zainteresowania” ([b.a.] 1926). Część recenzentów próbowała spojrzeć szerzej na autora *Upiorów*. „Czy teatr Ibsenowski istotnie się przeżył?” – zapytywała Irena Pannenkowa, rozprawiając o współczesnej Norze, która „wychodzi za mąż w tempie tanecznym shimmy, a rozchodzi się z mężem jeszcze żywszym krokiem fox-trotta”, sama prowadzi interesy, buduje sobie „domek lalki” na dancingach. Konkluzja była jednak tendencyjna: „co tam jakieś jedno choćby najpiękniejsze życie [...], gdzie się waży życie państw i narodów!” (Pannenkowa 1926). Recenzentka podzieliła się dość gorzką refleksją na temat współczesnych, przyznając, że Ibsenowskie dramaty dotyczące wnętrza duszy ludzkiej wymagają od nowoczesnego człowieka, żyjącego głównie „na zewnątrz”, zbyt wiele skupienia czy męczącego wejrzenia w głąb siebie. W istocie panowało wówczas dość powszechne przekonanie, że pierwsza wojna światowa w jakimś sensie przekreśliła dorobek wcześniejszej literatury; w opinii wielu ludzi teraz zatem także ibsenowska refleksja należała już do przeszłości, do świata sprzed wojennej pożogi. Nastąpiła epoka fascynacji

kolorowymi magazynami i kinowymi seansami, czas porywających tłumy imprez sportowych o widowiskowym charakterze, a głównym pragnieniem człowieka zdawała się chęć zapomnienia Wielkiej Wojny i wyparcia jej ze świadomości.

Chmieliński kierował się założeniami tradycyjnych interpretacji, ukazując prostodusznego, nieco ekscentrycznego naukowca czy społecznika, walczącego o prawdę. „Trudno było nie sympatyzować z Chmielińskim – pisała recenzentka – kiedy przez zęby mruczał: gdzie moja laska? – szukając na próżno kija na swoich dziennikarskich gości” (Pannenkowa 1926). Irzykowski dowodził jednak, że

Chmieliński, grając Stockmanna, wydobyl z jego roli wszystkie walory deklamacyjne, cały patos, grał z głębi przekonania. Uwierzył Stockmannowi zupełnie, nie miał ani chwili wątpliwości, czy jednak nie jest to tylko sympatyczny narwaniec. Wykłada jego teorie z zapałem i pięknym kunsztem słowa. Tak Stockmanna grano dawniej i nic dziwnego, że aktor starszego pokolenia tak tego Stockmanna zrozumiał. Osiągnął duży efekt i sukces, a jednak – to nie jest już Stockmann na dzisiejsze czasy (Irzykowski 1995: 546).

Tytułowy bohater *Wroga ludu* był tu więc znów szlachetnym zapaleńcem, tak zapalonym i patetycznym, że nietraktowanym w pełni poważnie.

### 1.3. Wobec tyranii

Niebawem *Wróg ludu* powrócił, w jeszcze burzliwszych latach 30. Pokazano go w Wilnie w roku 1933, bardzo dobrym dla tutejszego teatru okresie dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza. Spektakl został zrealizowany w ramach teatralnej edukacji, wspólnego projektu teatru i szkół średnich, którego celem było wystawianie dramatów adresowanych do młodzieży szkolnej. W intencji organizatorów miało to przynieść obopólne korzyści. Sztukę Ibsena zagrano ledwie kilka razy, ale zainteresowanie spektaklem okazało się całkiem spore – dostrzeżono nie tylko ponadczasowość, ale przede wszystkim aktualność utworu, zwłaszcza w obliczu gorących wydarzeń politycznych. Działo się to bowiem tej wiosny, kiedy w Niemczech wybory wygrała NSDAP – premierę przygotowano w maju, a od marca III Rzeszą rządził już Adolf Hitler<sup>3</sup>. Dramat Ibsena stanowi przestrożę przed tchórzostwem, konformizmem czy zbyt łatwym porzucaniem obranej drogi, ale zawarto w nim także krytyczną analizę pułapki, jaką zastawia na człowieka wielka idea czy misja, najzwyczajsze nawet poczucie wyższości wobec innych, słowem – wszystko, co może przeistoczyć porządnego człowieka, a tym bardziej niespełnionego artystę, w ty-

<sup>3</sup> Naziści zaliczali do swych ulubionych dzieł literackich między innymi *Peer Gynta*, *Budowniczego Solnessa* i właśnie *Wroga ludu*, traktując twórczość Ibsena w sposób ewidentnie wybiórczy. Jednym z niesławnych wielbicieli Ibsena był Vidkun Quisling. Z kolei Hitler w zawaalowany sposób cytuje w *Mein Kampf* między innymi fragmenty *Wroga ludu*, zob. Sage 2006: 4.

rana<sup>4</sup>. Twórcy wileńskiego przedstawienia najwyraźniej nie podążyli tym tropem, zrealizowali je sprawnie, ale jedynie ilustracyjnie, pogłądowo, a zatem w sposób pozostawiający niedosyt: „Ujrzelśmy fotografię swych ojców i dziadków w walce, którą my w cokolwiek zmienionych formach prowadzimy dalej” (Hro. 1933), opisywał raczej bez euforii krytyk<sup>5</sup>. Nie przeprowadzono niewątpliwie zuchwałej, ale proszącej o wybrzmienie, paraleli między niespełnionym malarzem, który został kanclerzem III Rzeszy, a lekarzem uzdrowiskowym Stockmannem, który dzieli ludzi na pudli i kundli, uwzględniając doprawdy wielkodusznie, że w wyjątkowych przypadkach te ostatnie mogą zostać pierwszymi.

Również w Warszawie zamiast pytać o mroczne strony duszy Stockmanna, stawiano retoryczne pytanie: „Któż to gra dzisiaj Ibsena!?” (Bujański 1933). I to w czasie, gdy w reakcji na widmo wojny w nękaną kryzysem Europie Adwentowicz, nestor polskiej sceny i jeden z najwybitniejszych „aktorów ibsenowskich”, piastujący wówczas stanowisko dyrektora warszawskiego Teatru Kameralnego, zdecydował się na wystawienie *Wroga ludu*<sup>6</sup>. Premierze nie wróżyono jednak sukcesu, sugerując brak aktualności sztuki. Teofil Syga wspominał: „[...] rozgrywał się Ibsenowski dramat «wroga ludu», śledzony i przeżywany przez nielicznych widzów. Publiczność warszawska gustowała wówczas w lekkiej komedii, kabarecie i farsie, a jeśli teatr poważny – to elegancki i reprezentacyjny” (Syga 1958).

Stockmanna zagrał mistrz we własnej osobie, skupiając całą uwagę widowni. Boy-Żeleński pisał o nowej zmodernizowanej przez aktora koncepcji, opracowanej dla granej przez Adwentowicza od wielu lat postaci:

Pojął rolę odmiennie niż większość jej odtwórców. Zazwyczaj grywano Stockmanna mocno „charakterystycznie”, podkreślając jego dobroduszną prostolinijność, a zarazem niezaradność życiową. W istocie jest to raczej człowiek myśli: jego śmiałości i zwycięstwa rozgrywają się w ciszy gabinetu, rzucony między ludzi jako człowiek walki, okazuje się dość niezręcznym. Adwentowicz uczynił zeń typ bardziej bohaterski, życiowy, tryskający energią i tężyzną. Ta koncepcja, świetnie zresztą przeprowadzona, odpowiadała ogólnemu zmodernizowaniu sztuki (Boy-Żeleński 1968: 165).

Niezapomnianą kreację mistrza wspominał po latach Frühling: „Ile radosnej wiary, ile pogody miał ten norweski Judym w początkowej fazie dramatu, ile goryczy i rozpacz było w końcowym okrzyku: – Silny jest tylko ten, kto stoi sam!” (Frühling 1964: 18). Niezrównany Słonimski zaś dość dosadnie i jednym

<sup>4</sup> O związkach Ibsena z Nietzschem pisał Thomas F. Van Laan (2006: 255).

<sup>5</sup> Podobnie wyraził się Antoni Słonimski w recenzji z warszawskiej inscenizacji tego dramatu: „*Wróg ludu* to wyblakła już nieco, ale bardzo jeszcze czytelna fotografia kogoś nam bliskiego i drogiego” (1982: 259).

<sup>6</sup> Reżyserem przedstawienia był Jerzy Ronard Bujański. Adwentowicz powtórzył rolę w 1935 roku w Łodzi, gdzie reżyserował *Wroga ludu* Henryk Szletyński.

zdaniem opisał przepaść, dzielącą mistrza od pozostałych uczestników spektaklu: „Przedstawienie, z wyjątkiem szlachetnej kreacji Adwentowicza, stało na poziomie Morza Martwego, to znaczy 394 metry poniżej Morza Śródziemnego” (Słonimski 1982: 259).

Adwentowicz ożywił więc Stockmanna, czyniąc zeń nie tylko przemawiającego z katedry moralistę, ale i energicznego działacza, człowieka, który potrafi przekonać innych, pomóc im w pokonaniu lęków i dokonaniu przełomu czy może nawet rewolucji. Wielki talent aktora porwał widzów tej premiery, ale w swojej interpretacji Adwentowicz nadal podążał starym tropem, widząc w ibsenowskim bohaterze postać jednoznacznie pozytywną, którą chciał unowocześnić, by szlachetne przesłanie wybrzmiało jeszcze głośniejsze. Nie udało mu się więc uniknąć zarzutów o to, że jego Stockmann pozostał staroświecki. Karolina Beylin zarzucała aktorowi nadmierną patetyczność:

Czy nie należałoby, raczej, w dzisiejszej epoce, gdy patos stał się nieco żenujący, podejść do tej postaci od mniej literackiej, a bardziej życiowej strony? – pytała recenzentka. – Nie jest to, bynajmniej, przypadek, że Adwentowicz był porywający właśnie w scenach groteskowych (scena błazństwa z cylindrem), gdyż wtedy odsłaniał na chwilę żywego nieliterackiego człowieka (Kar. Beyl. 1933).

Uwagę przykuła nie tylko owa groteska, ale także ironia, którą aktor operował w sposób mistrzowski. Można stwierdzić, że Adwentowicz, budując postać szlachetną, lecz zdecydowanie bardziej współczesną i „życiową”, wykonał pierwszy krok ku śmielszej i bardziej krytycznej interpretacji osobowości Doktora Stockmanna, a przede wszystkim zbliżył go do zwykłych ludzi.

## 2. W służbie demokracji

### 2.1. Na gruzach Warszawy

To właśnie *Wroga ludu* pokazano dwukrotnie w sercu zniszczonego wojną kraju, w niemal zmiecionej z powierzchni ziemi stolicy. Miało to miejsce na deskach scen warszawskich Miejskich Teatrów Dramatycznych, kierowanych przez Eugeniusza Poredę. Sztuka, podejmująca ważne tematy społeczne i analizująca ludzkie postawy przyjmowane wobec zagrożenia, zdawała się niezwykle aktualna u progu powojennej rzeczywistości i w nowej sytuacji politycznej. W przededniu słusznie budzącego jak najgorsze obawy referendum 1946 roku tematyka dramatu wybrzmiewała ze sceny nader gromko i doniośle. Była kolejnym przykładem rozumienia sztuki teatralnej jako platformy dialogu społecznego, ale także nęcącej dla każdej władzy możliwości uczynienia zeń narzędzia propagandy. Nie dziwi

zatem, że nad próbami czuwał sam wiceminister Ministerstwa Kultury i Sztuki, którym był wówczas Leon Kruczkowski. Premierę *Wroga* poprzedziła prowadzona na łamach prasy debata, dotycząca aktualności tematów podejmowanych przez autora w jego dziełach. Dla krytyka „Życia Warszawy” sztuka „podmywająca zasady mieszczańskie” była „obrazem ginącego świata”, wartym pokazania, „zanim współczesna twórczość dramatopisarska nie da nam sztuki wyrażającej artystycznie zwycięstwo dynamiki społecznej mas pracujących” (Gembicki 1946). Krytyka zgodnie uznawała, że utwór obnaża ludzkie podłości i zawiera wartości wychowawcze, niemniej jednak jego przesłanie było w tamtym czasie nie do zaakceptowania przez władze. W tonie przewidywalnym i mało zaskakującym pisano na łamach „Teatru”:

Można mieć pewność, że nie w wybujałym indywidualizmie Ottona [imię za starym przekładem z niemieckiego – K.M.] Stockmanna będzie szukało swych ideałów wychowawczych dzisiejsze społeczeństwo, zdające sobie aż nadto dobrze sprawę, że na taki indywidualizm, jak go pojmuje Ibsenowski bohater, nie może być już miejsca w życiu dzisiejszej zbiorowości (Szczańskiej 1946).

Natomiast na łamach wydawanej przez Polskie Stronnictwo Ludowe „Gazety Ludowej” Syga, który *notabene* zbyt otwarte wyrażanie poglądów miał już wkrótce przypłacić aresztowaniem, poszukując źródeł myślenia genialnego twórcy w religii, doszedł do wniosku, że pisarz oszukiwał sam siebie: „Wyłączność i pycha abstrakcji nie jest kluczem do zrozumienia dziejowych przemian społecznych [...]. Nie można by zrozumieć twórczości Ibsena bez uświadomienia sobie jej protestanckiego, sekciarskiego, fanatycznego charakteru” (Syga 1946). Myśl ta wydaje się szczególnie ciekawa, zważywszy, że twórcy spektaklu wykorzystali krzyż jako symbol, którym doktor Stockmann próbuje przywołać do porządku swoich antagonistów.

Można się domyślać, że premiera wywołała nie lada konfuzję, z jednej bowiem strony starano się skrytykować styl życia typowego mieszczaństwa, z drugiej wątpliwości budziła tradycyjnie pozytywnie przedstawiana osoba głównego bohatera. Niejednoznaczna i zachęcająca do zadania tak wielu pytań o motywacje jednostki sztuka nie była po prostu lekturą na nowe, „skolektywizowane” czasy. Choć w kontekście propagandy komunistycznej łatwo zupełnie zdewaluować idee Stockmanna, krytyka jego indywidualizmu czy nawet fanatyzmu, która pojawiła się w popremierowych komentarzach, stanowiła jednak wartościowe *novum*. W pełni obiektywną ocenę w interpretowaniu tej postaci uniemożliwiały rzecz jasna warunki polityczne.

## 2.2. Walka o prawdę

W okresie powojennym powstało w Polsce wiele nowych placówek teatralnych, ale ich decyzje repertuarowe ograniczały odgórne wytyczne, często odległe od pragnień twórców, pisane pod dyktando Moskwy. Nie dziwi zatem, że utwory norweskiego dramaturga znalazły się w okresie stalinizmu na tzw. indeksie – uznane za „literaturę burżuazyjną” nie były wystawiane na polskich scenach. Po krótkim okresie powojennym Ibsen został usunięty w cień, a jego sztuki wróciły do polskich teatrów w 1954 roku, w rok po śmierci Stalina. Wystawienie *Wroga ludu* w 1946 roku uznano za szkodliwe (zob. Wojtczak 2016: 143) i dopiero dzięki odwilży sztuka wróciła na afisze w 1959 roku, za sprawą premiery w teatrze kieleckim. Olga Koszutska zrealizowała widowisko oparte częściowo na *Wrogu ludu* (a także na *Życiu Galileusza* Bertolta Brechta); temat zaś rozwinęła prawie dwadzieścia lat później, przygotowując adaptację tej sztuki na deskach kameralnego Teatru Miniatura w Krakowie (sceny Teatru Słowackiego), w kwietniu 1978 roku (w przededniu powstania Komitetu Założycielskiego Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża). Zrezygnowano ze strojów z epoki, nacisk położono zaś na przykuwające uwagę widzów rzetelne aktorstwo, które pozwalało stworzyć mistrzowskie kreacje. Udało się zbudować mocny przekaz, skłaniający i zachęcający widownię do dyskusji o racjach bohaterów dramatu. Scena została ustawiona w sposób, który umożliwiał widzom udział w inscenizacji, stawanie się niejako jej częścią – audytorium złożone ze wszystkich osób obecnych w teatrze. Ten nienowy przecież chwyt zgodnie oceniono jako trafny i szczególnie efektywny w przypadku *Wroga ludu*. Krytyka doceniła też fakt, że stuletni niemal dramat wciąż porusza, wypełniają go bowiem tematy ważne dla współczesnej widowni, przekazane w sposób niepozabawiony bynajmniej walorów estetycznych, choć odmienny od aluzyjno-groteskowej dramaturgii dwudziestowiecznej. Wszak nie kto inny, lecz właśnie Ibsen był jednym z tej dramaturgii prekursorów. „Prostota budowy oraz wyraziste podteksty ironii w oglądzie świata – pisał Bober – i mechanizmów rządzących tzw. demokracją burżuazyjną [...] pozwalają przetrwać do dnia dzisiejszego głębszym refleksjom i zadumie nad ludzką naturą w ogóle” (Bober 1978). Rzecz działa się, co prawda, gdzieś w Skandynawii końca XIX wieku, ale wyraźnie się odnosiła do teraźniejszości.

Tekst sztuki znacznie skrócono, wysuwając na plan pierwszy trzy postacie: Stockmanna, jego brata (Stefan Mienicki) oraz teścia (Leszek Kubanek). Role pozostałych aktorów ograniczono w sposób sprowadzający ich do statystowania, z którego próbowali się wyłamać Aslaksen (Jerzy Nowak) i Hovstad (Marian Dziędziel). I chociaż niemal każdy członek zespołu grał nieco odmiennie, spektakl zachwycał jednak aktorskim rzemiosłem. Szybist tak opisywał kreację Ziętarskiego:

Jego działania sceniczne wydają się jakby nieprzystające do tego, co go otacza i jest tak aż do momentu, gdy zdajemy sobie sprawę z faktu, że mamy do czynienia z całkowicie takim samym jak my człowiekiem, który wcale nie jest w nic przebrany, lecz znajdując się na scenie, jest zarazem na widowni (Szybist 1978).

Był to więc członek społeczeństwa, mający w nim do odegrania konkretną rolę i pełen wiary w znaczenie swej misji. Człowiek, który – jak u Ibsena – czuje silną przynależność do zbiorowości, pozostając indywidualistą. Również Burmistrz Mienickiego świącie wierzył w słuszność reprezentowanej sprawy, uznając siebie za jej nieomylnego orędownika, który nie może popełniać błędów i góruje nad bratem. Wyraźnie zarysowano więc starcie przekonanych o swych racjach braci, nie skupiając się na konflikcie wewnętrznym głównego bohatera, raczej uwypuklając jego podobieństwo do zwyczajnych ludzi, nie nadając postawie, którą przyjął, znamion moralnej wyższości czy wyrastania ponad grupę społeczną.

Kolejne peerelowskie premiery sztuki były mniej lub bardziej podporządkowane interpretacji tkanej wokół szlachetnej walki o prawdę. Jeszcze w tym samym sezonie po *Wroga ludu* sięgnął zespół Teatru Wybrzeże, odnosząc się poniekąd do atmosfery, wyczuwalnej w owym czasie nie tylko w regionie, który ma w nazwie gdańska scena, ale i całym kraju. Przedstawieniu w reżyserii Marcela Kochańczyka prasa nadała doniosłe znaczenie w kontekście ekologii, ale dopiero kolejna premiera dramatu stała się wielkim wydarzeniem. Już po wyborze Polaka na papieża, na krótko przed wizytą Jana Pawła II w ojczyźnie, *Wroga ludu* w reżyserii Kazimierza Kutza wystawił Teatr Powszechny w Warszawie (7 kwietnia 1979 roku). Program do spektaklu pomyślano i przedstawiono jako gazetkę o nazwie „Goniec Ludowy”<sup>7</sup> wydawaną przez Hovstada, a ukazującą się w Skien<sup>8</sup>. Relacjonowano w niej bieżące wypadki, więc znalazł się tam również wywiad „na czasie”, przeprowadzony z Doktorem Stockmannem. W ten sposób twórcy podkreślali nie tylko aktualność dramatu, ale i fenomen indywidualistów, przywódców i liderów, bezkompromisowych jednostek, bez których nie przetrwa żadne społeczeństwo i żaden naród – szczególnie ten oczekujący przemian duchowych i ekonomicznych, znajdujący się w przełomowym momencie swoich dziejów. Według krytyki te właśnie motywy zainspirowały twórców spektaklu i znacząco wpłynęły na decyzję o wystawieniu *Wroga ludu* w kształcie, który wywoływał głośno wyrażany przez publiczność aplauz. Był to obraz tradycyjny, racja i bezkompromisowość Stockmanna nie budziły tu wątpliwości. Kwestie poruszane na scenie widzowie uznali za reprezentatywne dla swoich problemów; co ciekawe, także ludzie młodzi, należący do szczególnego pokolenia, wchodzącego w dorosłość w trudnych i nienapawających optymizmem latach PRL utożsamiali się z ukazanymi w sztuce wartościami.

<sup>7</sup> Jak w sztuce.

<sup>8</sup> To rodzinne miasto Ibsena.

Interesującą relację ze spektaklu tej właśnie grupy wiekowej, kojarzącej bohaterów sztuk Ibsena z lekturą szkolną *Ludzie bezdomni*, opublikowała „Filipinka” (Donkiszoci 1979). Trzeba podkreślić, że utwory Ibsena niezwykle silnie wpłynęły na twórczość Stefana Żeromskiego; Doktora Stockmanna najczęściej porównuje się w Polsce właśnie do Judyma, którego imię (Tomasz) nosił bohater *Wroga ludu* w warszawskim spektaklu i takie miał w oryginale; konotacje bohatera z niewiernym Tomaszem Apostołem oraz Tomaszem z Akwinu są w tym przypadku również jak najbardziej uprawnione.

W swojej inscenizacji Kutz skupił się przede wszystkim na opozycji jednostka – społeczeństwo. „Główny problem, na jaki chcę zwrócić uwagę – mówił przed premierą reżyser – to sprawa współzależności między autonomiczną jednostką ideotwórczą a społeczeństwem” (Kutz 1979). Sztukę rozpoczynała niema, acz wielce wymowna scena, podczas której aktorzy przesuwali się, jakby defilując przed oczyma widzów. W omawianym spektaklu Stockmann odnosi bezapelacyjne zwycięstwo moralne, które w samym dramacie tak oczywiste przecież nie było. „Zewnętrznie przedstawienie jest jakby tradycyjne – pisał w okresie przemian czołowy i często jedyny krytyk „Trybuny Ludu”, organu Komitetu Centralnego PZPR, Jan Alfred Szczepański – ale jednocześnie ani trochę muzealne. To jest doskonały teatr współczesnego aktora [...] i nikt nie usiłuje wywindować się nad starego pisarza, pouczać go i dyskretnie ośmieszać” (Jaszcz [J.A. Szczepański] 1979).

Główną rolę, zaakcentowaną przez odpowiednio poprowadzoną grę całego zespołu, powierzono Franciszkowi Pieczce, który zinterpretował postać tradycyjnie, jako „polskiego Judyma”. „Zagrał doktora Stockmanna z całym przekonaniem, jako człowieka wierzącego do końca w swą ideę, niezłomnego, o wielkiej sile charakteru” (Pysiak 1979). Stockmann Pieczki to budzący zrazu sympatię widzów nonkonformista, człowiek otwarty i szczerzy, impulsywny i nerwowy, zachowujący się czasami jak naiwne dziecko. Jest uczciwy, wypowiada swoje opinie wprost i zachowuje się aż nazbyt otwarcie. Pozostaje samotny z powodu bezpośredniości czy wręcz niekiedy braku taktu. Lucjan Kydryński określał go mianem człowieka, stojącego „na pograniczu maniakalnej obsesji”, niczym „wariatuńcio, wobec którego dobrze jest zachować leciuteńką rezerwę” (Kydryński 1979). Od pierwszej do ostatniej sceny wykreowany przez Pieczkę bohater postrzegany był pozytywnie, a nawet odbierany przez innych bohaterów sztuki z pewnym, by tak rzec, rozbawieniem czy pobłażliwością. „W finale Tomasz przezwycięża słabość i załamanie, ale jakby prawem paradoksu, nie dlatego, iż w samotności tkwi jego siła, lecz dlatego po prostu – o czym zdaje się nie wiedzieć, iż wiernie stoją obok niego bliscy” (Osterloff 1979), pisała recenzentka „Teatru”. Pozostałe postaci silnie stypizowano, a ich charakterystykę wyłożono jasno: żona Tomasza – Kasia, grana przez Mirosławę Dubrawską, górowała nad mężem dojrzałością i mądrością życiową, pozostając zawsze bezgranicznie mu oddana; brata Stockmanna, a zara-



zem jego antagonistę, grał powściągliwie i chłodno Stanisław Zaczek, „tworzący postać prawdziwego szefa partii większości, prowadzącego rozgrywkę przeciw własnemu bratu w sposób wzorowy: spokojnie i zimno, przy pomocy kłamstwa i szantażu” (Adamski 1979). „Sugestywne są sceny osaczenia ofiary, niedopuszczenia do głosu, usuwania z miasta, a wszystko przy zachowaniu pozorów demokracji” (Głogowski 1979), pisał krytyk „Kierunków”, komentując ukazaną nieco nazbyt jednoznacznie czarno-białą interpretację konfliktu.

Spektakl Kutza, już wówczas uznanego reżysera, jest do dziś chyba najczęściej wspomnianą realizacją *Wroga ludu* w powojennej Polsce. Było to jednak bardzo tradycyjne ujęcie tematu z jasno określoną tezą i klasycznymi, utrwalonymi w naszej tradycji teatralnej charakterystykami głównych bohaterów. Można tu mówić o usankcjonowaniu stereotypowej interpretacji, która znów – w czasach kolejnego „zaboru” – służyła celom zgoła innym niż dogłębne odczytanie dramatu Ibsena czy nowe spojrzenie na postać Stockmanna. Pozostał sympatycznym idealistą, który staje się ofiarą niegodziwości.

### 2.3. Wobec ideału

W Polsce trwał karnawał Solidarności, kraj ulegał kolejnym – czasem pozornym, a jednak dającym nadzieję – przemianom, w teatrach dawało się odczuć ów niezwykły, trudny do opisania powiew wolności. Następną premiera *Wroga...* odbyła się 25 stycznia 1981 roku na Scenie Studyjnej Teatru Polskiego w Bydgoszczy<sup>9</sup>, na dwa miesiące przed mającymi tu miejsce wypadkami, które nawet jeśli nie położyły kresu posierpniowej fali optymizmu, to na pewno zadały jej bolesny cios. Adaptator tekstu i inscenizator sztuki Jacek Piątkowski tak znacząco unowocześnił Ibsena, że widz nieznający oryginału mógł ulec złudzeniu, iż wydarzenia pokazane na bydgoskiej scenie dzieją się we współczesnej Polsce. Z programu można się było dowiedzieć o skażeniu Brdy, emisji fluoru w hucie aluminium w Skawinie oraz działaniach Sanepidu na terenie Bydgoszczy i okolic (obok przedruków z lokalnej prasy w programie znalazły się ponadto cytaty z *Księcia Machiavellego*, co mogło zwiastować nowe podejście do sztuki). Aktorzy wyglądali tak, jakby grali w prywatnych ubraniach, w biurze bohatera sztuki wisiał herb miasta, obok zaś obraz przedstawiający muzyków, odzianych w „skóry” i dziurawe džinsy. Z mieszczańskiego salonu w scenografii nie pozostało nic: nowoczesne luksfery i biurowy wystrój (wielkie fikusy, karafka) kojarzyły się nieodparcie z gabinetem sekretarza partii. Ze sceny padały słowa napisane, co prawda, przez autora inscenizowanego utworu, ale zmyślnie dobrane pod współczesne realia lub odpowiednio w nie wplecione czy wręcz dodane, jak choćby: „partia”, „kacyk”,

<sup>9</sup> Fragment spektaklu odegrano także w jednym z bydgoskich zakładów pracy.

„biurokracja” itp. Trudno się dziwić, że w tak ukazanych okolicznościach sprawa Stockmanna przypominała jako żywo pokazowe procesy przeprowadzane według gotowych scenariuszy. „Usiłowania zespołu idą wyraźnie w tym kierunku – pisała Ewa Piechocka na łamach «Kujaw» – aby rzecz całą uczynić aktualną i dopasowaną do toczących się dyskusji na temat społecznego ładu, konieczności reform, moralnego oblicza partii, roli jednostki” (Piechocka 1981).

Zaproponowane na bydgoskiej scenie odczytanie Ibsena mocno podzieliło krytykę. Jedni uważali, że to niczemu niesłużące skalanie tekstu i skrojenie treści utworu „pod mało wybrednego widza”, a zatem nazbyt ostentacyjne ilustrowanie sytuacji w kraju; inni natomiast twierdzili, że teatr wreszcie należycie i odpowiednio zareagował na przemiany społeczno-polityczne i obudził się raptem z długiego snu, w którym od lat pozostawał, daleko od rzeczywistości i zwykłych ludzi. Jednych zachwyciło, że „teatr zeskoczył z koturnów, rozdarł mieszczańskie woale, zdarł maskę pseudouczoneści i zaczął mówić wprost jakby na ulicy” (Pastuszewski 1981). Niektórzy wypominali twórcom rezygnację ze wszystkiego, co ibsenowskie, na rzecz taniej satyry na władzę, uznając ponadto, że druga część przedstawienia „to wręcz kabaretowa parodia zebrania i głosowania” (Szymański 1981). Zważywszy jednak, że u Ibsena scena wiecu w istocie przypomina miejscami kabaret, można domniemywać, że paradoksalnie była o wiele bliższa „temu, co ibsenowskie”, niż sądził krytyk. W postrzeganiu dzieł autora *Wroga ludu* ulegał bowiem wyraźnie pokutującemu stereotypowi: przypisywał im nadmierny patos i drażniącą doniosłość, rzekomo wszechobecne w utworach Norwega. Budzi wielkie wątpliwości mniemanie krytyki, że „Ibsen żąda od człowieka uczciwości i niezłomnego stanowiska wobec ideału”, jak pisała recenzentka „Kujaw” (Piechocka 1981). Zdaje się raczej, że na kartach wszystkich swoich dramatów autor *Dzikiej kaczk* nieustannie zadaje dojmujące i przenikliwe pytanie o zasadność jednoznacznych, bezkompromisowych postaw. Można zatem stwierdzić, że bydgoska inscenizacja, która wzbudziła tak żywy sprzeciw krytyki, była pierwszą ukazującą w dobitny sposób relatywność idei Stockmanna oraz te cechy osobowości bohatera, które nieco komplikują jego jednoznacznie pozytywną ocenę. I chociaż warsztatowo spektakl pozostawiał sporo do życzenia (wytykano między innymi niedostateczną znajomość tekstu), padły w nim odważne, nowe i głębokie pytania o zachowania ludzkie w kontekście sprawowania władzy i uprawiania polityki.

Lista zmian, jakich dokonano w adaptacji, jest długa: spośród dzieci Doktora w tym przedstawieniu pozostała jedynie córka, żona była przez Stockmanna bardzo źle traktowana, a sam główny bohater przedstawiony tu został jako cynik i sceptyk, żyjący w dalekim od wyobrażeń o rodzinnym ognisku domowym mieszkaniu, a i to dzięki trudowi swej rodziny. Liczne cięcia dokonane w tekście doprowadziły niestety do niekonsekwencji psychologicznych, uwidaczniających się w kreacji postaci. Na przykład żona Stockmanna (Ewa Studencka-Kłosowicz)

stała się jego poplecznikiem dość nagle i niespodziewanie, bo wcześniej nawet nie zarysowano przed widzom bliskiej relacji łączącej małżonków. Niemniej jednak jest to bodaj pierwsza polska inscenizacja, która ukazywała ciemne strony duszy Stockmanna i odbiegała zarówno od stereotypowego ujmowania tej postaci, jak i szampańskiego interpretowania utworu.

Pierwsza część spektaklu rozgrywała się w domu Doktora, druga na wiecu, podczas którego widzowie uczestniczyli wraz z aktorami w głosowaniu. Dalszych losów bohatera, zwolnienia z pracy i utraty domu nie pokazano, co jeszcze bardziej poddawało w wątpliwość założenie, że Stockmann jest szlachetną ofiarą okrutnego społeczeństwa. W istocie główny bohater tego spektaklu mógłby być przedstawicielem obu stron konfliktu. I było to może nie jedyne, ale najistotniejsze przesłanie bydgoskiej premiery.

Karnawał Solidarności był czasem niezwykle balu także i dla ludzi teatru, którzy od początku zaangażowali się w wydarzenia nowego czasu, między innymi występując w ogarniętej strajkiem stoczni, organizując Solidarność w teatrach, wystawiając spektakle oparte na twórczości dysydentów. Izabella Cywińska zdołała na tej fali przemian wystawić spektakl o Poznańskim Czerwcu. Zezwolono na zmiany na stanowiskach dyrektorskich: Solidarność odsunęła od kierownictwa teatrów ludzi związanych ściśle z reżimem, przywracając do pracy osoby represjonowane bądź marginalizowane.

W stulecie powstania *Wroga ludu* udało się wystawić ten dramat w poznańskim Teatrze Nowym, dzięki staraniom jego gospodyni, Izabelli Cywińskiej. Premiera odbyła się 8 października 1982 roku, w czasie stanu wojennego. Autorem bardzo oszczędnej, złożonej z rur, płótna i metalu scenografii był Sławomir Dębosz. Insce nizatorzy skierowali swe wysiłki na wydobycie z klasycznego dzieła wątków aktualnych zawsze i wszędzie, poruszenie tematów ważnych dla współczesnego widza, jak choćby manipulacje mediów. Rzecz jasna, dostrzeżono również odniesienia do sytuacji panującej w kraju w latach 70. (Kusztelski 1982). Usunięto wątek rodzinny (dzieci Stockmanna w ogóle nie pojawiały się na scenie), nadając sztuce charakter publicystyczny, co znacząco ograniczyło niuanse interpretacyjne. Pominięto dygresje, by skupić uwagę widza na uwypukleniu konfliktów między bohaterami, którzy ilustrowali określone w sposób typowy postawy i wybory. Zrezygnowano z postaci jedyne go przyjeźdnego, Horstera, nikt też nie wyłamywał się z jednogłośnego (czy także jednomyślnego?) potępienia bohatera i uznania go podczas jawnego głosowania za wroga ludu. Scenę ukazującą ten swoisty plebiscyt uważa się za popis reżyserski Cywińskiej: milczący tłum stawał się czymś na kształt odczłowieczonej masy, tworzący go ludzie mechanicznie podnosili ręce, by oddać głos, nikt nie rzucał kamieniami, nie wykrzykiwał haseł, nie przerywał mówcom. Całe przedstawienie poznańskiej reżyserki miało posmak ironii: „Publiczność na wiele kwestii reaguje śmiechem – pisał krytyk «Gazety Poznańskiej» – i trudno się temu

dziwić, skoro postaci tej sztuki prezentują myślenie i język jeszcze nie tak dawno powszechnie obowiązujące” (Kusztelski 1982). Premierowe widowisko nagrodzono owacjami na stojąco i doceniono intencje twórców w kwestii podejmowania dyskusji na aktualne tematy, recenzenci jednak krytykowali spektakl – głównie właśnie ze względu na przesadnie bieżący charakter interpretacji i uproszczenie złożonych procesów ukazanych przez Ibsena. Pomimo trwania w najlepsze solidarnościowego karnawału nie wszyscy uważali za słuszne ukazywanie na scenie wieców czy rewolucyjnego wrzenia. Andrzej Górny, uczestnik Poznańskiego Czerwca, wyraził swą opinię aż nazbyt jasno: „Wartość dramatu Ibsena sprowadzona została do plakatów, na który chce się patrzeć i który się natychmiast rozumie” (Górny 1982).

Stockmann Tadeusza Drzewieckiego to człowiek szlachetny i nieskazitelny, wokół niego właśnie koncentrowało się przedstawienie, a mimo to dawało się wyraźnie odczuć, że nie jego postać najbardziej interesowała reżyserkę; nie był ani bojownikiem prawdy czy zagorzałym ideowcem, ani człowiekiem z krwi i kości, a jedynie wyrazicielem niezaprzeczalnych racji. „O tonowanie agresywności Stockmanna miałbym [...] trochę pretensji – pisał trafnie Jerzy Niesiołowski na łamach «Faktów» – ponieważ w spektaklu zamazuje się skutek tego odpowiedzialności za ostateczne wyizolowanie Stockmanna ze społeczeństwa – również samego Stockmanna” (1982). Taki zarys sylwetki Doktora powodował, że postawa bohatera była w finale – jak zauważył Górny (1982, za: Kusztelski 1982) – aktem rozpaczki, a nie wynikiem racjonalnego zrozumienia złożoności sytuacji. Właściwie nie ulegał on żadnej przemianie, pojawiły się zatem zarzuty o monotonię postaci. Błażej Kusztelski w relacji z XXIII Kaliskich Spotkań Teatralnych uznał przesłanie inscenizacji za „deklaratywne i papierowe”, a Stockmanna Cywińskiej określił jako bohatera westernowego. „Jest to oczywiste spłylenie samej sztuki – pisał krytyk – a przede wszystkim pozbawienie bohatera pozytywnego programu. Szlachetny kowboj postanawia pozostać w miasteczku chyba tylko po to, by okazać, że się nie przestraszył, choć wie, że sprawę przegrał” (Kusztelski 1983). Podobny zarzut sformułował Janusz Majcherek na łamach „Teatru”: „Cywińska ustawiła figury jak w szachach – czarne i białe. Zabrakło jednak szachowych emocji i niewiadomej” (1983).

### 3. Każdy jest inny

Koniec lat 70. i lata 80. to czasy niesprzyjające dramatom Ibsena. Grywało się go coraz rzadziej, w nierzadko zubożającym przekaz kontekście politycznym, osiągając przy tym bardzo różne rezultaty. W dziejowym momencie dokonującej się w Polsce „transformacji” ostatnie przekłady większości dramatów norweskiego

pisarza liczyły już ponad trzydzieści lat. Nic więc dziwnego, że coraz częściej narzekano na doskwierający brak aktualności tekstu i drażniący archaiczny język Ibsena, który publiczność miała prawo odbierać jako pretensjonalny czy nawet śmieszny. W tym czasie *Wróg ludu*, nie licząc ekranizacji w Teatrze Telewizji i jednego przedstawienia dyplomowego, nie był w Polsce grany aż do roku 2015, kiedy to zaistniał nowy przekład tego dramatu, autorstwa Anny Marciniakówny.

*Wróg ludu* powrócił na krakowską scenę po ponad stu latach od prapremiery, która odbyła się właśnie tam. W 2015 roku Jan Klata wyreżyserował w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej *Wroga ludu*, który w kontekście powierzchownej recepcji dramatów Ibsena w Polsce był wydarzeniem niezwykle ważnym, przedstawieniem cieszącym się sporym uznaniem (i to nie tylko w Polsce<sup>10</sup>), żywo komentowanym w kontekście politycznym i zbierającym mocno rozbieżne opinie.

Reżyser, chyba jako pierwszy w polskim teatrze, w dużym stopniu ośmieszył Stockmanna, nie czyniąc go ani wiernym prawdzie pozytywistą czy nawet roman tykiem, ani nietzscheańskim intelektualistą. Zdjął z tej postaci ciężące jej brzemię myśliciela, filozofa, pastora (skandynawskiego?), uczynił zeń raczej „króla komedii (ludzkiej)” i błazna, bardziej podobnego do Yorricka niż Stańczyka. Ten zabieg, na pozór mocno przesadzony i efekciarski, wzbudził skrajne emocje, a w wielu recenzentach nawet zniesmaczenie. Zdaje się jednak, że był to chwyt pożądany i nieunikniony w procesie takiej reinterpretacji Ibsenowskiego Stockmanna, jakiej w polskim teatrze nigdy nie było. Dzisiaj – w czasach domniemanego i ogłaszanego upadku autorytetów oraz kryzysu idei – moment dla takich eksperymentów wydaje się jak najbardziej odpowiedni.

Spektakl Klata jest niczym zbiór symbolicznych obrazów, nie zawsze jasnych znaczeniowo, scena przypomina bowiem „śmietnik” (to skojarzenie często przytaczali recenzenci, na przykład Katarfiasz 2015), gdzie można znaleźć rzeczy, w których zakodowano istotne informacje o współlokatorach domostwa Stockmannów. Główny bohater nie jest tu outsiderem czy prawym przedstawicielem elity, chyba że zdegenerowanej, lecz jedną z wielu postaci, z których każda jest na swój sposób wyjątkowa i ma własne racje.

Charakteryzując swoich bohaterów, reżyser odwołał się do popkultury i stereotypowych wyobrażeń; subtelnie, choć w osobliwy sposób zaznacza, że zarysowana między braćmi opozycja nie jest ostateczna, a znakomity i niewątpliwie spektakularny efekt uzyskuje między innymi za pomocą kostiumowych detali<sup>11</sup>. Czyni aluzje do Skandynawów scenicznymi atrybutami typu sweter Doktora czy szalik Burmistrza w reniferowe wzory. Stockmann, grany brawurowo przez Juliusza Chrzóstowskiego, nosi taki właśnie „skandynawski” sweter, choć w ciepłych,

<sup>10</sup> Spore poruszenie spektakl wzbudził w Rosji, gdzie pokazywano go w roku 2018.

<sup>11</sup> Za scenografię i kostiumy odpowiadała Justyna Łagowska.

raczej egzotycznych i kontrastujących przewrotnie z kolorami zimy barwach cytrusowych. Występuje w stroju niechlujnym (sztruksy, pod swetrem biały podkoszulek bez rękawów), w przeciwieństwie do swego brata (Radosław Krzyżowski), noszącego elegancką czarną dwurzędówkę, do której dopasowany zostaje atrybut władzy – pióropusz. Petra, córka Doktora (Monika Frajczyk), odziana w przykrótkie spodnie w kratkę, nosi się w stylu estetyki punkowej. W jednym z kulminacyjnych punktów przedstawienia, w którym zresztą stroje bohaterów różnią się tylko kolorem (czerń dla Piotra i biel dla Tomasza), pióropusz przywdziewa w wymownym geście Tomasz.

Dzieci Stockmanna odtwarzane są przez aktorów z zespołem Downa<sup>12</sup>, a teść (Zbigniew Ruciński) jest – przynajmniej z wyglądu – przedstawicielem subkultury black metalowej, wywodzącej się ni mniej, ni więcej z ojczyzny Ibsena. Metalowa muzyka wybrzmiewa również w trakcie spektaklu<sup>13</sup>.

W jednej ze scen bracia okładają się rękawicami bokserskimi, a także swetrem, Stockmann jest gotów pokazać Burmistrzowi tylną część ciała, a ten na pytanie Doktora: „A jeśli nie odwołam żadnego mojego słowa, to co?”, odpowiada – „Gówno”. Rozmowom i wydarzeniom w domu Stockmannów towarzyszy wypijany w sporych ilościach alkohol<sup>14</sup>. Reżyser wyraźnie zaznacza dystans do obu postaci, przeprowadza też między nimi znaczącą paralelę, o ileż bogatszą interpretacyjnie od przejrzyściego obrazu, w którym zestawiliby się nieskazitelne dobro z plugawym złem.

Zamiast przemówienia Stockmanna w omawianym przedstawieniu dodano improwizowany monolog odtwórcy głównej roli, pozornie próbujący przeistoczyć się w dialog. Zdystansowany Chrząstowski wypowiada go we własnym imieniu, bez pardonowo zwracając się do publiczności zwrotami przybierającymi formę słownych zaczepek, nawiązującymi do aktualnych problemów konfliktujących społeczeństwo (smog w Krakowie czy przyjmowanie uchodźców należały do najczęściej poruszanych w tej niyb-improwizacji tematów). Mamy takich proroków, na jakich zasługujemy, zdają się mówić twórcy, kiedy Chrząstowski, zadający na pozór prowokacyjne pytania, jak również proszący widzów o łyk wody, staje się typową figurą aktora górującego nad widzami dosłownie i w moralnej próbie sił, na podobieństwo Ibsenowskiego Stockmanna, który we własnym mniemaniu góruje nad resztą społeczeństwa, skundloną większością, a jednocześnie marzy o sławie. Może dlatego – choć aktor porusza bynajmniej nieśmieszne czy mało zabawne kwestie – na sali

<sup>12</sup> Część komentatorów dopatrywała się w tym ruchu odniesienia nie tylko do degeneracji moralnej bohaterów, ale również genetycznej, w znaczeniu, w jakim ta tematyka pojawia się na przykład w *Upiorach*, zob. Bałus 2015.

<sup>13</sup> W proponowanej przez Klatę estetyce muzyka stanowi nie tylko tło, ale jest także nośnikiem treści. We *Wrogu ludu* odpowiadał za nią Robert Piernikowski.

<sup>14</sup> Alkoholizm w dramacie jest wzmiankowany na zasadzie podtekstu oraz pijackiego epizodu podczas wiecu. U Klaty alkoholikiem jest dwulicowy Hovstad (Michał Majnicz).

daje się słyszeć chichot widzów, którzy nie traktują wystąpienia poważnie, mimo pozorowanych oznak wzburzenia czy ożywienia ze strony innych odbiorców. Oglądamy przecież swoistą bożonarodzeniową szopkę, zwieńczoną brawurowym wykonaniem *Little Drummer Boy*, piosenki o narodzinach „nowego króla”, traktowanej już – jak wiele aspektów tego mającego kluczowy dla chrześcijan wymiar święta – bardziej jak rozrywka niż duchowa celebracja. Przypomina to jako żywo pointę Gogolowskiego *Rewizora*<sup>15</sup>: „Sami z siebie się śmiejecie” (Gogol 1987, skojarzenie to pojawiło się w popremierowych komentarzach, na przykład Domagała 2015). Klata od początku wypowiada się z dużą rezerwą wobec pokazywanej historii i w owym dystansie należy upatrywać sedna przekazu: poważnego zwątpienia nie tylko w czystość intencji Stockmanna, ale nawet uznania sposobu myślenia bohatera za błędny, przyczyniający się do mylnego postrzegania przez niego problemów, a w konsekwencji wiodący do niezrozumienia czy nieogarniania trudnych do rozwikłania spraw. Olga Katafiasz trafnie podsumowała koncepcję sceniczną krakowskiego *Wroga*: „Spektakl ogląda się świetnie – tak świetnie, że pojawia się wątpliwość, czy nie za dobrze się bawimy. Czy nie zbyt łatwo pozwalamy się nieść żywiołowi, jaki rozpętuje na scenie Jan Klata, czy to uwodzenie nie okaże się pułapką” (2015). Wielu krytyków zżymało się jednak na takie rozwiązanie. Jacek Sieradzki pisał: „Drażni mnie nonszalancja, z jaką reżyser zamienił kulminację dramatu (i wielki monolog doktora) na banalny talk show z widownią o współczesnym Krakowie” (2016).

Nie tylko monolog, ale i zakończenie zaskoczyło widownię – główny bohater wraz z rodziną, inaczej niż u Ibsena, decyduje się opuścić swoje ukochane miasto, zniesmaczony i jednocześnie zdeterminowany, by podjąć nowe działania, choć nie do końca wiadomo jakie. Po tym, jak na ścianach domu Stockmannów pojawiają się takie hasła, jak „won huju”, wszystko zostaje przykryte wielką niebieską plandeką, nad którą rodzina rozbitków (uchodźców?) chwieje się, ale jednocześnie góruje niczym pasażerowie znanej skądinąd arki, nieliczni i wybrani spośród wielu, by przetrwać potop. Czy jednak zasłużyli na takie wyróżnienie? A może to tylko ostateczna, kulminacyjna fala powodzi, która od lat podmywała fundamenty ich domu? Taką interpretację sugerowałyby niebieskie kafle, którymi są wyłożone ściany domostwa Doktora. Można by przypuszczać, że jeśli nawet ktoś ocaleje, to niekoniecznie ów znany ze starych legend, wyimaginowany, bo nieskazitelny rycerz, lecz raczej człowiek z krwi i kości, który nosi w sobie i dobro, i zło; gotowy i zdolny do protestu w imię zasad, których słuszność choćby tylko przypuszcza lub w które rzeczywiście wierzy<sup>16</sup>. Owszem, jest spektakularny teatralny finał, ale po-topu czy końca świata – w jego katastroficznym wymiarze – nie trzeba się obawiać.

<sup>15</sup> Ta sztuka była zresztą debiutem reżyserskim Klaty (w Teatrze Szaniawskiego w Wałbrzychu w 2003 roku).

<sup>16</sup> O złożonym kontekście buntu Stockmanna wobec społeczeństwa pisał z pasją Zygmunt Adamczewski (1969).

Bez względu na spory interpretacyjne rozgorzałe wokół krakowskiego *Wroga ludu* trzeba powiedzieć, że stanowi on wielce oryginalną i nietuzinkową propozycję nowego w Polsce spojrzenia na dramat Ibsena. Za ukazanie wyrafinowanej i finezyjnej ironii, na której jest w istocie osadzona ta sztuka, Klacie należą się wyrazy uznania, podobnie jak za reinterpretację postaci Doktora i w wielu miejscach komediowe odmalowanie owej „galerii figur wioskowych”, zamieszkujących Stockmannowską miścinę. Tu mało kto jest – jak pisało się niegdyś o Ibsenowskiej Jadwini z *Dzikiej kaczki* – czystego serca. Należy przy tym podkreślić, że Klata swoją kontrowersyjną interpretację wywiódł w istocie z tekstu Ibsena, czego w większości przypadków niestety nie dostrzegli recenzenci, piszący nadal w duchu ugruntowanej w Polsce opinii o archaiczności Ibsena oraz jednoznaczności oryginału i oczywistości zaprezentowanych w nim postaw (na przykład Domagała 2015).

Dotychczas na polskich scenach Stockmanna ukazywano najczęściej albo jako „pożytecznego idiotę” (określenie z czasów pierwszej powojennej premiery *Wroga ludu*), albo jako kolejną inkarnację Judyma. Z takich interpretacji pierwszy zaczął rezygnować Adwentowicz, ciągle jednak wychodził od tradycyjnej perspektywy, której poszerzeniu najmocniej niewątpliwie przysłużyła się kreacja Konieczki. Aktor ten próbował ukazać złożoność ibsenowskiego bohatera, dalece odbiegając od skojarzeń judymowskich. Całokształt tamtego bydgoskiego przedstawienia nie wypadł idealnie, a premiera nie rozpoczęła rewolucji w postrzeganiu Stockmanna przez polskich artystów, bez wątpienia jednak położyła podwaliny pod nowe odczytanie dramatu. Po latach traktowania dramatu Ibsena jako przede wszystkim sztuki politycznej Klata połączył dotychczasowe tropy z nieodkrytymi dotąd aspektami dzieła Ibsena. Chrzastowski zaproponował natomiast własną koncepcję roli Doktora, najbliższą aktualnym rozważaniom o hipokryzji, pozerstwie i braku wiary w środowisku współczesnych artystów czy intelektualistów, do których grona moglibyśmy zaliczyć dziś Stockmanna.

Dokładne i głębokie odczytanie utworów Norwega – choć w Polsce utrudnione przez brak przekładów – wydaje się koniecznym do spełnienia warunkiem, by oglądający spektakl widzowie mogli uwierzyć w pokazywane na scenie treści, całe to spektrum postaw i uczuć ludzkich, z którymi konfrontuje ich autor sztuki. Przekazu o mocy duchowego ładunku brakowało wielu przedstawieniom z lat 70. czy 80., bez mała publicystycznym. Czasem niewiele zostawiały samego tekstu, innym razem ledwie go wykorzystywały do ukazywania zjawisk przejściowych, nietrwałych, osadzonych niekiedy w natrętnie skonkretyzowanych realiach, jak wydarzenia polityczne. Tymczasem utwory Ibsena wymagają od inscenizatorów dogłębnego przemyślenia, tak w kontekście sporów politycznych i światopoglądowych czy w aspekcie życia rodzinnego i społecznego, jak konfliktów wewnętrz-



nych jednostki, których istotą często bywa przytłaczająca niemożność przyjęcia jasno określonej postawy.

Dużą przeszkodą w uważnej lekturze utworów Ibsena są mocno zakorzenione w polskiej świadomości stereotypowe uprzedzenia, związane z postacią i twórczością norweskiego dramaturga, sugestie, że to autor nieczytelny dla współczesnej publiczności, pisarz archaiczny i nudny, którego utworów dziś już czytać nie warto. Do dziś pokutuje także mylące utożsamianie Ibsena z niektórymi jego bohaterami, jak Stockmann, co często zaciemnia obraz tej postaci dramatu, jak i skutkuje chybionym portretem samego autora. Po omawianej tu premierze *Wroga ludu* Klaty, która zrywała przecież z archaicznością już w warstwie estetycznej, także pojawiło się wiele recenzji, których obszerniej nie sposób w tej pracy cytować, a które bezlitośnie obnażyły ignorancki stosunek polskiej krytyki wobec Ibsena. W powojennej historii polskiego teatru podobne przewinienia względem autora *Wroga ludu* zdarzały się niestety całkiem często.

I tak oto niemal ćwierć wieku po „transformacji” polski teatr zaczyna wreszcie dojrzewać do poważniejszej dyskusji na temat Henrika Ibsena. Jest faktem bezsprzecznym, że jego sztuki nieustannie wracają na afisze polskich teatrów, co niezbitnie świadczy o ciągłej potrzebie mierzenia się z dorobkiem norweskiego dramaturga. W tym procesie *Wróg ludu* odgrywał ostatnio rolę bodaj najważniejszą. Przedstawienie Jana Klaty, choć okazało się kontrowersyjne w kontekście politycznym, dało asumpt do licznych dyskusji o rozwiązaniach estetycznych i interpretacyjnych tej adaptacji, a tym samym pobudziło debatę na temat Ibsena w ogólności. Paradoksalnie zresztą, chociaż krakowski *Wróg ludu* odczytywany był głównie przez pryzmat wyrażonych w nim poglądów politycznych, otworzył nowe drogi interpretacji najważniejszych wątków dramatu – jak choćby wieloznaczności osoby głównego bohatera – które, raz otwarte, mogą przynieść ciekawe rozwiązania teatralne w przyszłości.

#### Bibliografia

- Adamczewski, Z. (1969). *Tragiczny protest*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Adamski, J. (1979). *Kulisy* 20.
- [b.a.]. (1903). *Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki* 222.
- [b.a.]. (1926). *Życie Teatru* 21.
- [b.a.]. (1979). *Donkiszoci*. [Rozmowy z licealistami warszawskimi]. *Filipinka* 11.
- Bałus, M. (2015). Współczesne drobnoustroje, <http://magazyn.o.pl/2015/maria-balus-wspolczesne-drobnoustroje/#/> [dostęp: 14.10.2016].
- Błazewicz, O. (1982). Plakat z Januszem Michałowskim. *Głos Wielkopolski* 171.
- Bober, J. (1978). Realizm Ibsena. *Gazeta Południowa* 109.
- Boy-Żeleński, T. (1966). *Pisma*. T. 24. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Boy-Żeleński, T. (1968). *Pisma*. T. 25. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Brumer, W. (1926). *Dzień Polski* 126.
- Brumer, W. (1986). *Tradycja i styl w teatrze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bujański, J.R. (1933). *Biuletyn Teatru Kameralnego* 1.
- Bujański, J.R. (1980). Karol Adwentowicz (szkic do portretu). *Miesięcznik Literacki* 2.
- Churski, A. (1981). Kto jest wrogiem ludu?. *Gazeta Pomorska* 32.
- Dobrowolski, A. (1891). *Kurier Polski* 284.
- Domagała, T. (2015). „Wróg ludu” u bram Starego Teatru – Ibsen w reżyserii Klaty, <http://domagalasiekultury.pl/2015/11/12/wrog-ludu-u-bram-starego-teatru-ibsen-w-rezyserii-klaty/> [dostęp: 14.10.2016].
- Frühling, J. (1964). *W moim kalejdoskopie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gembicki, J. (1946). *Życie Warszawy* 31.
- Głogowski, K. (1979). Człowiek i inni. *Kierunki* 27.
- Gogol, M. (1987). *Rewizor*. Tłum. J. Tuwim. Warszawa: Wydawnictwo Współpraca.
- Górny, A. (1982). „Wróg ludu” w Poznaniu. *Nurt* 8.
- Hro. (1933), *Kurier Wileński* 135.
- Irzykowski, K. (1995). *Pisma teatralne*. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jaszcz [Szczepański J.A.]. (1979). Jak serio, to serio. *Perspektywy* 22.
- Kar. Beyl. (1933), Dobry Wieczór!. *Kurier Czerwony* 233.
- Katafiasz, O. (2015). Cena sprzeciwu, <http://teatralny.pl/recenzje/cena-sprzeciwu,1250.html> [dostęp: 14.10.2016].
- Koźbiel, J. (1982). Niepokonany. *Tygodnik Kulturalny* 36.
- [Krechowiecki, A.]. (1891). \*\*\*. *Gazeta Lwowska* 290.
- Kusztelski, B. (1982). Wróg ludu, czyli romantyk z opornikiem. *Gazeta Poznańska* 209.
- Kusztelski, B. (1983). Od „Terrorystów” do „Maestra”. *Gazeta Poznańska* 118.
- Kutz, K. (1979). O jutrzejszej premierze i najnowszym filmie rozmawiamy z Kazimierzem Kutzem. *Kurier Polski* 77.
- Kydryński, L. (1979). *Kurier Warszawski. Przekrój* 1783.
- Lewko, M. (1996). *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876–1918*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Majcherek, J. (1983). Anegdoty prowincjonalne. *Teatr* 8.
- Michalik, J. (1971). *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Niesiobędzki, J. (1982). Jaki Ibsen jest dziś współczesny?. *Fakty* 36.
- Osterloff, B. (1979). Racja czy siła?. *Teatr* 13.
- P[rokesch], W. (1891). *Tygodnik Ilustrowany* 97.
- Pannenkowa, I. (1926). *Warszawianka* 144.
- Pastuszewski, S. (1981). Przedziwne zjawisko. *Kujawy* 7.
- Piechocka, E. (1981). Ibsen w soczewce aktualności. *Kujawy* 7.
- Pleśniarowicz, K. (1978). Człowiek urodził się buntownikiem... *Dziennik Polski* 108.
- Pysiak, K. (1979). Ibsen, czyli jak być współczesnym dramaturgiem. *Zwierzciadło* 23.
- Rudnicka, A. (1980). Druga dyrekcja Kazimierza Wroczyńskiego w Teatrze Miejskim w Łodzi (1933/1934–1936/37). W: S. Kaszyński (red.), *Teatr przy ulicy Cegielnianej*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Sage, S.F. (2006). *Ibsen and Hitler: The Playwright, the Plagiarist, and the Plot for the Third Reich*. New York: Carroll & Graf Publishers.
- Sieradzki, J. (2016). Subiektywny spis aktorów teatralnych 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227488.html> [dostęp: 14.10.2016].

- Sierecki, S. (1978). „Wróg ludu”. *Wieczór Wybrzeża* 137.
- Słonimski, A. (1982). *Gwałt na Melpomenie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Starczak-Kozłowska, K. (1981). Ibsen na dzisiaj. *Fakty* 12.
- Syga, T. (1946). *Gazeta Ludowa*, 12.02.
- Syga, T. (1958). Ostatni z największych. *Stolica* 31.
- Szczawiej, J. (1946). *Teatr* 1–2.
- Szybist, M. (1978). Wróg ludu. *Echo Krakowa* 106.
- Szymański, P. (1981). Za cenę aktualności... *Dziennik Wieczorny* 26.
- Van Laan, Th.F. (2006). Ibsen and Nietzsche. *Scandinavian Studies* 78 (3).
- Wierzyński, K. (1938). *W garderobie duchów*. Lwów: Książnica-Atlas.
- Wojtczak, M. (2016). *Teatr na scenie polityki 1944–1969*. Warszawa: Studio Emka.

Aleksandra Wilkus-Wyrwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## „Skazani na ciężkie norwidy”? Kilka uwag o kulturowych aspektach przekładu poezji Wisławy Szymborskiej na język norweski

“Skazani na ciężkie norwidy”? Some Remarks about Cultural Aspects  
of the Norwegian Translation of Wisława Szymborska’s Poetry

The aim of this paper is to discuss selected cultural keywords in the Norwegian translation of Wisława Szymborska’s (1923–2012) poetry. Translators O.M. Selberg and Ch. Kjelstrup used multiple approaches, thanks to which Norwegian readers have a chance to get acquainted with typical Polish phenomena, although often at an expense of the original text. Since the kind of publishing itself – an anthology of translated poetry – indicates the place of Szymborska’s work in the foreign discourse, her published works in Norway, Sweden and Denmark, along with her reception in Norwegian discourse as a Nobel Prize winner, are discussed here as well.

**Key words:** poetry, translation, Szymborska, culture, Norwegian

**Słowa kluczowe:** poezja, przekład, Szymborska, kultura, norweski

Przekład literacki od zawsze wzbudzał wśród badaczy-teoretyków wiele kontrowersji – począwszy od terminologii po wybór odpowiednich strategii translatorskich, spośród których jedne będą skłaniać się ku jak najwierniejszemu oddaniu formy oryginału, podczas gdy inne, ukierunkowane na język docelowy, będą dążyć do czytelniczego komfortu nowej grupy odbiorców. Stanisław Barańczak (1946–2014) zwykł używać określenia interpretacja, bo to ona prowadzi ostatecznie do stworzenia analogicznego – analogicznie funkcjonującego – tekstu w innym języku etnicznym (Barańczak 1994: 15). Jedną z wielu trudności podczas tłumaczenia literatury pięknej, a zwłaszcza poezji, jest nieustanne balansowanie pomiędzy wiernością tekstowi wyjściowemu, szeroko rozumianą powinnością a chęcią umożliwienia nowemu gronu odbiorców doświadczenia estetycznego podobnego do tego, jakie wywołuje oryginał. Szczególnie interesujący przypadek stanowi aspekt kulturowy, bo to, co dla tłumacza zdaje się oczywiste, rzadko zostanie rozpoznane także przez czytelników w języku docelowym.

Dyskusja o obecności Wisławy Szymborskiej w przestrzeni norweskiej, zarówno tej kulturowej, jak i tej ściśle literackiej, wymaga pewnych uzupełnień. Dotychczasowy oddźwięk tej poezji w Norwegii można by mierzyć, co stanowi dość oczywisty punkt odniesienia dla szeroko pojętych badań komparatystycznych, ilością przełożonych na język norweski zbiorów noblistki. Jednakże sam fakt tłumaczenia danego dzieła nie decyduje o jego żywotności w kulturze docelowej, podobnie jak nie jest on wystarczający przy omawianiu wpływu twórczości Szymborskiej na tamtejszych pisarzy. By zwrócić uwagę na to, jak szerokie kręgi zatacza artystyczny dialog między Polską a Norwegią, należy nieco bliżej przyjrzeć się roli dwóch omówionych poniżej antologii. Jednocześnie warto przy tej okazji poruszyć jedną z ważniejszych kwestii związanych z przekładem, mianowicie wspomniany już kulturowy wymiar tekstu literackiego. Taka perspektywa rzuca bowiem nowe światło na konstytuowanie się danej sylwetki pisarskiej w nowej – nie tylko językowej – przestrzeni, która w tym artykule obejmuje również Szwecję i Danię.

Niniejsza analiza jest owocem pracy doktorskiej (Wilkus-Wyrwa 2019)<sup>1</sup>, której celem było zbadanie możliwości oddania w przekładzie immanentnych cech estetycznych danego twórcy. Dlatego właśnie punkt wyjścia stanowią tu typowe dla liryki Wisławy Szymborskiej środki stylistyczne, figury retoryczne, motywy czy obrazy językowe, osadzone w konkretnym kontekście kulturowym oraz w określonej tradycji literackiej. Literatura krytyczna dotycząca twórczości noblistki przypomina natomiast studnię bez dna. Z tego względu lapidarnie omówię tu poszczególne zjawiska, skupiając się przede wszystkim na tych elementach, które mają kluczowe znaczenie dla ostatecznej formy danego tłumaczenia. To swego rodzaju paradoks, biorąc pod uwagę stosunkowo niewielką objętościowo twórczość poetki oraz ilość prac napisanych na tej podstawie. Musimy mieć jednak świadomość, że jako polskojęzyczni odbiorcy tej poezji pozostajemy w sytuacji mocno uprzywilejowanej. Kto, jak nie biegły posługujący się językiem polskim czytelnik, będzie w stanie rozszyfrować subtelne gry intertekstualne czy semantyczne Szymborskiej?

## 1. Szymborska w i na językach

Omawiane tu teksty pochodzą z dwóch opublikowanych po norwesku zbiorów poezji noblistki – *Utsikt med et sandkorn* (*Widok z ziarenkiem piasku*, 1996) oraz *Livet er den eneste måten* (*Życie jest jedynym sposobem*, 2013). Za pierwszą z antologii odpowiada Ole Michael Selberg (1938–), sławista, wybitny znawca języka polskiego i jeden z najważniejszych tłumaczy literatury polskiej, natomiast

<sup>1</sup> Dysertacja Wilkus-Wyrwa 2019 powstała w oparciu o system *cotutelle* na mocy współpracy między Uniwersytetem Adama Mickiewicza a Uniwersytetem w Agder.

przekładu<sup>2</sup> tekstów z okresu 2002–2012 podjął się krytyk literacki, redaktor oraz dziennikarz Christian Kjelstrup. Mimo iż twórczość Szymborskiej reprezentowana jest w Norwegii przez zaledwie dwa w całości poświęcone jej poezji wydawnictwa, ich przekrojowy charakter umożliwia zapoznanie się z największą i bodaj najważniejszą częścią dorobku autorki. *Utsikt med et sandkorn* składa się z 60 wierszy. Jest to autorski wybór Selberga, który – wzorując się na polskim, lecz o wiele obszerniejszym tomiku *Widok z ziarenkiem piasku* (1996) – zaprezentował utwory z lat 1957–1993. Kjelstrup przełożył natomiast cztery pełne tomy poetyckie, w tym *Chwilę* (Øyeblikket; wyd. polskie 2002) i ostatnią wydaną za życia noblistki pozycję *Wystarczy* (Nok; wyd. polskie 2012). Z punktu widzenia przekładoznawstwa to cenne informacje, ponieważ już sama struktura oraz charakter antologii dzieł tłumaczonych<sup>3</sup> wyznaczają krytykom nowe perspektywy badawcze. Nietrudno zauważyć, że zarówno antologie bilateralne, tj. obejmujące jeden język lub jeden krąg kulturowy, jak i multilateralne, które reprezentują różne kraje przyporządkowane konkretnym kategoriom (Chojnowski 2005: 42), przyczyniają się z jednej strony do ugruntowania kanonu (Frank, Eßmann 1990: 23), a z drugiej do poszerzenia wiedzy o literaturach narodowych (Lothe, Refsum 1997: 18). Jeśli więc dane wydawnictwo cechuje spójność koncepcji tematycznej czy gatunkowej wraz z odpowiednimi paratekstami, w tym z tytułem, szatą graficzną oraz opracowaniem utworów tłumaczonych (Pforte 1970: XXV), taka antologia ma szansę stać się ważnym głosem w literackiej historiografii o mikrozasiegu (Baubeta 2007: 14), mając na myśli skalę kraju docelowego. Choć powyższe uwagi wskazują przede wszystkim na pragmatyczny wymiar tworzenia antologii, to właśnie one – nie zapominając o jakości tłumaczenia – decydują o żywotności danej twórczości w kulturze docelowej.

Oczywiście niebagatelny wkład w umacnianiu recepcji obcego autora ma krytyka literacka, ale jeśli mówimy o propagowaniu liryki Szymborskiej w Norwegii, warto zwrócić uwagę na dwa nazwiska, mianowicie znamienitego saksofonisty Jana Garbarka<sup>4</sup> (1947–) oraz poety Jana Erika Volda (1939–). Garbarek, którego

<sup>2</sup> Kjelstrup przyznaje, że podczas tłumaczenia poezji Szymborskiej na norweski opierał się głównie na języku rosyjskim (studiował rosyjski w Oslo i Petersburgu). Mimo że sam nie mówi po polsku, opanował rozumienie pisma na tyle dobrze, by móc podjąć się tego zadania. Jak podkreśla w jednym z wywiadów, równoczesna praca z oryginałami oraz przekładami na rosyjski, niemiecki i angielski otworzyła przed nim szersze perspektywy, a także pozwoliła uniknąć wielu błędów zauważonych u swoich poprzedników (Fyllingsnes, Kjelstrup 2013: 12–13).

<sup>3</sup> Mamy tu na myśli specyficzną kategorię wydawniczą, określaną przez niemieckich przekładoznawców mianem „Übersetzungsanthologie”, a więc pozycję zawierającą wybór tekstów obcych autorów w przekładzie (por. Eßmann 1992).

<sup>4</sup> Warto nadmienić, że Jan Garbarek ma polskie korzenie. Jego ojciec, Czesław Garbarek, został deportowany do Norwegii podczas drugiej wojny światowej, gdzie początkowo pracował na kolei w regionach Nordland oraz Trøndelag. Tam też poznał swoją żonę Kari Nordbø (później

twórczość noblistki zainspirowała do nagrania albumu *In Praise of Dream* (2004), mówił o Szyborskiej: „Jest coś wewnątrz tej poezji, co dociera do mnie, coś, co trafia spontanicznie, coś, co od razu pokochałem. Znałem jej dzieła jeszcze przed Nagrodą Nobla, więc ta fascynacja nie wypłynęła na fali jej popularności związanej z tym laurem” (Januszewska-Skreiberg 2011: 168). Z kolei Vold poświęcił Szyborskiej dużo miejsca w swojej eseistycznej książce o wybitnych poetach pt. *Storytellers. En begrunnet antologi* (*Opowiadacze. Zasłużona antologia*), gdzie prócz krótkiej biografii autorki i lapidarnych szkiców kilku wierszy znajdziemy również takie słowa: „Nieśmiała, refleksyjna, przenikliwa, mądra. Zdystansowana – dlatego nigdy rozżalona. Bystra – dlatego zawsze taktowna” (Vold 1998: 177). Norweski poeta wskazuje także na osobliwy związek między lakonicznym językiem Szyborskiej a jej niemal czarodziejską sztuką kreowania rzeczywistości (Vold 1998: 172). Zauroczenie Volda zaowocowało umieszczeniem utworu *Rozmowa z kamieniem* (*Samtale med en stein*, tłum. O.M. Selberg) na płycie *Storytellers* (1998) – melorecytacji wiersza towarzyszy tu muzyka autorstwa Nissego Sandströma i Egila Kapstada. Ślady obecności Szyborskiej znaleźć można ponadto u Marion Berntzen Koksvik (1939–), zwłaszcza w tomach *Elegi for Dagny Juel* (*Elegia dla Dagny Juel*, 1997) i *Stjerne for en liten klode* (*Gwiazdka dla małej planety*, 1998), a także u Bergljot Hobæk Haff<sup>5</sup> (1925–2016). Od ostatniego wydania tomiku z poezją noblistki upłynęło wprawdzie sześć lat, ale Kjelstrup, Selberg, Vold i tłumaczka polskiej literatury na norweski, Agnes Banach (1980–), nie dali publiczności zapomnieć o Szyborskiej. Za zdarzenie o przełomowym znaczeniu dla recepcji jej dzieł w Norwegii należy bowiem uznać spektakl pt. *Życie jest jedynym sposobem* (*Livet er den eneste måten*) w reżyserii Josa Groeniera. Premiera miała miejsce 1 lutego 2019 roku na deskach Teatru Narodowego (*Nationaltheatret*) w Oslo. Scenariusz opiera się na wierszach i innych tekstach poetki przy dźwiękach muzyki skomponowanej przez Kjetila Bjerkestranda (1955–) i Jana Garbarka, a wszystkie wykorzystane w przedstawieniu fragmenty wyświetlane były dodatkowo po polsku. Premierze towarzyszył również cały szereg innych wydarzeń, w tym wystawa kolarzy Szyborskiej oraz seminarium poświęcone jej twórczości.

Najważniejszą rolę w popularyzowaniu twórczości Szyborskiej na rynku skandynawskim odegrali jednak tłumacze ze Szwecji<sup>6</sup>, między innymi Nils Åke

---

Garbarek). „Czek”, jak zwykli go nazywać Norwegowie, otrzymał później norweskie obywatelstwo i przez wiele lat pełnił funkcję kierownika Biblioteki Wydziału Fizyki przy Uniwersytecie w Oslo (por. Dybdo 1996; Morken 2015).

<sup>5</sup> Więcej o inspiracji Haff pisze Janina Januszewska-Skreiberg (2001).

<sup>6</sup> Pierwsze tłumaczenia pojedynczych utworów Szyborskiej ukazały się w Szwecji za sprawą Nilsa Åke Nilssona (antologia poezji polskiej pt. *Det nakna ansiktet/Naga twarz*) w roku 1960. Pięć lat później kolejnych kilku tłumaczeń dokonał Erik Mesterton (czasopismo *Horisont* 1965, nr 4–5). Pierwszy szwedzkojęzyczny tom w całości poświęcony poezji Szyborskiej opublikowano natomiast w 1980 roku (*Nigdy dwa razy/Aldrig två gånger*, tłum. Per-Arne Bodin i Roger Fjellström).

Nilsson (1917–1995), Per-Arne Bodin (1949–) i znany polskim czytelnikom Anders Bodegård (1944–). Jako że Bodegård przełożył największą część jej dorobku, a rzadko które tłumaczenia doczekały się współcześnie tak pochlebnej krytyki, sama Szymborska na wieść o przyznaniu jej Nobla zakrzyknęła: „To wina Andersa!” (Bodegård 2014: 28). Bodegård niejednokrotnie zabierał także głos w dyskusjach o stylu pisarstwa Szymborskiej, chociażby formułując ciekawą tezę, w której estetykę tę określa mianem „trzech i-” – idiom, iluzja, ironia<sup>7</sup> (Bodegård, Nowicka 2012). Jako rzemieślnik języka i sztuki zarazem zwrócił również uwagę na niezwykłą lekkość, taneczność, figlarność oraz łagodność tej poezji. Być może właśnie tego rodzaju translatorska wrażliwość zagwarantowała Bodegårdowi miejsce wśród najwybitniejszych tłumaczy Szymborskiej (Neuger 1991: 98). W Danii polska poetka zaistniała z kolei dzięki pisarce i tłumaczce Janinie Katz (1939–2013). W 1982 roku na rynku pojawiła się książka *Lots hustru og andre kvinder. Digte (Żona Lota i inne kobiety. Wiersze)*, nad którą Katz pracowała wspólnie z znamienitą pisarką, poetką oraz eseistką Inger Christensen (1935–2009). Wydanie to zostało dodatkowo opatrzone ilustracjami autorstwa słynnej Lene Adler Petersen (1944–). Drugi tom z duńskojęzyczną poezją Szymborskiej pt. *En kat i en tom lejlighed (Kot w pustym mieszkaniu, 1996)* powstał dzięki połączeniu sił Katz i innego znanego literata – Uffeego Hardera (1930–2002).

Jeśli zaś chodzi o Norwegię, Szymborska „zadebiutowała” w przełomowej antologii *Den sjuande engelen. Eit utval frå polsk etterkrigslyrikk (Siódmy anioł. Wybór polskiej liryki powojennej, 1967)*, za którą odpowiadali Arnljot Eggen (1923–2009) oraz Martin Nag (1927–2015). Nag, będący jednocześnie wybitnym sławistą, komparatystą, tłumaczem oraz poetą, opublikował kilka wierszy poetki także w książce *Tverr-snitt. Litteraturhistorie, kulturhistorie, prosalyrikk (Prze-kroj. Historia literatury, historia kultury, proza liryczna, 1997)*. Inną ważną postacią, której nie sposób pominąć w tym kontekście, jest Jan Brodal (1939–). *Polen forteller (Polska opowiada, 1991)* – antologia polskiej prozy w jego opracowaniu stała się kamieniem milowym w przybliżaniu norweskim czytelnikom kanonu literatury polskiej. Kilka wierszy Szymborskiej znaleźć można między innymi w tomie *Mosaikk (Mozaika, 1980)*, na który składa się twórczość własna i przekłady jego autorstwa. W 1982 roku, jeszcze przed zbiorem *Utsikt med et sandkorn*, Selberg opublikował antologię współczesnej poezji polskiej pt. *Tiden er knapp. Du skal vitne (Czasu coraz mniej. Będziesz świadkiem)*, gdzie zamieszczono część wcześniej przełożonych na norweski utworów noblistki, a także dwa tytuły w innych językach skandynawskich (duńskim i szwedzkim). Nie trudno zgadnąć, że Nagroda Nobla dla Szymborskiej zainspirowała nie tylko do wzmożonej pracy translatorskiej, ale także do zainicjowania szerszej dyskusji o obecności literatury polskiej

<sup>7</sup> W innym artykule Bodegård dodaje jeszcze jedno określenie, mianowicie „imitacja” (por. 2003).



na rynku skandynawskim. Chociażby z tego powodu warto jeszcze wspomnieć o społeczno-kulturowym czasopiśmie *Ergo*, którego jeden z numerów (1996/3) w całości poświęcono tej tematyce. Prócz przekładów Szymborskiej znajdziemy w nim teksty krytyczne między innymi: Jana Brodała, Mieczysława Orskiego, Ole M. Selberga czy Janiny Januszewskiej-Skreiberg.

## 2. Kultura a przekład

Wyzwanie, jakie stanowi przetransponowanie elementów charakterystycznych dla danego języka czy społeczności na zupełnie nowy grunt, towarzyszy nam od samego początku historii tłumaczenia, tj. od ponad 4000 lat (Wojtasiewicz 1957: 7–8). Jednak do dziś, co zresztą dotyczy również innych składowych procesów komunikacji za pomocą przekładu literatury pięknej, nie jesteśmy w stanie zaproponować jednego rozwiązania, które można by uznać za uniwersalne i wyczerpujące, a jednocześnie takie, które gwarantowałyby wysoką jakość tekstu w języku docelowym oraz przychylność wśród jego nowych odbiorców. Choć naukowe zainteresowania tą problematyką rozpoczęły się na dobre już w latach 60. XX wieku, ponowna fala badań związków kultury z przekładem przypada na lata 90., szczególnie z uwagi na zwrot kultury i działalność takich teoretyków, jak: Homi Bhabha (1949–), Doris Bachmann-Medick (1952–) czy Mary Snell-Hornby (1940–).

W niniejszym artykule pochylamy się nad zaledwie jednym z elementów dzieła literackiego, a tym samym jednym z kilku aspektów, które w sumie decydują o ostatecznej formie przekładu. Sylvia Liseling Nilsson badała literackie manifestacje kultury w tłumaczeniach tekstów Astrid Lindgren, nakreślając przedmiot swojego studium następująco:

Dzieło literackie jest językiem symboli, konotacji poszczególnych słów, wyrażeni i odnośników semantycznych oraz kodu kulturowego. [...] Większość słów i znaków zawiera w sobie pewną zakodowaną informację, która do tego stopnia stanowi część naszej wiedzy kulturowej, że znając otaczającą rzeczywistość, niekiedy w ogóle tego faktu się nie zauważa (Nilsson 2012: 49).

Operując sformułowaniem „kod kulturowy”, odnoszę się do prac teoretycznych Marii Krysztofiak (1946–), według której współistnienie i odpowiednie proporcje kodów: leksykalno-semantycznego, kulturowego oraz estetycznego (2013: 31–69) w tekście przełożonym świadczą o równowartościowym utworze w języku docelowym. Podział zaproponowany przez autorkę wiąże się ze zwróceniem uwagi na dzieło wyjściowe, gdyż wypadkowa tych kodów jest niczym innym jak nośnikiem indywidualnej estetyki danego pisarza. Sama kategoria „Individuälästhetik” funkcjonuje zaś w przekładoznawstwie przede wszystkim za sprawą

Brigitte Schultze (1940–), wybitnej niemieckiej slawistki, która – chcąc przesunąć obiekt zainteresowania z estetyki tłumacza na estetykę oryginału – poddaje pod dyskusję możliwość oddania w tłumaczeniu tego, co najczęściej określa się mianem unikalności pisarza czy jego osobliwego stylu (Schultze 2008)<sup>8</sup>. Według Schultze mówimy zatem o swego rodzaju systemie artystycznych praktyk, składającym się z połączonych ze sobą charakterystycznych elementów poetyki, a nade wszystko powstałym w konkretnym momencie historyczno-biograficznym (Schultze 2008: 11). Ostatnia uwaga koresponduje z teorią znanego austriackiego komparatysty Petera Václava Zimy (1946–), według którego dialogiczna natura przekładu uniemożliwia rozdzielenie go od norm językowych, ideologicznych czy estetycznych. Z kolei owe normy estetyczne, wyjaśnia Zima, z jednej strony zależą od epoki i społeczeństwa twórcy oryginału, natomiast z drugiej skłaniają tłumacza do kreowania nowych konstrukcji za sprawą swoich interpretacji (Zima 1992: 199). Na tej podstawie można zatem wysnuć wniosek, że to, co w poniższych analizach uznaję za estetykę Szymborskiej, jest w istocie zbiorem jej osobliwego stylu, stosunku do „bliskości” i „obcości” kulturowej, unikalnym napięciem między kontekstualizacją a dekontekstualizacją (Schultze 2005: 863), warstwą językową wiersza oraz jego zakotwiczeniem w konkretnym momencie historycznym, społeczeństwie, tradycji tudzież przestrzeni geograficznej. Zadaniem tłumacza jest zatem rozczytanie, a także przetransponowanie tychże, mając jednocześnie na uwadze kwestie związane z konotacyjnym charakterem poszczególnych wyrazów w obu systemach językowych.

Jedną z najpojemniejszych kategorii, jakie można zastosować przy badaniu elementów kultury w przekładzie, jest kategoria „słów-kluczy” (niem. *das Kulturwort*, ew. *der kulturelle Schlüsselbegriff*)<sup>9</sup>. O nich pisała także Anna Wierzbicka, wskazując między innymi na trudności związane z faktycznym uzasadnieniem dlaczego takie, a nie inne wyrazy można by zawrzeć w zbiorze określeń charakteryzującym daną kulturę (1997: 15–16). Jedno natomiast jest pewne – za wspólny mianownik dla tych pojęć należy przyjąć ich pierwiastek tożsamościowy (Schultze 2012: 47), za sprawą którego dane słowa poza pewnym kręgiem nie wzbudzą specyficznych skojarzeń lub wielorakości możliwości interpretacyjnych. A zatem słowa-klucze wskazują na korelację między tożsamością narodową, mentalnością, zwyczajami, jak również odniesieniami do kanonicznych dzieł sztuki tego obszaru. Znaczenie tychże jest oczywiście ściśle związane z aspektem przestrzenno-temporalnym

<sup>8</sup> Inne prace oparte o kategorię estetyki indywidualnej: Lukas 2016; Celebańska 2014; Jokiel 2013.

<sup>9</sup> Konkretnie przykłady funkcjonowania takich pojęć znaleźć można w Schultze 1994 lub w tekście *Historia i kultura pod soczewką: kluczowe pojęcia polskiej kultury jako wyzwanie dla tłumacza*, gdzie Schultze koncentruje się między innymi na słowach „cham”, „kresy”, „cierpiętnictwo” i „sarmata” (Schultze 1999: 3–22).

(Schilly 2003: 74), ponieważ słowa-kłucze ewoluują, z biegiem czasu nabierają nowych sensów, a niekiedy zmianie podlega również kontekst ich użycia.

Ponieważ duża część kodu kulturowego uwidacznia się w niuansach semiotyczno-symbolicznych (Krysztofiak 2013: 61), tłumacz staje często przed wyzwaniem związanym z odpowiednim podaniem konkretnej informacji swoim czytelnikom. Chcąc jednocześnie zachować wiążący element dominanty utworu i przekazać nową wiedzę odbiorcy, stosuje różnego rodzaju zabiegi. Wiele ze słów-kłuczy funkcjonuje jednak jako tzw. inwarianty (Lebiedziński 1989: 125–130), czyli hasła, których usunięcie lub zastąpienie może doprowadzić do poważnego okaleczenia oryginału. Sposób potraktowania wyrazów nacechowanych kulturowo wiąże się innymi słowy z różnego rodzaju konsekwencjami w wymiarze mikro – na poziomie danego utworu – i w wymiarze makro, tj. wpływając na recepcję twórczości autora w danym kraju. Schultze wymienia kilka możliwych postaw translatorskich wobec słów-kłuczy, w tym pominięcie, przekład bezpośredni, substytucja i eksplikacja (2004: 929). Usunięcie kłopotliwego wyrazu jest zapewne najprostsze, ale godzi w tekst wyjściowy, natomiast przełożenie go wprost wydaje się bezcelowe, gdy mamy do czynienia ze zjawiskiem zupełnie obcym w kulturze docelowej (to znaczy nienoszącym znamion internacjonalnych). Szerszy opis danego słowa-kłucza zaburza z kolei oryginalną formę i strukturę dzieła, dlatego innym rozwiązaniem są również parateksty, najczęściej komentarze czy przypisy<sup>10</sup>. W antologii *Livet er den eneste måten* Kjelstrup posiłkuje się przypisem raptem jeden raz, gdzie w wierszu *W dylizansie* (Tutaj, 2009) pojawia się postać Juliusza Słowackiego. Tłumacz informuje, że „był to polski poeta i dramaturg, żyjący w latach 1809–1849” (Szyborska, Kjelstrup 2013: 111–112), i choć uznajemy to za cenną uwagę, mówi ona niewiele o faktycznym kontekście oraz przesłaniu utworu. U Selberga znajdziemy natomiast na samym końcu zbioru siedem wyjaśnień, ale tylko jedno z nich bezpośrednio odnosi się do tradycji polskiej (Szyborska, Selberg 1996: 151). Mowa tu o utworze *Moment w Troi* (*Sól*, 1962), nawiązującym do tragedii Jana Kochanowskiego (1530–1584) pt. *Odprawa posłów greckich* (wyd. 1578).

### 3. Szyborskiej zabawy z kulturą po norwesku

Zaprezentowane poniżej wiersze nie poruszają wszystkich zjawisk kulturowych, zawartych w obu antologiach. Analizy mają na celu jedynie wskazanie kilku ciekawszych fragmentów i sposobów przedstawienia słów-kłuczy przez norweskich tłumaczy. Poczawszy od wydania z 1996 roku pochylimy się przede wszystkim nad utworami *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje/Fra en aldri*

<sup>10</sup> Więcej o roli komentarzy w przekładzie symboli kultury pisze Horst Turk 1992, zob. także Tokarz 2017.

*foretatt Himalaya-ekspedisjon* (*Wołanie do Yeti*, 1957), *Wieczór autorski/Opplesningsaften* (*Sól*, 1962) oraz *Nieczytanie/Ikke-lesning* (*Tutaj*, 2009).

Na wstępie watro jednak zaznaczyć, że zabawy z konwencjami, utartymi symbolami oraz częste dialogi intertekstualne nie służą u Szyborskiej zaznaczeniu swojej tożsamości narodowej. Wręcz przeciwnie, to poezja na wskroś uniwersalna, gdzie człowiek staje na równi z kamieniem czy źdźbłem trawy. Na próżno szukać tu typowej dla polskiej liryki powojennej martyrologii czy bohaterskich laudacji, bo tak naprawdę tylko codzienność, proste prawdy, zachwyt nad konstrukcją świata są nam najbliższe – z nimi należy się oswajać. Niezwykła więź, jaka wytwarza się dzięki temu między podmiotem lirycznym a czytelnikiem, nie byłaby jednak tak silna, gdyby nie humor i ironia autorki. One, wraz z zamiłowaniem noblistki do paradoksu oraz przeciwieństw (Nyczek 2000: 6–15), pozwalają odbiorcy poznawać wspólne nam wszystkim uniwersum. Oderwanie od normatywnych zasad gramatycznych oraz syntaktycznych, łamanie frazeologizmów, zaskakujące metafory, personifikacje, język potoczny – wszystko to stwarza „rzeczywistość bardziej rzeczywistą” niż ta, w której z pozoru żyjemy (Borkowska 1991: 112–126). Podmiot Szyborskiej zdaje się hołdować zasadzie *reductio ad absurdum*, gdzie nonsens, hiperbole, łączenie stylu wysokiego z niskim przemawiają nie do intelektu, a do ludzkiej intuicji, dzięki czemu możliwe staje się poznanie kwintesencji rzeczy (Huxley 1989: 59). Jeśli zaś mowa o powadze (auto)ironii i humorze w stylu sokratejskim (Szyborska 1973: 12, 181), ich połączenie jest autentyczną postawą, a wręcz bronią przed pułapkami egzystencji (Gralewicz-Wolny 2014: 113–114, 161), a – jak powiedział Søren Kirkegaard (1813–1855) – ironia jest zarówno formą kary, objawia prawdę, świadczy o odwadze, jak i uwodzi (Kirkegaard, Socrates 1841: 346–349). Istotnie, te środki wyrazu kuszą czytelnika, wzbudzają ciekawość, a na dodatek skłaniają do nowego typu przemyśleń (Wiatr 1996: 136). Być może właśnie dlatego Szyborska z taką swobodą obnaża ludzkie słabości, wspierając się przy tym odniesieniami do wielkich nazwisk, dzieł i symboli. Z drugiej strony za sprawą osadzenia utworów w konkretnym kontekście kulturowym autorka pozwala odbiorcy „poczuć się jak w domu”, to forma identyfikacji, zbliżenia oraz nawiązywania więzi. Pozostaje zatem pytanie czy przekład wymaga inżynierii bądź zmiany takiej literackiej rzeczywistości?

Wszystkie wyżej wymienione elementy estetyki Szyborskiej są obecne w omawianych tu wierszach, ale dwa pierwsze tytuły postawiły Selberga przed szczególnym wyzwaniem, ponieważ znajdziemy w nich nie tylko odniesienia do polskiej literatury, ale także polskiego folkloru. Dodatkową trudnością stają się w tym momencie również gry słowne, stylizacja, a niekiedy potoczność języka. Utwór *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje* zawiera kilka słów-kluczy, z którymi tłumacz poradził sobie następująco:

Yeti, niżej jest środa, abecadło, chleb i dwa a dwa to cztery, i topnieje śnieg. Jest czerwone jabłuszko przekrojone na krzyż.	Yeti, der nede er onsdag, brød og alfabet. To og to er fire, sneen smelter, roser gror blant livets torner.
---	--

W przytoczonej tu drugiej strofie napotykaemy w oryginale na wpleciony w enumerację cytat z polskiej piosenki ludowej pt. *Czerwone jabłuszko* (Wawilów, Usenko, red., 1987). Podmiot uznaje dwa ostatnie wersy za oczywisty element codzienności, próbując skusić Yeti za pomocą bezpośrednich apostrof do opuszczenia swojej kryjówki. Zaproszenie do świata ludzkiego opiera się w całym utworze na wymienianiu między innymi: zasad logicznych, pór roku, jedzenia i wskazaniu na emocjonalną naturę człowieka. Według badaczy słowa polskiej piosenki mają wręcz magiczny charakter, są powszechnie znane, a mnogość konotacji, jakie budzą wśród czytelników, wiąże się bezpośrednio z polską kulturą (Kania 1998). Selberg zastępuje tę frazę słowami „róże rosną / pośród cierni życia”, co nijak ma się do wyjściowej koncepcji autorki. Jednakże wersy te nawiązują do twórczości powszechnie znanego w Norwegii pastora i poety ze Stavanger, Jensa Zetlitz (1761–1821), który w utworze *Mine længsler* (*Moje tęsknoty*, 1789) używa bardzo podobnego sformułowania: „Rzekłem do obojga; / «Pośród cierni życia róże rosną; / czerpcie radość z cnoty źródła / a Bóg was umiłuje»”<sup>11</sup> (Zetlitz 1886: 32–33). Inspiracją dla Zetlitz było prawdopodobnie tłumaczenie Biblii Marcina Lutera (1486–1546), a dokładnie fragment *Pieśni nad Pieśniami*<sup>12</sup>. Selberg zamienił zatem element obcy z oryginału i przystosował go do własnej kultury docelowej.

Na tym jednak nie koniec trudności, ponieważ Szymborska powołuje się z jednej strony na powszechnie znanego Szekspira (piąta strofa), a z drugiej na tajemniczą postać Twardowskiego:

Tu – ni księżyc, ni ziemia i lzy zamarzają. O Yeti Pó ł t w a r d o w s k i, zastanów się, wróć!	Her er hverken måne eller jord. Tårene fryser. O Yeti, h a l v m å n e b o e r, tenk deg om, kom tilbake!
---	--

Legenda głosi, że Twardowski był szlachcicem żyjącym w XVI wieku, który paktował z diabłem. Ponieważ Twardowskiemu udało się przechytrzyć rokitę, ten upuścił śmiertelnika w drodze do piekła i tak właśnie bohater wylądował na księżycu,

<sup>11</sup> W oryginale brzmią one następująco: „Jeg sagde til dem begge to; / «Blandt Livets Torne Roser gro; / af Dydens Kilde Glæden øs, / og Gud skal eder ynde»”. Przekład na język polski jest tłumaczeniem filologicznym autorki artykułu.

<sup>12</sup> Por. Høys 2,1–2: „Jeg er Sarons blomst, en rose i dalen. Som en rose blant torner, slik er min elskede blant de unge kvinner”.

gdzie siedzi po dziś dzień. Historia Twardowskiego ma wiele wspólnego z *Fau- stem* (1801/1833) Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832), dlatego w obiegu funkcjonuje również określenie „polski Faust” (Hahn 1913)<sup>13</sup>. Selberg całkowicie rezygnuje z antroponimu Twardowski, tworząc neologizm na podstawie polskiego członu pół- (*halv-*) i złożonego rzeczownika en *måneboer*, czyli mieszkańca księżycy. Podobnym objaśnieniem posłużył się również Bodegård, nazywając Twardowskiego *halvvågs mångubbe* (dosł. w połowie księżycowy starzec; Szymborska 2003: 54), a także para Barańczak-Cavanagh (Szymborska 1997: 11), gdzie polski szlachcic staje się półksiężycowym człowiekiem (*semi-moonman*).

W utworze *Wieczór autorski* podmiot liryczny, najprawdopodobniej poeta, przygotowuje się do odczytu swoich tekstów, obserwując przybyłych. Skłania go to do kilku refleksji: przyszło raptem dwunastu słuchaczy – część to znajomi, część nakłoniła do tego pogoda, reszta to kilka omdlałych pań i przysypiający starsuszek. Stąd porównanie, że bycie literatem jest jak bycie bokserem, to walka o (za)istnienie, jednak nie przy pomocy muskulatury, a – słów. W końcu pada stwierdzenie:

Nie być bokserem, być poetą,	Å ikke være bokser, å være dikter
mieć wyrok skazujący na	er å være dømt til ork med ord,
ciężkie norwidy,	
z braku muskulatury demonstrować	i mangel av muskler å demonstrere
świata	for verden
przyszłą lekturę szkolną –	ettertidens litterære skolepensum –
w najszczęśliwszym razie	i beste fall
–	–
o Muzo. O Pegazie,	o Muse. O Pegasus,
aniela koński.	engel fra en himmelsk stall.

„Wyrok skazujący na ciężkie norwidy” jest złożonym pojęciem-kluczem. Po pierwsze Szymborska ingeruje w stały zwrot „być skazanym na ciężkie roboty”, zastępując rzeczownik „roboty” antroponimicznym neologizmem „norwidy”, użytym w liczbie mnogiej i pisany małą literą. Niełatwe życie oraz powszechnie uznana za trudną twórczość Cypriana Kamila Norwida (1821–1883) są dla polskiego odbiorcy oczywistym punktem wyjścia dla zrozumienia tej syntagmy (Wyka 1989), natomiast aluzja ta nic nie znaczy dla odbiorcy norweskiego. Stąd też Selberg rezygnuje z przypisu i nawiązuje wprost do interpretacji oryginalnej propozycji Szymborskiej – poeta jest tu „skazany na orkę ze słowami” (*å være dømt til ork med ord*). Mimo że przesłanie w obu tekstach pozostaje takie samo, przekład traci na wyjściowej kreatywności, a także pomija element intertekstualny. Zatraca się także zakorzenienie w rodzimym kręgu kulturowym autorki, które

<sup>13</sup> W niemieckim tłumaczeniu tego wiersza Dedecius używa określenia „Halbfaust” (Szymborska 1997a: 69). Więcej o tym pisze Szerszunowicz (2014).

w odniesieniu do tematyki całego utworu dodaje autoironicznego wyrazu. Zmianie ulega również epitet „koński” anioł (u Selberga to anioł z niebiańskiej stajni), ale rozbudowanie tej frazy w połączeniu z uniwersalną symboliką mitycznego Pegaza w żaden sposób nie wpływa na oryginał. Zyskuje przez to jednak norweski tekst, gdyż rzeczowniki *fall* (ze zwrotu „w najlepszym razie”) i *stall* zaskakująco tworzą rym męski.

U Kjelstrupa mamy ponadto do czynienia z innym ważnym polskim literatem. Utwór *Nieczytanie* w ironiczny sposób ukazuje upadek czytelnictwa i znajomości literatury we współczesnym świecie, a Szymborska obrazuje to dzięki zestawieniu ze sobą pisarzy Marcela Prousta (1871–1922) oraz Bolesława Prusa (1847–1912). Podmiot słyszał wprawdzie o tym pierwszym, utyskując, że do siedmiu tomów jego powieści – przypuszczalnie *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–1927) – nie dodają pilota do telewizora. W kluczowej dla utworu strofie czytamy:

Siedem tomów – litości.	Syv bind – gud bedre.
Nie dałoby się tego streścić, skrócić,	Kunne ikke noen kortet dem ned litt,
	lagd et resymé,
albo najlepiej pokazać w obrazkach.	eller enda bedre: en versjon i bilder.
Szedł kiedyś serial pt. <i>Lalka</i> ,	Det gikk en gang en serie som
	het <i>Dukken</i> ,
ale bratowa mówi, że kogoś	men svigerinnen min sier at den var av
innego na P.	en annen på P.

Rozczarowane i zdezorientowane ja liryczne stwierdza, że najbardziej przystępną formą zapoznania się z literaturą jest jej ekranizacja, a najlepiej film akcji. Bratowa wspomina, co prawda, „kogoś innego na P”, ale to nie Proust. Próba wyjaśnienia, kim jest ów tajemniczy autor, kończy się jednak pomieszczeniem anegdota z życia obu pisarzy<sup>14</sup>. Jedyne, co naprowadza czytelnika na jednego z ważniejszych polskich autorów, to wspomniany serial *Lalka* (1977)<sup>15</sup>, co z punktu widzenia przesłania wiersza jest kluczową informacją. Zdemaskowany przez czytelnika, ale zapomniany przed podmiot „inny P”, ukazuje, jak dalece klasyczne dzieła literatury pięknej nie trafiają do współczesnego odbiorcy. To ubrana w zabawną ironię krytyka przede wszystkim rodzimej kultury i polskiego społeczeństwa, choć niestety mało czytelna dla odbiorcy norweskojęzycznego. Tytuł *Dukken* (pl. lalka) budzi w Norwegii oczywiste skojarzenie z dramatem Henryka Ibsena (1828–1906) pt. *Et Dukkehjem* (1879)<sup>16</sup>, natomiast nieświadoma aluzja do norweskiego pisarza

<sup>14</sup> By zrozumieć tę grę faktów, warto powołać się na: Currey (2015).

<sup>15</sup> Powieść *Lalka* została opublikowana w formie książkowej w 1890 roku.

<sup>16</sup> W Polsce znanym na przykład pod tytułem *Nora* (tłum. z 2006 roku, wydawnictwo Czuły barbarzyńca) i *Dom lalki (Nora)* (tłum. z 2014 roku, wydawnictwo Czuły barbarzyńca). Autorką obu tłumaczeń jest Anna Marciniakówna.

pozbawia oryginalny wiersz humoru oraz dodatkowej gry słownej między nazwiskami „na P”. Kjelstrup w żaden sposób nie wyjaśnia, do kogo referuje tekst wyściowy, dlatego duża część oryginalnego uroku w przekładzie po prostu zanika. Choć konsumpcyjna rzeczywistość jest zjawiskiem powszechnym bez względu na szerokość geograficzną, podobnie jak potoczność języka, obecna także w tłumaczeniu, pozbawienie tego utworu aliteracji, a przede wszystkim kluczowej puenty poprzez bezpośrednie zaadaptowanie danego zjawiska zdaje się najprostszym, ale być może niekoniecznie przemyślanym rozwiązaniem.

### Słowo końcowe

Czesław Miłosz (1911–2004) napisał kiedyś o Szyborskiej, że jej „ja” jest ascetyczne, nieskłonne do osobistych wynurzeń i nieczujące potrzeby dzielenia się swoim wnętrzem. Podobnie jest z jej głosem poety-człowieka, który opowiada po prostu o całej ludzkości (Miłosz 1996: 9) i starych jak świat ludowych mądrościach (Kornhauser 2002: 36). Nie oznacza to jednak, że ta uniwersalna w swoim przesłaniu literatura nie zawiera kodów kulturowych, których złamanie staje się dla tłumaczy najtrudniejszym wyzwaniem. Leszek Szaruga zauważył, że „przypadkowy Grześ” i Marek Aureliusz (2014: 121–180) są u Szyborskiej tak samo ważni – obaj należą do lirycznego uniwersum autorki (Szaruga 2014: 83). Zaprezentowane powyżej przykłady przeniesienia słów-kluczy na grunt norweski pokazały, że mimo zastosowania różnych zabiegów translatorskich nie istnieje wspólne dla wszystkich, dobre rozwiązanie. Hanne Ørstavik (1969–), jedna z najważniejszych współczesnych pisarek w Norwegii, scharakteryzowała przekład tymi słowami:

Przekład zawsze jest czymś innym. Różnym. Odmiernym. [...] Dzieje się to w przestrzeni między dwoma tekstami. Coś się traci lub zyskuje. Albo daje. Ponieważ język rozgrywa się w nas, także w tłumaczeniu – jesteśmy wewnątrz tego wszystkiego, a nie poza (2006: 17–18).

Pomimo różnic językowych i kulturowych poezja Szyborskiej pozostanie w kanonie literatury światowej dopóty, dopóki nadal będzie leczyć ludzi z ich arogancji i hipokryzji (Boniecki 2015: 18), a o jej wartości świadczy choćby przyznana pisarce Nagroda Nobla. Być może odbędzie się to kosztem braku przybliżenia obcojęzycznym czytelnikom sylwetek Norwida, Słowackiego czy fenomenu schabowego<sup>17</sup>, ale skoro „przekład zawsze jest czymś innym”, nie zmieni tego nawet kod kulturowy.

<sup>17</sup> Szyborska używa określenia „denat schabowy” w wierszu *Przymus* (Wystarczy, 2012), nawiązując tym samym w żartobliwy sposób do Czesława Miłosza (Bikont, Szczęsna 2004). Więcej o kulinarnych aspektach norweskich przekładów Szyborskiej: Wilkus-Wyrwa 2019: 173–175.



## Bibliografia

- Aarnes, A. (1977). *Litterært leksikon begreper og betegnelser. Teori – Kritikk – Historie*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Barańczak, S. (1994). *Ocalone w tłumaczeniu szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Baubeta, P.A.O. de. (2007). *The Anthology in Portugal. A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century*. Bern: Peter Lang.
- Bikont, A., Szczęsna, J. (2004). Onieśmienie Wisławy Szymborskiej. Poetka pisze o Czesławie Miłoszu. *Wyborcza.pl*, 17.01., <http://wyborcza.pl/1,75410,1862670.html> [dostęp: 15.04.2019].
- Bodegård, A. (2003). Wisława – wirówka?. *Przekładaniec* 1 (10).
- Bodegård, A. (2012). A. Bodegard: Szymborska przed moimi tłumaczeniami była znana w Szwecji. Rozm. przepr. D. Nowicka. *Nowa Trybuna Opolska*, 5.05., <https://nto.pl/anders-bodegard-szymborska-przed-moimi-tlumaczeniami-byla-znana-w-szwecji/ar/4495649> [dostęp: 17.11.2018].
- Bodegård, A. (2014). Wolę umarłych, bo z nimi nie ma żadnego problemu. *Wiadomości ZAiKSu* 7.
- Boniecki, A. (2015). *Abonent chwilowo nieosiągalny*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Borkowska, G. (1991). Kieffer albo zakończenie sporu o obrazy. *Teksty drugie* 10 (4).
- Celebańska, E. (2014). *Marek Hlaskos vulgäre Individualästhetik als Übersetzungsproblem. Die kontrastive Translationsanalyse der Erzählung Ósmy dzien tygodnia und deren deutschen Übersetzung von Vera Cerny*. München: GRIN Verlag.
- Chojnowski, P. (2005). *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens: eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank & Timme.
- Currey, M. (2015). Marcel Proust (1871–1922). W: M. Currey. *Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły*. Tłum. A. Napiórska. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Dybdø, T. (1996). *Jan Garbarek – det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Eßmann, H. (1992). *Übersetzungsanthologien: eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920–1960*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang.
- Frank, A.P., Eßmann, H. (1990). Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer. *Amerikastudien* 5 (35).
- Fyllingsnes, O., Kjelstrup, C. (2013). Ei svært elskverdig dame. *Dag og Tid* 17.
- Gralewicz-Wolny, I. (2014). *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Hahn, W. (1913). „Twardowski, der polnische Faust”. Münster: Wilhelm Leppelmann.
- Huxley, A. (1989). *Filozofia wieczysta*. Tłum. J. Prokopiuk, K. Środa. Warszawa: Pusty Obłok.
- Januszewska-Skreiberg, J. (2001). *Od Ibsena do Twardowskiego. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*. Warszawa: Interlibro.
- Januszewska-Skreiberg, J. (2011). M. Ułas (red.). *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*. Inowrocław: FISO.
- Jokiel, M. (2013). Obcość i niekonwencjonalność prozy a przekład. Arno Schmidt i Reinhard Jirgl. *Przekładaniec* 27.
- Kania, I. (1998). Perypetie czerwonego jabłuszka i pięściowego tłuka, czyli garść uwag o przekładach poezji Wisławy Szymborskiej na angielski, niemiecki i francuski. *Dekada Literacka* 8/9.

- Kirkegaard, S., Socrates. (1841). *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*. Kjøbenhavn: P.G. Philipsens Forlag.
- Kornhauser, J. (2002). Zwyczajne niebo Wisławy Szymborskiej. *Kwartalnik Artystyczny* 2.
- Krysztofiak, M. (2013). *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Lebiedziński, H. (1989). *Przekładoznawstwo ogólne wobec teorii enroi*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lukas, K. (2016). Bolesław Leśmian und Bruno Schulz in deutschen Übersetzungen. Übersetzer im Spannungsfeld von Kultur, Individualästhetik und (Sprach-)Philosophie. W: S. Schahadat, Š. Zbytovský (edas.). *Übersetzungslandschaften. Themen und Akteure der Literaturübersetzung in Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Miłosz, C. (1996). Poezja jako świadomość. W: E. Balcerzan i in., *Szymborska. Szkice*. Warszawa: Open.
- Morken, C. (2015). Fredsbarnet som ble verdensberømt. *Sør-Trøndelag*. 9.05, <https://www.avis-st.no/nyheter/article10941535.ece> [dostęp: 1.12.2018].
- Nag, M. (1997). H.E. Aarek (ed.). *Tverr-snitt: litteraturhistorie, kulturhistorie, prosalyrikk: festskrift til Martin Nag på 70 års dagen 30. juli 1997*. Jørpeland: Kvekerforlaget.
- Neuger, L. (1991). Wysławianie Wisławy Szymborskiej – na marginesie przekładów na język szwedzki Andersa Bodegård. *Teksty Drugie* 4 (10).
- Nilsson, S.A.L. (2012). *Kod kulturowy a przekład. Na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów*. Stockholm: Stockholms Universitet.
- Nyček, T. (2000). *22 x Szymborska*. Gdańsk: Tower Press.
- Ørstavik, H. (2006). Om oversettelse utifra erfaringen av å bli oversatt. *Norske Kritikers Fagtidsskrift*.
- Pforte, D. (1970). Ein Beitrag zu ihrer Theorie. W: J. Bark, D. Pforte (eds.), *Die deutschsprachige Anthologie: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800–1950*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Schilly, U.B. (2003). *Carmen spricht deutsch: literarische Übersetzung als interkulturelle Kommunikation am Beispiel des Werkes von Miguel Delibes*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schultze, B. (1994). Polnische Schlüsselbegriffe – als Verstehensproblem, als Aufgabe für Übersetzer. *Conviniun. Germanistisches Jahrbuch* 2.
- Schultze, B. (1999). Historia i kultura pod soczewką: kluczowe pojęcia polskiej kultury jako wyzwanie dla tłumacza. W: M. Sugiera (red.). *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Kraków: Universitas.
- Schultze, B. (2004). Kulturelle Schlüsselbegriffe und Kulturwörter in Übersetzungen fiktionaler und weiterer. W: P.A. Frank, N. Greiner, T. Hermans (eds.). *Übersetzung, translation, traduction: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Vol. 1. Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Schultze, B. (2005). Kontexte in der literarischen Übersetzung. W: H. Kittel, A.P. Frank (eds.). *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Vol. 1. Teilbd. Berlin, New York: De Gruyter.
- Schultze, B. (2008). Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen. W: M. Krysztofiak (ed.). *Posener Beiträge zur Germanistik. Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Schultze, B. (2012). Sprachenpaare im Blickpunkt: Schnittstellen von Sprache und Kultur in Dramenübersetzungen. W: K. Lukas, I. Olszewska, M. Turska (hrsg.). *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns”*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Szaruga, L. (2014). „Mały Grześ z naprzeciwka i Marek Aureliusz”. *Kwartalnik Artystyczny* 1.
- Szerszunowicz, J. (2014). Między adaptacją a egzotyzacją: odwołania do tekstów kultury polskiej jako kategoria lakunarna w przekładach. *Białostockie Archiwum Językowe* 14.
- Szyborska, W. (1957). *Wołanie do Yeti*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska, W. (1962). *Sól*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szyborska, W. (1973). *Lektury nadobowięzkowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska, W. (1996). *Utsikt med et sandkorn*. Transl. O.M. Selberg, Oslo: Solum.
- Szyborska, W. (1997a). *Sto wierszy. Sto pociech/Hundert Gedichte. Hundert Freuden*. Tłum. K. De-decius. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska, W. (1997b). *Nothing Twice. Selected Poems*. Tłum. S. Barańczak, C. Cavanagh. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska, W. (2003). *Dikter 1945–2002*. Transl. A. Bodegård. Stockholm: FIB:S Lyrikklubb.
- Szyborska, W. (2009). *Tutaj*. Warszawa: Wydawnictwo Znak.
- Szyborska, W. (2013). *Livet er den eneste måten. Dikt 2002–2012*. Transl. C. Kjelstrup. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Textorten. W: A.P. Frank, N. Greiner, T. Hermans, H. Kittel, W. Koller, J. Lambert, F. Paul (eds.). *Übersetzung, translation, traduction: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Vol. 1. Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Tokarz, B. (2017). Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu. W: M. Gawlak (red.). *Przekłady literatur Słowiańskich*. T. 8, cz. 1. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Turk, H. (1990). Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdbegriff der Übersetzungsforschung. *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1 (22).
- Turk, H. (1992). Übersetzung ohne Kommentar. Kulturelle Schlüsselbegriffe und kontroverser Kulturbegriff am Beispiel von Goytisolos „Reivindicación des Conde don Julián”. W: F. Lönker (hrsg.). *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Vold, J.E. (1998). *Storytellers. En begrunnet antologi*. Oslo: Gyldendal.
- Wawilow, D., Usenko, O. (red.). (1987). *Czerwone jabłuszko. Wierszyki i piosenki ludowe*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Wiatr, A. (1996). *Szyzł poezji w piekle współczesności. Rzecz o Wisławie Szyborskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Kram.
- Wierzbicka, A. (1997). *Understanding Cultures through Their Key Words. English, Russian, Polish, German and Japanese*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Wilkus-Wyrwa, A. (2019). *Forfatterens individuelle estetikk i gjendiktning. Wisława Szyborska og Czesław Miłosz i norske oversettelser*. Berlin: Peter Lang.
- Wojtasiewicz, O. (1957). *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław–Warszawa: Zakład im. Ossolińskich.
- Wyka, K. (1989). *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zetlitz, J. (1886). *Udvalg af Jens Zetlitz’ Digte*. J. Utheim (hrsg.). København: Gyldendal.
- Zima, P.V. (1992). *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag Tübingen.



---

---

# KULTURA

---

---



Emiliana Konopka  
Independent scholar

## Carl i Karin Larsson – twórcy szwedzkiego „domu idealnego”?

Carl and Karin Larsson – Creators of the Swedish “Ideal Home”?

In 1888, two Swedish painters, Carl Larsson and Karin Larsson, moved to the mansion Lilla Hyttlös in Sundborn (Dalarna, Sweden). This summer house became an ideal place for a big family with eight children, but was also a complex work of art which astonishes by its fantasy and uniqueness even today. These radiant rooms full of joy and love were depicted by Carl in his watercolours but can be visited in the museum founded after the death of the householders.

The Larssons' style was an inspiration for Scandinavian interior design and built an image of the “ideal home”, mostly by illustrated albums with commentaries by Carl. By analyzing the story of the house, with its various inspirations and ideas, some links to contemporary Swedish furniture companies and the Social Democrats' concept of *Folkhemmet* and *lagom* are given.

**Key words:** Carl Larsson, ideal home, Swedish interior style, welfare state

**Słowa kluczowe:** Carl Larsson, dom idealny, szwedzki styl urządzania wnętrz, państwo opiekuńcze

Postanowiłem sobie, iż Karin i nasze dzieci muszą zaznać szczęścia i bezpieczeństwa, dlatego też starałem się, by szczęście i bezpieczeństwo emanowały ze wszystkich moich obrazów, które przedstawiają nasz dom i rodzinę.

Carl Larsson, *Ett Hem*, 1899

Barwne akwarele szwedzkiego malarza Carla Larssona (1853–1919), przedstawiające życie całej rodziny Larssonów w przytulnie urządzonej wewnątrz, stanowią jedno z najpopularniejszych i najchętniej reprodukowanych przykładów szwedzkiego malarstwa. Kluczem do zrozumienia tego fenomenu jest Lilla Hyttlös, rodzinny dom Larssonów znajdujący się do dzisiaj w Sundborn nieopodal Falun, w sercu szwedzkiej Dalarny. Budynek ten Carl nie tylko portretował, ale przede

wszystkim współtworzył wraz ze swoją małżonką, Karin Bergöö (1859–1928). Posiadłość, którą w niemal niezmiennym stanie można zwiedzać do dziś, zachwyca połączeniem pomysłowej architektury, estetycznych dekoracji i życia w harmonii z naturą. Rozwiązania zaproponowane przez parę artystów na przełomie XIX i XX wieku wynikały z potrzeby stworzenia przestrzeni ładnej i wygodnej, odpowiadającej „człowiekowi nowoczesnemu”, a adresowane były do szwedzkiego mieszczaństwa. Jednocześnie wynikały z dwóch wiodących nurtów w sztuce szwedzkiej tego okresu: regionalizmu, czyli czerpania inspiracji z lokalnej sztuki ludowej, a nawet opierania wyobrażenia o tym, co szwedzkie, na tradycjach zachowanych na prowincji (w tym przypadku Dalarna), oraz tzw. „unarodowionego romantyzmu” (szw. *nationalromantik*), wyrażanego w malarstwie historycznym i licznych odniesieniach do wspólnej przeszłości Szwedów (Ciesielski 2016: 165–166). Mimo to wykreowany przez artystów „dom idealny” stał się inspiracją dla użytkowników na całym świecie, był wzorem nie tylko w sposobie urządzania mieszczańskiego wnętrza, ale również kreowania rodzinnej atmosfery, tworzenia domu jako przestrzeni przyjaznej wszystkim jego mieszkańcom.

Choć styl Lilla Hyttnäs nie powstał w artystyczno-kulturowej próżni, jest on fenomenem na skalę światową (Parissien, red., 2010: 233), a jego oryginalność i urok doceniały zagraniczne media jeszcze za życia artysty. Ilustracjami Szweda zachwycał się na polskim gruncie Jan Malisz, fotografik z Galicji, który wymieniał listy z artystą i marzył o złożeniu wizyty w Sundborn (Wisiecka 2015). Do popularyzacji twórczości Carla Larssona w Europie przyczyniły się przede wszystkim niemieckojęzyczne wydania jego albumów oraz powielanie wzorników i pomysłów takiego sposobu urządzania wnętrz w prasie specjalistycznej. Być może w modelu Lilla Hyttnäs upatrywano kontynuację myśli biedermeierowskiej<sup>1</sup>, czyli tworzenia mieszczańskiego domu opartego na wygodnych, ale estetycznych rozwiązaniach. Cytowane w motto pracy szczęście i bezpieczeństwo domowego ogniska stanowiły wówczas ideał, do którego dążyli przedstawiciele europejskiego mieszczaństwa połowy XIX wieku.

Sama więc kreacja otoczenia przystępnego do życia mieszczańskiej rodziny nie jest *novum* ani w Europie, ani w samej Szwecji. Proponowane przez Larssonów zmiany wpisywały się w powolny, trwający od połowy XIX wieku, proces przemian zachodzących w społeczeństwie oskariańskim<sup>2</sup>. Jak podają Jonas Frykman i Orvar Löfgren, „W kulturze mieszczańskiej dom staje się przedsięwzięciem nie

<sup>1</sup> Styl w kulturze, przede wszystkim odnoszący się do wystroju wnętrz, popularny w środowiskach mieszczańskich Europy Środkowej w okresie 1815–1848. Kładziono nacisk na prostotę i wygodę mebli, a także dostosowanie sprzętów do ich użyteczności.

<sup>2</sup> Chodzi o społeczeństwo szwedzkie za panowania Oskara II z dynastii Bernadotte (1872–1907). O „dziedzictwie oskariańskim” piszą: Jonas Frykman, Orvar Löfgren oraz Waldemar Kopczyński (zob. Kopczyński 2013: 49–62).



tylko praktycznym, ale także moralnym” (Frykman, Löfgren 2007: 128). Z jednej strony dom, będący wizytówką rodziny, łączył w sobie funkcje miejsca publicznego, do którego zapraszano gości i którym chwalono się w towarzystwie, ale też miejsca prywatnego, gdzie każdy domownik dysponował przypisanym sobie kątem, w którym mógł odpocząć. Z drugiej strony na przełomie wieków coraz częściej dyskutowano o domu przepełnionym szczęściem i miłością, także jako o miejscu beztroskiego dzieciństwa<sup>3</sup> i niezmaconego spokoju.

Podobnie nie jest zasługą Larssonów propagowanie samodzielnego wykonywania mebli czy własnych dekoracji domowych. W Szwecji od 1845 roku funkcjonował Slöjdföreningen, związek propagujący robótki ręczne i rzemiosłnictwo<sup>4</sup> wśród młodzieży szkolnej i gospodyń domowych. O wiele szerszym echem odbił się natomiast w Europie program Williama Morrisa i założenia Arts & Crafts, podkreślające piękno i artystyczną wartość przedmiotów wykonanych ręcznie, wedle zasad średniowiecznego rzemiosła, nie zaś w wyniku produkcji przemysłowej. Jak twierdzi jednak Per I. Gedin, biograf Carla Larssona, inspiracją dla Lilla Hyttnäs były tak *slöjdy*, jak twórczość Morrisa, ale równie istotne stały się trendy zaczerpnięte z ówczesnych czasopism angielskich (Gedin 2011: 343).

W tekście tym pragnę zaprezentować Lilla Hyttnäs jako przykład domu idealnego. „Idealny” to według *Słownika języka polskiego*: „odznaczający się najwyższą jakością, samymi zaletami, dokładnie czemuś odpowiadający; doskonały, znakomity, bezbłędny, wzorcowy” (1978: 766). Poprzez „dom idealny” rozumiem przestrzeń łączącą w sobie cechy „wnętrza idealnego”, a więc dostosowanego do potrzeb i preferencji jego użytkowników, zaprojektowanego w sposób doskonały, wzorcowy, ale też odznaczający się najwyższą jakością, oraz zacisza domowego, będącego ostoją intymności i prywatności, dającego szczęście i bezpieczeństwo. Koncept „domu idealnego” nie będzie tutaj jednak postrzegany w kategoriach utopijnego projektu, nie staram się także dowieść, że mieszkańcy Lilla Hyttnäs byli faktycznie szczęśliwą i kochającą się rodziną. Istotą mojego wywodu jest skupienie się na realnym domu wykreowanym na ideał, będący w głównej mierze produktem, jaki przedstawił na swoich akwarelach Carl Larsson. Słynny album noszący tytuł *Ett Hem*, czyli po prostu „dom”, stanowił bowiem nie tylko wizytówkę domu jako kreacji artystów, ale też miejsca, w którym panowała sielankowa atmosfera. Wydawać by się mogło, że poszukiwany w Lilla Hyttnäs *genius loci* przejawia się przede wszystkim w geniuszu samego artysty, a wizja domu jako „idealnego”

<sup>3</sup> Szczególnie popularne stały się pisma Ellen Key, prekursorki ruchu reformy pedagogicznej, postulującej dostosowanie standardów życia do najmłodszych. Obraz szczęśliwego, idealnego dzieciństwa dopełniały również współczesne ilustracje książek dla dzieci, autorstwa między innymi Elsy Beskow.

<sup>4</sup> W roku 1976 Związek zmienił nazwę na *Svensk Form* i, mimo pewnych przekształceń, funkcjonuje do dziś.

została wykreowana przez niego samego i powielona przez współczesnych komentatorów i późniejszych badaczy.

## 1. Miejsce. Dzieje Lilla Hyttnäs i kreacja wnętrza idealnego

Dom, o którym mowa, znajduje się w miejscowości Sundborn położonej około 13 km na północny wschód od Falun, administracyjnej stolicy regionu Dalarna. Lilla Hyttnäs (szw. mała chatka), została wybudowana w 1837 roku i swą nazwę zawdzięcza położeniu obok większej wili. Oryginalnie chatka ta stanowiła przykład *härbre* (szw. spichlerz, magazyn), drewnianej budowli z kamiennym fundamentem używanej głównie do przechowywania żywności. W Szwecji XIX wieku takie mniejsze budynki położone w ogrodzie zaczęły z czasem funkcjonować jako domki letniskowe, ale również można było mieszkać w nich na stałe. To tutaj urodził się i wychował Adolf Bergöö, ojciec Karin, który w 1888 roku podarował swój dom rodzinny młodej parze. Carl Larsson tak opisuje swoje pierwsze wrażenia dotyczące Lilla Hyttnäs: „Był to zwykły, brzydki i nic nie znaczący budynek, postawiony na głazie odrzuconym w kopalniach. [...] Wnętrze było nieskazitelne, meble proste, ale w starym stylu i solidne, należące niegdyś do rodziców [mojego teścia – E.K.], którzy mieszkali w pobliżu” (Larsson 1998)<sup>5</sup>. Dzięki malowniczoemu położeniu na samym łuku rzeki Sundborn chatka ta wydawała się malarzowi „małą idyllą skrojoną na miarę artysty” (Larsson 1998)<sup>6</sup>. Domek wraz z wyposażeniem stał się własnością Carla i Karin i początkowo wykorzystywany był przez młode małżeństwo z trójką dzieci jako domek letniskowy.

We wstępie do albumu *Ett Hem*, wydanym w 1899 roku, Carl pisze o radykalnych zmianach zewnątrz i wnętrza domu, które zaszły w ciągu kolejnych letnich pobytów Larssonów w Lilla Hyttnäs pomiędzy 1888 a 1898 rokiem. „Miało być dokładnie tak, jak ja chciałem, inaczej nie mógłbym tu być szczęśliwy, a moja dotychczasowa praca poszłaby na marne” (Larsson 1998)<sup>7</sup>. Według akwareli wykonywanych przez Carla oraz zachowanych fotografii można prześledzić najważniejsze przekształcenia bryły budynku i pomieszczeń, choć trudne pozostaje dokładne datowanie tych zmian. Na jednej z akwareli publikowanej w 1899 roku, ale powstałej najprawdopodobniej między 1890 a 1899 rokiem (ilustracja 1), Carl przedstawia

<sup>5</sup> Por. „Det var en liten oansenlig, ful och intetsägande byggnad, liggande på ett slagghvarp. [...] Allt inomhus var rent och fint, möblerna voro af enklaste slag, men gammaldags och hållbara, arf efter föräldrarna, hvika bott på en egendom i närheten”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczeń z języka szwedzkiego dokonała autorka artykułu.

<sup>6</sup> Por. „denna lilla idyll skulle passa en konstnär”.

<sup>7</sup> Por. „Stugan måste jag ha såsom jag ville ha den, annars skulle jag vantrivas i den och det skulle mitt arbete lida på”.

budynek w stanie, w jakim został on pozostawiony przez Adolfa Bergöo i jego siostry. Na obrazie podkreślona jest charakterystyczna czerwień budynku, który zgodnie z tradycją barwiony został tzw. czerwiecią faluńską (szw. *faluröd*), farbą pozyskiwaną z odpadów miedzi wydobywanej w lokalnej kopalni. Dwukondygnacyjowa budowla, której wygląd potwierdzają fotografie z tego okresu, była dość zwarta, z głównym wejściem w znacznie wysuniętym przed lico ściany ryzalicie<sup>8</sup>, którego przedłużenie stanowił salon z wysokimi oknami, oraz niewielkim aneksem z osobnym wejściem i spadzistym dachem. Główny trzon budynku, przykryty dachówką, zwieńczony jest maszkaronem<sup>9</sup> przypominającym smoki z wikińskich okręgów typu *drakkar*<sup>10</sup>. Natomiast na akwareli z 1909 roku zilustrowane są już efekty istotnej przebudowy, w której to nową pracownię, początkowo oddzielny budynek, połączono korytarzem z głównym domem, pozbywając się tym samym niższego aneksu i maszkarona, uzupełniając zaś parter o dodatkowe okno, a piętro – o balkon.



Ilustracja 1. C. Larsson, *Chatka* (szw. *Stugan*),  
ok. 1895, akwarela na papierze 32 × 43 cm, Nationalmuseum, Sztokholm

Źródło: [http://www.carllarsson.se/wp-content/uploads/2016/06/Top\\_malning\\_05.jpg](http://www.carllarsson.se/wp-content/uploads/2016/06/Top_malning_05.jpg) [dostęp: 12.09.2019].

<sup>8</sup> Ryzalit – występ w bryle budynku, prowadzony od fundamentu aż po dach.

<sup>9</sup> Maszkaron – rzeźbiarskie zwieńczenie architektoniczne w postaci stylizowanej głowy ludzkiej lub stworzenia fantastycznego.

<sup>10</sup> Drakkar – rodzaj długiej łodzi wikińskiej, której cechą charakterystyczną było umieszczanie łbów smoczych na dziobie.

W roku 1901 Larssonowie, posiadający już siedmioro dzieci, przeprowadzili się do domku na stałe, wówczas znacznie rozbudowanego i powiększonego w 1897 roku o sąsiadujące gospodarstwo Spadarfvät. Cała rodzina mieszkała tam bez przerw aż do śmierci obojga właścicieli, zaś ich potomstwo przekazało dom założonej w 1946 roku fundacji, której zadaniem miało być nie tyle utworzenie muzeum, co użytkowanie budynku jako domu otwartego dla zwiedzających; kontynuowano więc dawne rodzinne tradycje, używając wszystkich zgromadzonych w domu sprzętów i mebli. Z raportu Tiny Manoli i Nicoli Costarasa prezentującego przygotowania do wystawy „Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style” dla V & A Museum w Londynie wynika, że jeszcze w 1997 roku goście „siedzieli na krzesłach, spali w łóżkach i używali stołów, które miały być potem odpowiednio zabezpieczone jako obiekty muzealne dla potrzeb wystawy”<sup>11</sup>. Dzisiaj dom Larssonów, w niemal niezmienionej formie, otwarty jest dla zwiedzających każdego lata jako prywatne muzeum funkcjonujące pod oficjalną nazwą „Carl Larsson-gården”.

## 2. Geniusze. Larssonowie jako kreatorzy

Małżeństwo Larssonów nie było wyjątkowe na tle innych artystycznych par tamtych czasów. Carl Larson i Karin Bergöö poznali się w podparyskiej kolonii artystycznej Grez-sur-Loign, bardzo popularnej wśród skandynawskich artystów ostatniej dekady XIX wieku (Varnedoe 1988: 162). Wziąwszy ślub w 1883 roku, rok później wrócili do ojczystego kraju z pierwszą córką. Ostatecznie doczekali się ośmiorga dzieci: Suzanne, Ulf, Pontus, Lisbeth, Brita, Mats (zmarł po dwóch miesiącach życia w 1894 roku), Kersti i Esbjörn, i wspólnie stworzyli kochającą się i wspierającą rodzinę. Oboje otrzymali artystyczne wykształcenie: Carl studiował malarstwo na sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w roku 1877 wyjechał do Francji, gdzie zwrócił szczególną uwagę na technikę akwareli, natomiast Karin rozpoczęła naukę na Akademii w 1877 roku, a do Francji udała się od razu po ukończeniu studiów w 1882 roku.

Było to jednak małżeństwo niezwykle z uwagi na panujące zwyczaje i reguły społeczne. Choć Lilla Hyttnäs kojarzona jest przede wszystkim z Carlem, małżonkowie mieli równy wkład w jej tworzenie. Zarówno mąż, jak i żona posiadali swoje pracownie i oboje w nich tworzyli. Nawet jeśli Carl pełnił tradycyjną rolę *homo economicus*, gdyż zajmował się sztuką zawodowo (za honorarium z malowideł ściennych dla Nationalmuseum w Sztokholmie rodzinę było stać na kupno Spadarfvät), a Karin przypadła funkcja pozostającej w domu *femina do-*

<sup>11</sup> Por. „as we sat on the chairs, slept in the beds and used the table, which we will next see carefully installed as museum objects in our exhibition”, za: Costaras, Manoli 1997.

*mestica*<sup>12</sup>, nie była ona tylko panią domu opiekującą się mężem i dziećmi, ale artystką nierezygnującą z tworzenia. Małżonkowie bardzo często się uzupełniali, również jeśli chodziło o wykonywanie dekoracji poszczególnych pomieszczeń domu. Carl, wnuk stolarza, projektował i przerabiał meble oraz wykonywał fryzy i malowidła na ścianach czy drzwiach, z kolei Karin tkła i szyła własnego projektu dywany, pokrycia mebli, obrusy, zasłony i ubrania, w tym słynny *Karinförkläde*, fartuch kuchenny z falbanami i wiązaniem z tyłu. Tworzyła także projekty mebli, jak w przypadku dziecięcych łóżek zrobionych ze starego pokrycia dachu albo fotela bujanego. Na akwareli Carla *Pisanie listu* z 1912 roku widoczny jest natomiast nowoczesny kwietnik projektu Karin.

Pomysłowość i współpraca przełożyła się jednak nie na pojedyncze prace dwóch niezależnych artystów, ale *Gesamtkunstwerk*, „dzieło totalne”, jakim był cały ich dom. Poszczególne wnętrza: jadalnia, kuchnia, salon, sypialnie oraz pracownie i gabinety dzieci stanowią jedną całość, ale każde z nich jest niepowtarzalne. We wszystkich pokojach widać jednak zamiłowanie właścicieli do łączenia różnych stylów, a przede wszystkim starego z nowym (Puvogel 1994: 13). We wnętrzach zachowano oryginalną drewnianą podłogę, a w jadalni także barwioną boazerię, ważnym elementem pierwotnego wyposażenia były meble gustawiańskie<sup>13</sup> malowane na białe. Pozostawiono również oryginalne gomółkowe okna, które skutecznie ograniczały ilość wpadającego światła do wnętrza takich jak sypialnia Carla, albo okna ze szprosami, dzięki którym światło wypełniało całą przestrzeń salonu. Gospodarze chętnie przerabiali te pierwotne elementy, na przykład kredens w jadalni został pomalowany w kwieciste wzory, z kolei w okna wprawiano witraże inspirowane sztuką gotycką czy drzeworytami japońskimi. W salonie i sypialni, a szczególnie w obiciach mebli czy dywanach projektów Karin, widoczna jest inspiracja folklorem, szczególnie lokalnym, pochodzącym z regionu Dalarna, jak i zainteresowania nowymi rozwiązaniami, na przykład w przypadku obić w biało-niebieskie pasy. Nawiązania do sztuki ludowej widoczne są także w malowidłach naściennych Carla; w swojej pracowni wykonał fryz ze scenami życia Chrystusa, inspirowany dziewiętnastowieczną sztuką regionu Halland, z kolei drzwi do jadalni czy kuchni udekorowane są bordiurami z cytatami z Pisma Świętego czy szwedzkimi lub francuskimi porzekadłami.

„Nowe” reprezentowały w domu Larssonów koncepty modernizujące życie codzienne, umożliwiające funkcjonalizm obecnych mebli oraz ład i porządek we

<sup>12</sup> O tradycyjnym podziale na role: męża zarabiającego na rodzinę i żony doglądającej domu piszą Frykman, Löfgren 2007: 135.

<sup>13</sup> Styl gustawiański – styl wnętrz za panowania Gustawa III (1746–1792) w Szwecji, inspirowany francuskim rokokiem. Charakteryzował się występowaniem przepięknych, częściowo przysłanianymi oknami, niewielkimi meblami wykonywanymi z jasnego drewna lub malowanych na białe. Używano też tkanin i obić o prostych wzorach.

wnętrzach. Z uwagi na ograniczenie przestrzeni zastosowano liczne rozwiązania pozwalające na zachowanie maksymalnej przestronności wewnątrz: w jadalni i kuchni zaprojektowano system półek na naczynia i wsporników do wieszania dzbanów, zaś drzwi pomiędzy tymi pokojami w razie potrzeby miały podtrzymywać rozkładany stół, który na co dzień stał oparty o ścianę, przysłonięty krzesłami (ilustracja 2). W samej kuchni zwraca uwagę także widoczna ilość wolnego miejsca, która pozwalała na swobodne wykonywanie podstawowych prac.



Ilustracja 2. C. Larsson, *Stara Anna* (szw. *Gamla Anna*), między 1890 a 1899, akwarela na papierze 32 × 43 cm, Nationalmuseum, Sztokholm

Źródło: <https://digitaltmuseum.se/021046503157/gamla-anna-ur-ett-hem-26-akvareller> [dostęp: 12.09.2019].

Odpowiednie wykorzystanie wolnej przestrzeni szło w parze z prostotą wewnątrz i higieną. Posiadłość Lilla Hyttnäs była domem funkcjonalnym, ale też wygodnym i nowoczesnym: Larssonowie starali się o jak najszybsze doprowadzenie bieżącej wody czy elektryczności, a duże okna wpuszczające naturalne światło przez większość dnia oraz jasna kolorystyka mebli i ścian podkreślały czystość i przestronność. Biel nierzadko jest jednak przełamana intensywną kolorystyką obić czy kilimów, które wprowadzają ciepłą atmosferę, podobnie jak drewniane sufity i podłogi.

### 3. Geniusz miejsca: kreacja miejsca idealnego

Ciepła atmosfera była nie tylko dziełem rodziców, ale także dzieci, od małego uczonych rękodzieła i drobnych prac domowych. Skoro dom był wspólnym dziełem, dostosowano go do potrzeb każdego domownika<sup>14</sup> i tym samym każdy – dorosły, dziecko, a nawet pies Kapo – mógł czuć się tu swobodnie i bezpiecznie. Obraz radosnej rodziny w domu przepełnionym szczęściem został zaprezentowany w akwarelach Carla. Już w *Ett Hem* Larsson zaprezentował czytelnikowi, pokój po pokoju, wnętrza, które udało się mu stworzyć wspólnie z Karin. Dwadzieścia cztery obrazy przedstawiają poszczególne pomieszczenia z podkreśleniem śmiałych rozwiązań oraz panującej w nich atmosfery. Dominuje w nich ciepła, pastelowa kolorystyka i delikatny, dwuwymiarowy rysunek, który przypomina styl baśniowych ilustracji. W rzeczywistości wnętrza te, przynajmniej obecnie, nie są aż tak rozświetlone jak na akwarelach Larssona, choć jasność i światło były jedną z innowacji, które Larssonowie wprowadzili do ówczesnej dekoracji wnętrz. Carl chętnie portretuje domowników w bardzo naturalnych sytuacjach. Stara Anna, kucharka i służąca, w ciszy i z namaszczeniem obiera rzepę, ale nie jest sama – przez drzwi kuchni dostrzec można także drobne stópkę odzianą w kolorowe pończochy. Z kolei w kącie salonu na krześle widać zniecierpliwionego Pontusa, który musi odsiedzieć karę za jakieś drobne przewinienie. Ten sam salon przedstawiony jest także z innej perspektywy – z perspektywy „leniwego zakątka”, gdzie każdy czuje się swobodnie, nawet psu pozwolono bezkarnie wylegiwać się na dywanie. Któryś z domowników zostawił pantofle, fajka taty opiera się o ławę, a koce na kanapie są nieposkładane (ilustracja 3). Wykorzystywanie salonu jako pokoju dziennego było czymś nowym w oskariańskiej obyczajowości; wedle zwyczaju salon był zarezerwowany dla gości lub podniosłych okazji, zaś Larssonowie dokonali „odczarowania” wnętrza i wypełnili go osobistymi drobiazgami: rycinami lub fotografiami osadzonymi w klasyczne ramy czy bujną roślinnością wspinającą się na ściany i sufit.

Beztroska, otwartość i gościnność nie były jednak tylko cechami zapisanymi farbą na czerpanym papierze. Nad drzwiami wejściowymi Carl umieścił wymalowany napis: „Bądź, mój drogi, pozdrowiony u Carla Larssona i jego żony”<sup>15</sup>, co miało dowodzić gościnności również w świecie rzeczywistym. Włoski dziennikarz Antonio Beltramelli, który dla „Corriere della Sera” opisał swoją wizytę u Larssonów w roku 1909, nadał domowi określenie „La Casa Gioconda”, porównując dom roztaczający jasność i uśmiech do Mona Lisy. „Nie czułem się jak obcy, ale

<sup>14</sup> Por. „Each family member designed, constructed, and embellished the home according to his/her individual inclinations and capabilities” (Facos 1996: 82).

<sup>15</sup> Por. „Var välkommen kära du, till Carl Larsson och hans fru!”



Ilustracja 3. C. Larsson, *Leniwy zakątek* (szw. *Lathörnan*),  
1894, akwarela na papierze 32 × 43 cm, Nationalmuseum, Sztokholm

Źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/47/Carl\\_Larsson-Lath%C3%B6rnan.jpg/1280px-Carl\\_Larsson-Lath%C3%B6rnan.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/47/Carl_Larsson-Lath%C3%B6rnan.jpg/1280px-Carl_Larsson-Lath%C3%B6rnan.jpg) [dostęp: 12.09.2019].

raczej jak dobry przyjaciel, który wraca po długiej nieobecności<sup>16</sup>, pisał. Z jego relacji, jak i wielu innych, wynika, że był to dom przepiękny miłością, a przedstawiona w akwarelach rodzinna idylla była prawdziwa. Larssonowie razem spędzali wszystkie najważniejsze uroczystości, takie jak urodziny czy imieniny, ale celebrowali również typowe tradycje szwedzkie czy święta religijne. Jednak receptą na sukces udanego życia rodzinnego był przede wszystkim wzajemny szacunek do pracy i siebie nawzajem. Larssonowie jako jedni z pierwszych zwrócili uwagę na rolę i potrzeby dziecka we wnętrzu, a także szanowali pomoc służby i robotników – choć sami wykonywali meble, korzystali też z pomocy wykwalifikowanych rzemieślników.

<sup>16</sup> Por. „Non pare già che io sia uno straniero, ma un buon amico che ritorna dopo una lunga assenza” (Beltramelli 1907: 3).



#### 4. Dom ludu? Elementy „ideału” Larssonów w *Folkhemmet*

Wiele z pomysłów lansowanych przez Larssonów można wpisać w późniejszą ideę *Folkhemmet*<sup>17</sup> (szw. dom ludu), propagowaną przez socjaldemokratów od lat 30. XX wieku. Larssonowie nie dożyli czasów rozkwitu szwedzkiego państwa opiekuńczego, nie jest jednak pewne, czy Carl popierałby ich, bowiem kwestią sporną pozostają jego poglądy polityczne. Michelle Facos opisuje jego twórczość pod kątem wątków socjalistycznych (Facos 2011), Magdalena Wisiecka podkreśla natomiast różnicę w poglądach politycznych między Janem Maliszem a szwedzkim malarzem: „Jan Malisz był socjalistą, a C. Larsson zwolennikiem oświeconego absolutyzmu” (Wisiecka 2015). Wiadomo jednak, że artysta zmieniał swoje poglądy, ale z wielu jego tekstów jasno wynika, że popierał demokratyzację sztuki i promowanie rozwiązań dostępnych dla całego społeczeństwa. Choć sam nie wywodził się z burżuazji (pochodził z niższych warstw), poprzez małżeństwo z Karin, a przede wszystkim dzięki randze artysty o międzynarodowej sławie, awansował społecznie i w latach Lilla Hyttmäas sam reprezentował bogate mieszczaństwo.

We wstępie do *Ett Hem* oraz tekstach do późniejszych publikacji zbiorów akwareli Carla Larssona, takich jak *Larssons* (1902) czy *Spadarfvat* (1906), autor sformułował swego rodzaju manifest, który miał charakteryzować styl Larssonów. Albumy z akwarelami miały także na celu promocję dekoracji wnętrz w łatwy, tani i funkcjonalny sposób. Chodziło o umożliwienie każdemu urządzeniu domu nowoczesnego i ładnego, a przy tym skromnego „zakątka”, służącego do wygodnego życia, a nie na pokaz. Carl Larsson był świadom, że wraz z żoną dokonują reformy dekoracji wnętrz, co więcej, we wstępach zwracał się bezpośrednio do swojego czytelnika, nawiązując do inspirowania się proponowanymi rozwiązaniami dotyczącymi nie tylko sztuki, ale też stylu życia. Te swoiste „odezwy” kierowane były przede wszystkim do rodaków: „Więc, Szwedzie [...] stań się na powrót prosty i pełen godności, bądź raczej niezgrabny niż elegancki [...] niech twoje ręce rzeźbią lub malują twoje meble jak najpiękniej potrafią. Wtedy bowiem będziesz szczęśliwy z tego powodu, że jesteś sobą”<sup>18</sup> i podkreślały wartość samodzielnego wykonywania przedmiotów do domu oraz wedle indywidualnego mniemania, bo osoby, które w nim mieszkają, mają czuć się swobodnie i szczęśliwie (ilustracja 4). Jak pisze Renate Puvogel (1994), sugestie Larssonów dotyczące urządzania domów wyprzedzały koncepcje „integralnego stylu życia”, który w przyszłości głosił na przykład Bauhaus.

<sup>17</sup> O związku szwedzkiej socjaldemokracji z domem Larssonów pisała Facos (2011).

<sup>18</sup> Por. „O, svensk [...] blif åter enkel och värdig, var hellre klumpig än elegant [...] samt låt din hand otvingad på ditt bohag skära ut eller måla de snirklar han vill och kan. Då skall du blifva lycklig i känslan af att vara dig själf” (Larsson 1899: 4).



Ilustracja 4. C. Larsson, *Kiedy dzieci pójdą już spać* (szw. *När barnen har gått och lagt sig*), 1895, akwarela na papierze, 32 × 43 cm, Nationalmuseum, Sztokholm

Źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/When\\_the\\_Children\\_have\\_Gone\\_to\\_Bed.jpg/1280px-When\\_the\\_Children\\_have\\_Gone\\_to\\_Bed.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/When_the_Children_have_Gone_to_Bed.jpg/1280px-When_the_Children_have_Gone_to_Bed.jpg) [dostęp: 12.09.2019].

Jedni z twórców szwedzkiego państwa opiekuńczego Alva i Gunnar Myrdal<sup>19</sup> potwierdzili wiele z przekonań artystów, takich jak konieczność wprowadzenia zasad higieny i estetyki w życie codzienne, ważną rolę rodziny i potomstwa, jak i ogólnie pojętej modernizacji i optymalizacji życia społecznego (Piotrowska 2006: 138). Nie należy jednak wyprowadzać bezpośredniego następstwa dwóch zjawisk, bowiem bardziej współczesnym idei *Folkhemmet* sposobem urządzania wnętrz był oszczędny funkcjonalizm, rezygnujący ze staromodnych dekoracji i patosu na rzecz jeszcze prostszych i bardziej minimalistycznych rozwiązań, które o wiele lepiej trafiły do powojennego społeczeństwa robotniczego niż gustawiańskie naleciałości w stylu Larssonów. Frykman i Löfgren podkreślają jednak, że *Folkhemmet* wynikał z ogólnego dziedzictwa oskariańskiego, a artystyczne realizacje Larssonów

<sup>19</sup> Alva Myrdal (1912–1986) i Gunnar Myrdal (1898–1987) ekonomiści, politycy i publicyści ważni dla rozwoju szwedzkiego państwa opiekuńczego. Opowiadali się za czynnym wkładem ludzi świata nauki w życie codzienne obywateli poprzez proponowanie konkretnych rozwiązań i modeli.

były tylko ilustracją obecnych na przełomie XIX i XX wieku przekonań o szczęśliwej rodzinie i bezpiecznym domu jako podstawie dobrego społeczeństwa<sup>20</sup>.

W samym jednak hasle *Folkhemmet*, tradycyjnie przypisywanym Perowi Albinowi Hanssonowi (Dahlqvist 2002: 445–465), kryje się chyba to, co chciał wykreować Larsson w swoich słonecznych przedstawieniach rodzinnej sielanki w Sundborn. Ogólnie przyjęte polskie tłumaczenie „dom ludu” ogranicza o wiele szersze znaczenie szwedzkiego słowa *folk*, rozumianego jako naród, ogół społeczeństwa. „Dom ludu” jest zatem miejscem zamieszkania wszystkich, niezależnie od pochodzenia i dochodów, gdzie – jak mówił Hansson podczas słynnego przemówienia w 1925 roku – nie ma ani „pasierbów” ani „beniaminków” (Dahlqvist 2002: 460). Nie tylko wybór słów o charakterze rodzinnym (Szwedzi jako dzieci), ale przede wszystkim sam pomysł Szwecji jako domu był podwaliną dla państwa opiekuńczego, natomiast – jak zaznacza Magdalena Żmuda-Trzebiatowska – włączenie idei *folk* było istotne dla budowania ponadklasowej wspólnoty wszystkich obywateli (2017: 35).

Naród, ale też lud – te dwa pojęcia były kluczowe dla wspomnianych na początku wywodu dwóch nurtów w sztuce: *nationalromantik* oraz regionalizmu. Pierwszy widoczny jest w malarskiej twórczości Larssona, przede wszystkim w jego monumentalnych realizacjach dekoracji ściennej Muzeum Narodowego w Sztokholmie (historia sztuki szwedzkiej, wjazd Gustawa Wazy do Sztokholmu), które dowodzą zainteresowania przeszłością, jak również własnej interpretacji historii Szwecji (jak w „Ofierze w przesilenie zimowe”, szw. *Midvinterblot*). W przestrzeni Lilla Hyttnäs „unarodowiony romantyzm” przejawia się głównie w szacunku dla mebli charakterystycznych dla dawnych czasów, w tym przede wszystkim stylu gustawiańskiego, który powstał w czasach panowania Gustawa III (1746–1792) i został oparty na rokokowych wnętrzach oglądanych na dworze francuskim. Styl ten powrócił w latach 30. i 40. XIX wieku jako inspiracja dla Biedermeieru, lecz potem został całkowicie wyparty przez nowe tendencje (Facos 1998: 64). Larssonowie wzorują się na dawnych rozwiązaniach, odświeżając zabytkowe meble z tego okresu czy inspirując się ich obciami (ilustracja 5), tym samym przywracają mu dawną świetność i czynią istotnym elementem własnego stylu.

Wielu badaczy kojarzy też twórczość Larssonów z regionalizmem, szczególnie z uwagi na umiejscowienie Sundborn w środkowej Szwecji. Dalarna była przez ówczesną elitę okrzyknięta kolebką tradycji i wartości szwedzkich: „symbolem Szwecji stała się charakterystyczna drewniana chata w kolorze czerwieni faluńskiej” (Żmuda-Trzebiatowska 2017: 29), typowa dla tego regionu. Larssonowie szukali inspiracji w tamtejszej sztuce, ale Carl powtarzał też wzory z Halland i chętnie nawiązywał w swych freskach do motywów z ludowych malowideł w pobliskich kościołach.

<sup>20</sup> Autorzy wskazują tu również na twórczość Ellen Key oraz Elsy Beskow, zob. Frykman, Löfgren 2007: 143.



Ilustracja 5. C. Larsson, *Ukwieczone okno* (szw. *Blomsterfönstret*), 1894, akwarela na papierze 32 × 43 cm, Nationalmuseum, Sztokholm

Źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Blomsterf%C3%B6nstret\\_av\\_Carl\\_Larsson\\_1894.jpg/1280px-Blomsterf%C3%B6nstret\\_av\\_Carl\\_Larsson\\_1894.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Blomsterf%C3%B6nstret_av_Carl_Larsson_1894.jpg/1280px-Blomsterf%C3%B6nstret_av_Carl_Larsson_1894.jpg) [dostęp: 12.09.2019].

Zainteresowanie tradycjami prowincji i sztuką ludową jest jednak znakiem czasów, praktyką popularną w innych krajach europejskich, poszukujących recepty na „sztukę narodową” wywodzoną z nieskażonej cywilizacją miast wsi. Wielu mieszczan poszukiwało swoich ludowych korzeni, dołączył do nich więc również Carl, który (w przeciwieństwie do swojej żony, która dorastała w Dalarnie), ustanowił nowe miejsce zamieszkania swoją małą ojczyznę.

Być może nazywanie stylu Larssonów szwedzkim stylem narodowym jest zbyt daleko idącym uproszczeniem, lecz Lilla Hyttnäss miała być inspiracją dla Szwedów i ostoją dawno zapomnianych (jak styl gustawiański) czy niedocenianych (sztuka ludowa) pierwiastków istotnych dla budowania szwedzkiej tożsamości. Trzeba jednak podkreślić, że w swojej twórczości oboje inspirowali się także angielskimi wzorcami z ruchu Arts & Crafts, śledzili postępy Warsztatów Wiedeńskich (Wiener Werkstätte), a także ulegli modzie na japonizm, bez wątpienia mając styczność z drzeworytami japońskimi podczas pobytu w Paryżu. Jak to określił Denis Hagstromer, „jak na ironię coś tak przepełnionego inspiracjami płynącymi

z obcego wzornictwa stało się nieodłączną częścią szwedzkiej tożsamości kulturowej” (Parissien, red., 2010: 233).

Czy można więc odczytywać realizację posiadłości Lilla Hyttnäs jako zapowiedź *Folkhemmet*, rodzaj „Szwecji w pigułce”, demokratycznego amalgamatu kultury wysokiej z tradycją ludową? A raczej, które elementy idyllicznego życia w Sundborn mogliby chcieć przejąć twórcy szwedzkiego państwa opiekuńczego? Z wizualnego punktu widzenia Lilla Hyttnäs nie był idealnym przykładem surowego funkcjonalizmu i typem optymalnego mieszkania, o jakim marzył Szwed lat 60. i 70. XX wieku. Pokrewieństw dzieła Larssonów z dziełem Pera Albina Hanssona i innych polityków szwedzkiej socjaldemokracji należy szukać jednak w samym konstrukcie domu jako miejscu otwartym dla wszystkich, dostosowanego dla każdego obywatela, nowoczesnego, o demokratycznym charakterze, wygodnego i przystępnego.

## 5. Idealny styl życia. Larssonowie między IKEA a *lagom*

Wnętrza Larssonów stały się także jednym ze źródeł inspiracji dla szeroko pojętego „stylu skandynawskiego”, o czym przypomniano podczas retrospektywnych wystaw akwareli Larssona organizowanych w Stanach Zjednoczonych (1982) i Japonii (1994) (Facos 1996: 81). Wiele rozwiązań Larssonów zostało również wprowadzonych na masowy rynek przez szwedzką firmę meblarską IKEA, która na swojej stronie internetowej oficjalnie przyznaje się do inspiracji Larssonami (*Our Swedish origins* 2010)<sup>21</sup>. „Dom idealny”, reklamowany przez firmę w dystrybuowanych na cały świat katalogach czy pokazowych aranżacjach mieszkania w każdym ze sklepów, jest w gruncie rzeczy tym, czym dom Larssonów jawił się oglądającym albumy na całym świecie. Szwedzka firma zaprojektowała serię produktów wprost zaczerpniętych z pomysłów Carla i Karin, takich jak fotel bujany Lillberg wykonany według projektu Karin (ilustracja 6) czy cała linia mebli Sällskap dedykowanych Larssonom. Zenon Ciesielski wskazywał nawet na regionalizm charakteryzujący ofertę IKEA, mając na myśli przywiązanie Ingvara Kamprada do rodzinnego gospodarstwa Elmtaryd w Smålandii. Twórca IKEA „czerpał pełnymi garściami z tradycji skandynawskich i nordyckich i tak doprowadził do tego, że nazwa IKEA kojarzy się każdemu z bezpretensjonalnym wyposażeniem mieszkania” (Kamprad 1999: 53). Należy dodać, że tę bezpretensjonalność podkreślał już Larsson, lansując dom jako przestrzeń do mieszkania, a nie na pokaz.

<sup>21</sup> Również na polskim fanpage’u IKEA pojawił się wpis dotyczący Larssonów (IKEA [fanpage] 2010).



Ilustracja 6. Fotel bujany zaprojektowany przez Karin Larsson

Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/Karin\\_Berg%C3%B6%C3%B6\\_Larsson#/media/File:Karin\\_larsson\\_schommelstoel.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Karin_Berg%C3%B6%C3%B6_Larsson#/media/File:Karin_larsson_schommelstoel.jpg) [dostęp: 18.09.2019].



Ilustracja 7. Fotel Lillberg, IKEA

Źródło: [ikea.com](https://ikea.com) [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41y9H0GyTOL.\\_SX425\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41y9H0GyTOL._SX425_.jpg) [dostęp: 12.09.2019].

IKEA była pierwszym sklepem, który dawał klientom możliwość zrobienia zakupów z dzieckiem; pociechę można było zostawić w pokoju zabaw i spokojnie oddać się przeglądaniu sklepowej oferty. Co więcej, bardzo dużo uwagi poświęca się projektom dziecięcym: bezpiecznym zabawkom, ergonomicznym mebelkom, odpowiednim tekstyliom. Ilustracje Larssona również podkreślają ważną rolę dzieci. Dom jest ich pełen, co jeszcze u kresu XIX wieku nie było powszechnym zjawiskiem – wcześniej pociechy izolowano w przestrzeni domowej, a pokoje dziecięce były niewielkie i oddalone od salonów czy sypialni rodziców (Frykman, Löfgren 2007: 132). Być może to właśnie obecność roześmianych dzieci stanowiła o sukcesie tak akwareli Larssona, jak i całego obrazu Lilla Hyttnäs. Wiele przemian społecznych wskazywało przecież na to, że nadchodzący XX wiek będzie, jak zakładała Ellen Key, „stuleciem dziecka” (2005).

Zarówno w tekstach samego Carla Larssona, jak i opracowaniach jego twórczości często padają słowa „szczęście”, „szczęśliwy”. Bez wątplenia barwne ilustracje przedstawiające jasne, przytulne wnętrza domu w Sundborn tworzyły obraz domu „idealnego” ze względu na wybór odpowiednich środków. Zilustrowane pomieszczenia są przestronne, wypełnione światłem (naturalnym lub sztucznym), a sportretowani domownicy w skupieniu lub beztrudnie oddają się swoim codziennym czynnościom. W ostatnim czasie w wydawnictwach popularnonaukowych często wspomina się *lagom*, lansowany jako „szwedzki styl życia” (por. Åkeström 2017). Kategoria „nie za dużo, nie za mało, ale w sam raz” miała być szwedzkim odpowiednikiem na odnoszące sukces duńskie *hygge*. Oba koncepty urosły do rangi „recepty na szczęście” i stały się tematem wielu poradników dotyczących sposobów urządzania wnętrza, w którym panuje „idealna” atmosfera. *Hygge* i *lagom* to dwa różne, trudne do zdefiniowania pojęcia; podczas gdy dla scharakteryzowania pierwszego Włodzimierz Pessel używa hasła słownikowego („*hygge* – wykreować przyjemną i przytulną atmosferę”<sup>22</sup>), posługuje się cytatem z publikacji Loli Åkeström: „*Lagom* nie oznacza nieosiągalnej doskonałości, lecz raczej rozwiązanie optymalne, najbardziej harmonijny sposób, w jaki możemy i powinniśmy działać” (2017). To właśnie w wydawnictwach popularnonaukowych sprowadzono oba zjawiska do tych samych zasad: zrównoważenia, skromności, otaczania się przedmiotami funkcjonalnymi i o wartości emocjonalnej, przeznaczaniem czasu na rekreację, samorealizację, ale również odpoczynek i rodzinę. I gdyby wierzyć, że akwarele Larssona są autentycznym zapiskiem codzienności, można byłoby pokusić się o stwierdzenie, że (oczywiście z tego uproszczonego punktu widzenia) dom Larssonów był czymś w rodzaju archetypu *lagom*, a może raczej jedną z wielu inspiracji dla współczesnego rozumienia tego pojęcia.

<sup>22</sup> W oryginale: „*hygge* to create a pleasant and cosy atmosphere/ *hyggelig* – pleasant and cosy”, por. Pessel 2018: 35.

## Zakończenie

Carl i Karin Larsson wnieśli znaczący wkład w wykreowanie „domu idealnego”. Ideał ten może przejawiać się na wielu płaszczyznach i odnosić się do różnych zagadnień. Po pierwsze, i najważniejsze, wnętrze Lilla Hyttnäs stanowiło inspirację dla wielu mieszczańskich domów przełomu XIX i XX wieku, tak w Szwecji, jak i poza jej granicami. Nowatorskie i pomysłowe rozwiązania idące w parze z dekoracyjnością i harmonią były wzorem i przykładem dla wielu pragnących urządzić cztery ściany w sposób zarówno modny, jak i bezpretensjonalny. Co więcej, dom Larssonów stanowił ideał ogniska domowego wypełnionego spokojem i radością, reklamowanym za pomocą albumów wydawanych przez szwedzkiego malarza oraz odwiedzających go dziennikarzy i pisarzy. Sława wyjątkowego *genius loci* zamieszkującego wnętrza domu znanego artysty przyciągała i przyciąga wielu zwiedzających do miejscowości Sundborn w regionie Dalarna. Tym samym atrakcyjność domu i urokliwość barwnych akwareli umacniają pozycję Lilla Hyttnäs jako domu idealnego, czemu przysługują się również tytuły wystaw oraz współczesnych publikacji.

Przekonanie o wyjątkowości domu artystów wywodzi się najprawdopodobniej nie tylko z tradycji historii sztuki i dużej liczby reprodukcji, która przyczyniła się do znajomości czy przynajmniej wizualnego kojarzenia wspomnianych wnętrz w świadomości przeciętnego Szweda. Lilla Hyttnäs to „dom idealny”, bo stanowi przykład wzorcowego szwedzkiego domu, zarówno pod względem materialnym, jak i ideologicznym. Socjaldemokratyczny *Folkhemmet* bliski jest koncepcjom prezentowanym przez Larssona we wstępach do jego albumów, nie ma jednak bezpośredniej relacji między tymi zjawiskami, łączy je raczej czerpanie z podobnych idei. Niektóre zagadnienia, takie jak szacunek do przedstawicieli wszystkich warstw społecznych oraz konieczność samorealizacji czy budowanie „szwedzkości” na wielu różnych fundamentach bliskie są obu konstruktom, jednak dużą przesadą byłoby nazwanie Lilla Hyttnäs pierwszym „domem ludu”. Obecny jednak w wyobraźni Szwedów był przypuszczalnie jednym ze źródeł późniejszego sukcesu państwa opiekuńczego. Trudno dzisiaj ocenić, jak do wypowiedzi Pera Albina Hanssona odnieśliby się obywatele pozbawieni oskariańskiego dziedzictwa.

Larssonowie mogą być też kreatorami szwedzkiego stylu rozumianego w bardzo spłyconej formie jako „szwedzki styl życia”, a nawet w uproszczony sposób definiowanego jako *lagom*. Zawierające się w tej „receptce na szczęście” pojęcia równowagi, bliskości z naturą czy poszanowania dla czasu wolnego znajdują swoje odbicie w tzw. skandynawskim sposobie urządzania wnętrz, lansowanym przez firmy meblarskie i media społecznościowe. Estetyczne zdjęcia przedstawiające jasne, przestronne, modnie umeblowane, często pozbawione ludzi lub sprawiające wrażenie „przyłapania” domowników na wykonywaniu ich ulubionych czynności



przypominają akwarele Larssona w uderzający sposób. Mają one również tę samą funkcję: wykreowania sielskiej atmosfery domu idealnego, w którym dzieciom pozwala się przesiadywać na kuchennym blacie, a psu wylegiwać na dywanie. „Idealność” domu Larssonów zdaje się – stąd w tytule znak zapytania – wyrażać na wielu poziomach, w sposobie dekoracji wewnątrz („wnętrze idealne”, czyli takie, które chciałoby się mieć), tworzeniu wyjątkowej atmosfery w miejscu zamieszkania („dom idealny” jako miejsce do życia szczęśliwej rodziny) czy nawet przypisywaniu Szwecji cech „państwa idealnego”, czyli takiego, w którym każdy może czuć się jak u siebie.

#### Bibliografia

- Åkerström, L. (2017). *Szwedzki sekret dobrego życia. Lagom*. Tłum. N. Mętrak-Ruda. Warszawa: Marginesy.
- Beltramelli, A. (1907). La Casa Gioconda – Una visita a Carl Larsson. *Corriere della Sera*. 13.09.
- Ciesielski, Z. (2016). *Dzieje kultury skandynawskiej*. T. 1–2. Gdańsk: Marpress.
- Costaras, N., Manoli, T. (1997). Preparations for „Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style”. *Conservation Journal* 25. London: Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-25/preparations-for-carl-and-karin-larsson-creators-of-the-swedish-style/> [dostęp: 7.07.2016].
- Dahlqvist, H. (2002). Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson. *Historisk Tidsskrift* 3.
- Facos, M. (1996). The Ideal Swedish Home W: Ch. Read (ed.). *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames & Hudson.
- Facos, M. (1998). Rootedness. W: Tejze. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*. California: University of California Press.
- Facos, M. (2011). Ett hem och socialdemokratin. W: *Carl Larsson – Drömmar om harmoni*. 16.09.2011–8.01.2012. Helsinki: Åbo Konstmuseum.
- Frykman, J., Löfgren, O. (2007). *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku*. Tłum. G. Sokół. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Gedin, P. (2011). *Jag. Carl Larsson. En biografi av Per I. Gedin*. Stockholm: Bonniers.
- IKEA [fanpage]. (2010), <https://www.facebook.com/IKEApl/posts/126892944016833> [dostęp: 12.09.2019].
- Kamprad, I. (1999). *Historia IKEA. Ingvar Kamprad rozmawia z Bertilem Torekullem*. Tłum. T. Manicki. Warszawa: Vik.
- Kent, N. (1922). *The Triumph of Light and Nature. Nordic Art 1740–1940*. London: Thames and Hudson.
- Key, E. (2005). *Stulecie dziecka*. Tłum. I. Moszczeńska. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- Kopczyński, W. (2013). Oskariańskie dziedzictwo. Pojawienie się terminu „Hembygd”. *Zwierciadło Etnologiczne. Rocznik Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Szczecińskiego* 2.
- Larsson, C. (1998). *Ett Hem. 24 målningar af Carl Larsson*. Stockholm: Bra Böcker.
- Słownik języka polskiego* (1978). T. 1. H. Szkiłdź, S. Bik, C. Szkiłdź (red.). Warszawa: PWN.

- Our Swedish Origins*. (2010). IKEA, [www.ikea.com/ms/en\\_GB/about\\_ikea/the\\_ikea\\_way/swedish\\_heritage/](http://www.ikea.com/ms/en_GB/about_ikea/the_ikea_way/swedish_heritage/) [dostęp: 9.07.2016].
- Parissien, S. (red.). (2010). *Historia wnętr. Dom od roku 1700*. Tłum. E. Gorządek. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”.
- Pessel, W. (2018). The Hygge Phenomenon. Between a Lifestyle and Nationalism. *Przegląd Humanistyczny* 2.
- Piotrowska, E. (2006). *Dzieje myśli szwedzkiej XX wieku. Od narodowego konserwatyzmu do globalizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Puvogel, R. (1994). *Carl Larsson. 1853–1919. Akwarele i rysunki*. Tłum. E. Tomczyk. Kolonia: Taschen.
- Udsen, V. (ed.). (2000). Carl Larsson-Gården. W: Tegoż. *Living Museums in Scandinavia*, Copenhagen.
- Varnedoe, K. (1988). Carl Larsson. W: Tegoż. *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*. New Haven & London: Yale University Press.
- Wisiecka, M. (2015). Fotografik polski Jan Malisz o Carlu Larssonie. *Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej* LXV.
- Żmuda-Trzebiatowska, M. (2017). *Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach literackich o dzieciństwie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Sigrid Aksnes Stykket  
Universitetet i Sørøst-Norge

## Det blir ikke jul uten... Om tradisjoner rundt førjuls- og julehøytid

There is no Christmas without...  
On Traditions around Christmas and the Time of Preparation

This article explores various Christmas traditions and how they have changed over time. Examples are taken from a rural area, Bø in Telemark, Southeast Norway. It focuses on the time of preparations, the celebration of Christmas Eve, and the festive season of the “romjul” from December 26 to Twelfth Night.

**Key words:** Christmas traditions, advent, Christmas dishes, Christmas tree, Christmas cards, Christmas gifts, Christmas festivity

**Nøkkelord:** Juletradisjoner, advent, julemat, juletre, julekort, julegaver, romjulsfester, julebukk

### Innledning

Knapt noen tid på året har så mange faste tradisjoner som førjuls- og juletida i Norge. Og mange av dem er så faste at det kjennes som det ikke kan bli jul uten dem. Likevel skjer det stadig forandringer; det som må tte til for at det skulle bli jul for 30 år siden, er kanskje ikke det samme som må til i dag. Jeg skal her ta fram tradisjoner fra en liten del av Telemark, særlig Bø. Moltke Moe (1925) og Olav Nordbø (1960) skrev om det, og jeg sammenligner med det jeg selv husker fra ca. 50 år tilbake, og sier litt om hvordan tradisjonene praktiseres i dag. Det kan bli enkelte historiske tilbakeblikk over opphav og utvikling, og det kan bli sideblikk til andre steder i Norge, og eventuelt andre land, siden mange av disse tradisjonene er importerte. Noe kan jeg da belegge med kilder, men mye av det jeg skriver om, har jeg bare fra overført muntlig tradisjon.

Det blir ikke en inngående gjennomgang av bakgrunnen for de ulike trådene som julefeiringa i dag er spunnet sammen av. Men de fleste er enige om at julefeiringa har en tredelt bakgrunn<sup>1</sup>:

- en førkristen fest for de døde, selv om vi ikke har mange henvisninger til det i norrøne kilder. Men kanskje tilbedelse av de døde ligger bak både troen på Oskoreia og skikken med å sette ut julegrøt;
- en fest for å feire at ”sola snur”, og at vi går mot lysere tider igjen, det som Snorri Sturlusson i *Olav den Helliges saga*, kapittel 107–109<sup>2</sup>, kaller midtvintersblot. Blotet, det vil si offeret for å be om et godt kommende år, kan ligge bak for eksempel skikken med å sette opp julenek;
- en kristen feiring av Jesu fødsel, det som har vært den offisielle grunnen til å feire jul i de siste tusen år.

Det er få kilder fra førkristen tid, så her må man lage hypoteser og trekke slutninger ut fra det sparsomme materialet som finnes. De som virkelig har studert emnet, er klare på at lite kan slås fast sikkert. Men uansett kan vi vel være enige om at denne tida på året egner seg usedvanlig bra til litt festivitas og fellesskap som kan få tankene bort fra mørketid og kulde.

Jeg deler gjennomgangen inn i forberedelsestida, med et eget avsnitt om advent og om Lucia, eller lussidagen, så kommer en bolk om selve julaften, og så en avdeling om første juledag, romjula og avslutning av juletida. Den første delen blir adskillig mer omfattende enn de andre, siden forberedelsene favner vidt og mange sider må nevnes. Dersom man skulle gå inn i historisk bakgrunn og følge utviklingen av hver enkelt tradisjon, kunne det vært emne for en større avhandling. Her må jeg begrense meg til korte riss av enkelte av de tradisjonene som følger eller har fulgt julefeiringa.

## 1. Forberedelser og førjulstid

Å forberede jula har nok alltid tatt lang tid, og i det vi litt diffust kaller ”gamle dager” var det mange detaljer å passe på. Å gjøre klar mat, hus og familie for julefeiring skulle skje etter mange uskrevne regler.

Fest er alltid forbundet med mat, og siden førkristen tid har jula vært ei tid for overdådig mat og drikke. Tidligere stod det i skarp motsetning til den daglige sparsomme kosten, mens forskjellene i dag ikke er så store. Før jul skulle man til

<sup>1</sup> For mer om bakgrunn, se for eksempel Olav Bø (1974): *Vår norske jul, Bakgrunn og eldste historie*, s. 9–22 og Tr.Fr. Troels-Lund (1914–1915): *Dagligt Liv i Norden i det sekstende Aarhundre/VII Bog. Aarlige Feste*, s. 14–20.

<sup>2</sup> *Olav den Helliges saga* ble opprinnelig skrevet som et enkeltstående verk omkring 1230. Senere inkorporerte Snorre det i *Norges kongesagaer*, som er det verket vi refererer til nå.

og med holde igjen på maten for å bygge opp forventningene til det som skulle komme. Matforberedelsene omfattet blant annet slakting, eventuelt raking<sup>3</sup> av fisk, ølbrygging og kakebakst. Når det var unnagjort, kunne man tenke på rengjøring av hus og fjøs, og til slutt kom den personlige hygien. Vi skal se litt på hva dette kunne omfatte.

I dag er det ikke mange barn som har nærmere kjennskap til hvor juleribba kommer fra, men fra min barndom husker jeg faste bygdeslaktere som ble tilkalt for å ta seg av avlivinga av julegrisen. Det meste av slaktinga var unnagjort om høsten, og kjøttet var salta og tørka for å holde seg vinteren gjennom. Men julegrisen måtte leve til like før jul, den skulle gi ferskmat. Det var viktig å slakte på voksende måne, altså ved nymåne, og fløende sjø, ellers ble flesket udroyt og kjøttet løst, ifølge folketroen. Slaktinga skjedde ved at grisen ble tatt med ut på tunet, ikke uten høylytte protester. Det er sikkert mange som fremdeles kan kalle fram i minnet de grisehyla som fulgte med denne tradisjonen. Kona på gården, eller slakteren, skulle si til grisen, enten før den ble stukket<sup>4</sup>, eller like etter: ”Det er ikke for hat, men for mat!” Så snart slakteren hadde stukket grisen, var det kvinnenens arbeid å stå med et kar og fange opp blodet som rant. Griseblodet var en viktig ressurs for de fleste. Så var det slakterens jobb å skâlde grisen og fjerne busta. En mann delte gjerne opp griseslaktet etter kvinnenens anvisning, og så var resten kvinnenens jobb. Flesk, ribbe, koteletter og steiker ble skåret opp og lettsaltet, og så skulle det lages blodpølse, blodpudding, kjøttkaker og medisterkaker, pølser, lungemos, sylteflesk og syltelabber, og smult<sup>5</sup> til baksten. Sylteflesk er fortsatt del av den faste oppdekkinga på julefrokosten, og ribba den selvsagte hoveddelen av julemiddagen for de aller fleste<sup>6</sup>. Men maten blir innkjøpt på butikken, og få skjenker opphavet en tanke.

Brygging av øl har vært fast tradisjon helt siden vikingtida. Den eldste omtalen av jul i Norge finnes i et kvede som antas å være fra 900-tallet<sup>7</sup>, og da i forbindelse med å ”drikke jul”. Dette impliserer at det skulle utbringes skåler, eller drikkes til ære for noen, sannsynligvis for de gamle gudene Odin, Tor og Frøy. Gulatingslova, som ble nedskrevet fra slutten av 1100-tallet, har påbud om at minst tre bønder skulle gå sammen om å brygge øl til jul, så sant de ikke bodde så langt ute på øyer eller høyt til fjells at samarbeid var umulig. Loven sier også at ølet skal ”signes for å takke Kristus og Santa Maria, for godt år og fred” (*Gulatingslova* I 6)

<sup>3</sup> Å rake fisk: å salte og legge til oppbevaring for at den skal fermenteres.

<sup>4</sup> Å stikke en gris: å avlive ved å skjære over halspulsåren, vanligvis etter at dyret først er bedøvet med et skudd gjennom hjernen ved hjelp av en såkalt slaktemaske.

<sup>5</sup> Smult lages av det løse bukfettet på grisen, se *Smult...*

<sup>6</sup> 76% på Østlandet, 55% av hele landet spiser ribbe, ifølge Høberg 2016.

<sup>7</sup> Torbjørn Hornkloves, *Haraldskvede*, strofe 6: ”úti vill jóldrekka ef skall einnráða” (ute på havet vil han drikke jul, om han får bestemme alene).

(overs. S.A.S.). Det er naturlig å regne påbudet som markering av et brudd med den gamle skikken med å signe det til gudene.

Mange steder har menn tatt opp igjen skikken med å brygge til jul etter gamle oppskrifter, gjerne flere menn sammen. Dersom man googler ”brygge øl selv” eller lignende, får man veldig mange treff, og hvert år har lokalavisene artikler om menn som har tatt opp den gamle tradisjonen med å brygge, ofte ganske sterkt øl<sup>8</sup>. Og plikten til å brygge, og antall menn som skal være sammen med ølbrygging, er altså slått fast allerede i Gulatingslova. Den gamle tradisjonen forutsatte at man hadde malt tilgjengelig (spiret og tørket korn, som regel av bygg), gjerne sammen med tørkede humleblomster. Ølet skulle være sterkt, og at inntaket forventes å være stort i jula, underbygger Troels-Lund med et par ordtak eller sitat: ”«Ikke at have Raad til en Rus i Julen» var Betegnelsen for den ynkeligste Armod” (Troels-Lund 1914–1915: 82) og ”«Julespy var glemt før Faste»” (Troels-Lund 1914–1915: 83).

Mot slutten av 1800-tallet, da avholds- og måteholdsbevegelsen sto sterkt, kom det alkoholfrie ølet (Blehr Lånkan 2017). Det kom et fabrikkprodukt med tørket humle og malt som kunne tilsettes vannet sammen med gjær og sukker, og ølbrygging ble husmorarbeid, i alle fall på Østlandet. Etter 1–2 dagers gjæring var ”kjerringølet”<sup>9</sup> klart til å tappes på flasker. Ølet måtte ha 8–10 dager på flaske før det var klart til å drikke. I dag er det fortsatt en del som lager kjerringøl, kanskje særlig i distriktene, samtidig med at særlig menn har tatt opp den gamle ølbrygge-tradisjonen, som nevnt.

I tidligere tider hørte også brenning av julebrennevin til, fram til hjemmebrenning ble forbudt i 1840-åra.

I store deler av det indre østlandsområdet var det vanlig å legge ned rakefisk til jul: ørret og røye, eventuelt andre feite ferskvannsorter, ble lagt i saltlake og fermentert. Rakefisken er dokumentert allerede på 1300-tallet. Og denne tradisjonen holdes fortsatt i hevd, særlig i Valdres, men også i Telemark, Hallingdal, Østerdalen og flere andre områder.

Ikke bare kjøttmaten skulle være spesielt god. Baking har også vært viktig. I eldre tid var det mulig å lage finere variasjoner av flatbrødet. Ved å bruke mer av dyre ingredienser som finmalt mel, smør og sukker i deigen, fikk man lefse eller kling, som så ble smurt med smør og sukker, og så var det festmat.

Bakstekjerring var et eget yrke, hun dro fra gård til gård for å stå for bakinga, men da var det flatbrødtyper som ble bakt. I tidligere tider ble småkaker innkjøpt, i alle fall nær de store byene. Det fantes profesjonelle yrkesbakere i Oslo, Bergen og Trondheim allerede fra 1300-talet, og vi har en omtale av en særskilt bakerstue ved Elgeseter kloster i Trondheim alt i 1240 (Bø 1970: 33). Fra 1800-tallet, da bakerovner etter hvert ble vanlig på gårdene, ble julekaker et eget begrep. Konven-

<sup>8</sup> Se for eksempel *Ny trend*...

<sup>9</sup> Navnet spiller på at dette var alkoholfritt øl, passende for ”kjerringer” og unger.

sjonen ble at man måtte ha sju slags kaker til jul, men hva de sju slaga omfatter, er det ingen enighet om. De eldste kaketyperne er såkalte jernkaker, det vil si kaker som ble stekt i spesielle jernformer oppå ovnen, som krumkaker og goro. Deretter kommer smultbakst. I smult stekte man smultringer og fattigmann, rosettbakkels, krabbelurer, sprutbakkels, berlinerkuler og hjortetakk. De to første er nok de som var vanligst over hele landet, og særlig smultringer er fortsatt på de flestes bord i jula, enten de er hjemmebakt eller kjøpt fra butikk eller en av de tallrike smultring-buene som dukker opp før jul. Og så kom etter hvert alle de kakene man kunne steke inni bakerovnen, til jul var det først og fremst såkalte småkaker. Den kjente kokeboken til Hanna Winsnes fra 1845 har riktignok bare én oppskrift som spesifikt kalles julekake (en søt gjærdeig, som fortsatt heter det samme og hører med i tradisjonen), men enkelte andre oppskrifter der har trolig også vært brukt. I tillegg går jeg ut fra at våre formødre lenge har gjort det samme som jeg husker fra barndommen: husmødrene hadde håndskrevne oppskriftbøker og kopierte og delte oppskrifter med hverandre, men lot noen utvalgte oppskrifter bli værende innenfor familien. NRK Ni-timens lyttere hadde en stor avstemming for noen år siden, og da var det berlinerkranser, fattigmann, goro, krumkaker, sandkaker, sirupssnipper og smultringer som toppa lista. Andre ”mest populær”-lister har bordstabel, hjortetakk, kakemenn, kokosmakroner, pepperkaker, peppernøtter, rosettbakkels og serinakaker på topp. Men selv om vi regner disse julekakene som noe typisk norsk, kan vi spore de aller fleste tilbake til andre land (Notaker 1993). Det er ellers mye mindre dokumentasjon om baking enn om brygging og slakting, som vanlig har kvinneaktiviteter ikke vært så interessante å skrive om.

Når de fleste matforberedelser var unnagjort, var det tid for storrengjøring: rengjøring av tak og vegger i tillegg til gulvet. Vi kan lese i norrøne sagaer om hvordan veggene ble pyntet til fest med store vevde tepper og smalere revler (av norrønt *refill*). Men det er faktisk bare i Bø, denne lille kommunen i Telemark, man fremdeles kan se rester av denne skikken når *julehåndklær* blir hengt over gardiner eller andre steder til jul. Disse julehåndklærne er i hvit bomull, ganske smale, og avsluttet med et forseggjort heklemonster. Deres eneste funksjon er å være dekorative innslag til jul (se illustrasjon 1). Tidligere kunne de også bli brukt til å legge på kisten til en avdød, og fulgte da med i graven. De færreste vasker tak og vegger før jul i dag; men etter at elektrisiteten kom, blir det heller ikke så skittent av røyk og sot som i tidligere tider.

Av nyere førjulstradisjoner må nevnes julehefter, julekort og julebord. Mange vil si at det blir ikke jul uten noen av disse. Litterære julehefter dukket først opp tidlig på 1800-tallet, da kjente forfattere ofte fikk god betaling for å skrive der, og kunstvedlegg fulgte også ofte med. Det første som kom regelmessig, var *Juleroser*, egentlig et nordisk julehefte, som kom ut fra 1881 til 1936 (Brenne 2009). Senere kom også mange kristne organisasjoner med egne julehefter i store opplag, noen få eksempler



Illustrasjon 1. Gamle julehåndklær på utstilling, 2018

Kilde: egen samling (fot. Sigrid Aksnes Stykket).

kan være *Fiskerens Venn* (Den indre Sjømannsmisjon), *Sambåndet* (Det Vestlandske Indremisjonsforbund) *Samenes Venn* (Norges Samemisjon), *Santalklokken* (Santalmisjonen), *Den store Glede* (Pinsebevegelsen), *Ved Juletid* (Norsk Luthersk Misjons-samband) og *Julefryd* (Metodistkirken). Disse er nesten borte, men de siste årene har de litterære juleheftene fått en renessanse. *Juleroser* het et nytt julehefte i 2015 fra Samlaget, som tydelig ønsker å bygge på den eldste tradisjonen, med anerkjente forfattere og illustratører, og til og med under samme navn som det aller første årlige juleheftet. De lokale historielagenes julehefter ser også ut til å holde stand (*Jul i Sogn*, *Jul i Sunnfjord*, *Jul i Hallingdal*, *Jul i Telemark*, *Hardangerjul* og flere, som alle kommer på lokale forlag). Men langt de fleste juleheftene er tegneserier. Siden det første *Knoll og Tott* kom i 1911, har det blitt solgt millioner av oversatte internasjonale hefter, som *Knoll og Tott*, *Blondie*, *Fiinbeck* og *Fia*, *Hårek*, *Pusur*, *Tommy* og *Tigern* og utallige andre. Men vi har også fått noen rotnorske varianter, som *Smørbukk*, *Vangsgutane*, *Tuss* og *Troll*, *Nils* og *Blåmann* og *91. Stomperud* (som riktignok først kom fra Sverige, men som etterhvert fikk et svært norsk uttrykk). På 2000-tallet har det kommet flere nye skudd på denne stammen, som *Pondus* og *Nemi*. Og dette er absolutt en levende tradisjon. I 2018 gav ”julehefteforlaget” Egmont ut 35 ulike julehefter, av disse var 16 norske (se eksempler i illustrasjon 2)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> For en viss oversikt over hva som har vært i salg, se Serie Antikvariatets...





Illustrasjon 2. Julehefter for barn og voksne

Kilde: egen samling (fot. Sigrid Aksnes Stykket).

Julekortene derimot, med gode ønsker for julen til slekt og venner, har hatt en markert nedgang de siste årene, selv om man i 2017 fortsatt sendte mellom 10 og 13 millioner julekort i Norge. Denne skikken dukket først opp i England på 1840-tallet, og det første kjente norske julekortet er fra 1870-årene. I 1993 sendte hver nordmann i snitt opp mot 20 julekort, men siden har nok internett og sosiale medier tatt over mye av denne tradisjonen. Og dersom man fortsatt sender i posten, så er det ofte med personlige bilder av familie eller barn, ikke de masseproduserte. Men de fleste av oss kan nok fortsatt nikke gjenkjennende til motivene av f.eks. Trygve Davidsen eller svenske Jenny Nyström, to av de mest populære julekorttegnerne.

Julebordet var før i tida det oppdekkede bordet i julen, som i hvert fall den første julenatten skulle stå med brennende lys og mat på bordet. Da skulle de underjordiske, og eventuelt fattige som kom for å tigge, også kunne forsyne seg fritt. Den tradisjonen er borte, men navnet har blitt overtatt av det førjulsselskapet som svært mange bedrifter nå arrangerer for sine ansatte. På dagens julebord blir alle de tradisjonelle julerettene servert. Mange steder hører også mengder av alkohol med, slik at et google-søk på *julebord* gjerne kommer opp med forslag som ”julebord og fyll”, ”gjør du dette på julebord, kan du få sparken”, ”julebordtabber” og lignende. Denne formen for julebord dukket først opp på 1960-tallet, og har kanskje begynt å gå litt tilbake de siste årene.

Adventstida er tid for det meste av juleforberedelsene, men advent var i utgangspunktet ei kirkelig forberedelsestid. Kirkeåret starter som bekjent på første

søndag i advent med ei innvielsestid der man venter på Kristi komme. Den adventskransen vi bruker i dag, har bakgrunn i Tyskland i 1831, der en teolog ville anskueliggjøre ventetida ved å lage en ring av eviggrønne vekster, med et stort lys for hver søndag (Thomassen 2018). Etter hvert ble denne også tatt inn i hjemmene, sammen med adventsstjernen. Adventskalenderen eller julekalenderen er også en tysk videreutvikling av kransen, fra de fire lys for hver adventssøndag til en liten gave for hver dag i desember. Den første fra Tyskland dateres til 1902, den første i Norge 1947. Dette har blitt en tradisjon for de aller fleste norske barn. Innholdet i gavene var først bare et lite bilde innenfor en luke. Senere ble noen julekalendere laget med små sjokoladefigurer. I dag har det hos mange blitt til omhyggelig utvalgte gaver som nesten kan erstatte en julegave. Videre har vi så fått julekalenderprogram på TV, med en daglig episode fra 1. desember til julaften. Dette begynte på NRK på 1980-tallet, og mange av seriene har oppnådd usedvanlig høye seertall. De første julekalender-programmene gikk på Barne-TV, men senere har de også blitt laget som humorprogrammer for voksne.

## 2. Lucia, lussi langnatt

Luciatradisjonen er todelt, det er den mørke, farlige Lussi, som virker som den eldste i Norge, og så har den lyse Lucia kommet inn fra Sverige i noe senere tid. I tradisjonen heter det at Lussi var den første kona til Adam, og fra henne stammer alle de underjordiske. Sammen med henne var onde vetter og daudinger denne natta. Lussinatta, mellom 12. og 13. desember, var den lengste natta i året, i alle fall så lenge vi brukte den julianske kalenderen. Selv om man skifta til den gregorianske på 1700-talet, holdt man fast på at lussinatta fremdeles var den lengste og den farligste. Da måtte man gjøre seg tidlig ferdig i fjøset, og holde seg innendørs for å ikke bli tatt av lussireia/oskoreia, som kom farende gjennom lufta. Da var det godt å ha malt et tjærekors på alle dører og på stallen, så ikke man selv eller hesten risikerte å bli tatt med på det ville rittet. Man kunne kanskje også se ansiktet til Lussi på vinduet. Hun sjekka om man var godt i gang med juleforberedelsene. Dersom man ikke hadde fått gjort det nødvendigste, kunne hun rive ned toppen av pipa. Og katten hennes, en lussekatt, var selvsagt en trollkatt. Når vi baker lussekatter, så tilsettes safran, den gule fargen symboliserer lyset, som holder djevelen borte. Lussekatter ble i Sverige før kalt dyvelskatt eller döfvlskatt (djevelkatt) (Grosvold 2016). Også denne skikken kommer sannsynligvis fra Tyskland.

Denne natta kunne dyra snakke sammen, men om du prøvde å høre på dem, risikerte du å miste livet. Men noen hadde tydeligvis hørt på likevel, for mange steder refereres noe tilsvarende dette som Moltke Moe har skrevet opp fra Bø: ”«Lussinatta lange», sa kua, og beit tre gonger i bandet sitt. «Ho e lang som to» sa

bekaren. «Skåmm få hennar, hått ho e», sa geita. Ho tosse ho blei drug, ho!”<sup>11</sup> (etter Liv Bratterud, Moe 1925: 117).

Den farlige Lussi er en nordisk skapning, men Luciadagen er til minne om Lucia fra Sicilia, som ble martyr på 300-talet. I Sverige feira de julestjerna og de tre vise menn (i stedet for på Helligtrekongersaften, som andre steder), så der ble det lysfeiring. Troels-Lund forteller om feiring av lysfest med flere hundre elever på ”Trivialskolen” i Stockholm allerede i 1743 (Troels-Lund 1914–1915: 22).

### 3. Julaften

Mange av de forberedelsene som skulle gjøres, måtte vente til julaften. Mye av det som skjedde på denne dagen og senere i jula, kunne også tolkes som varsler for det kommende året.

Juleneket (spikkebandet), kornneket til fuglene, skulle settes opp på fastende hjerte, altså det første som ble gjort om morgenen, eller kl. 12. Det var svært viktig at det ble stående rett opp og ned; dersom det stod skjevt, så varslet det at noen var *feig*<sup>12</sup>, at noen ville dø i det kommende året. Etterpå drakk de spikkebandsdrammen. Noen satte også *murukvist*<sup>13</sup> på husmønet til jul, for å sikre seg at alle fikk sove uten at mara kom og holdt dem fast om natten, altså uten noe mareritt.

I fjøset skulle det gjøres ekstra godt rent på julaftens morgen, og dyra skulle ha litt ekstra høy, noen kostet på et kornband til hver ku, og hilsenen ”Et godt og trives godt, i kveld er det julaften!” Noen steder satte de et beskyttende kors over hver ku. Det vanligste var nok å sette kors over hver dør, og kanskje over vindusgluggene, for å verge seg mot de onde kreftene som var ute på denne mørke tida.

Kl. 12 spiste man eftasgraut (rømmegrøt). Dersom det ikke ble *flot* (utkott fett som flyter) på grøten, så ville det bli det et skralt år, dårlig med grøde. Et grøtfat ble også satt ut til haugebonden til langt ut på 1900-tallet. På gårdene jeg kjenner til, og sikkert andre steder, stod fatet under tuntreet, oftest en gammel eik<sup>14</sup>. Fra gammelt av måtte alle bade på julaften når alt nødvendig arbeid var ferdig. Vann ble båret inn og varmet opp i badstua eller i stamp inne, og man badet alltid etter

<sup>11</sup> Normalisert: ”Den er lang som to” sa saubukken. ”Skam få den, som den er lang!” sa geita. Hun syntes den ble langdryg, hun.

<sup>12</sup> Opprinnelig betydning av *feig* (norrønt feigr): ”som snart skal dø”, sekundært har det fått inn fra tysk den betydningen som er mest brukt i dag, ”motsatt av djerv, tapper; lite modig”, se Bokmålsordboka...

<sup>13</sup> Murukvist, marekvist, heksekost: en gruppe kvister som har vokst sammen på grunn av soppangrep.

<sup>14</sup> Så lenge tuntreet levde, ville det gå godt på gården. Opprinnelig var det et hellig tre som ble planta over grava til den som rydda og grunnla gården. Han ble kalt haugebonden, fordi han var *hauglagt*, det var kastet opp en haug over grava hans.

tur: først husbonden, så kona, så tjenestefolka, og til slutt barna (Moe 1925: 118). Etter badet skulle den nybadede høytidelig håndhilse på alle i huset med et fast uttrykk, som i Bø lød ”God kveld og takk for sist, gledelig jul og helse og helbred og lykke og velsignelse til alt det som godt er”, og så fikk han en dram og litt øl og litt å bite i (Moe 1925: 118). I min barndom uten innlagt vann badet vi også, men rekkefølgen var nok den motsatte, og den tradisjonelle hilsenen var borte.

Kl. 17 måtte forberedelsene være ferdige. Da ble jula ringt inn fra alle kirker, og på gårdene som lå lenger borte, kunne man skyte jula inn. Mennene skjøt tre skudd opp i lufta for å markere at julefreden startet. Denne skikken har trolig røtter langt tilbake, da man skulle skremme tusser og underjordiske fra å komme til gårds. Senere ble det bare en markering av at nå er høytida inne. Denne skikken har vært i bruk fram til nåtida, og i dag tar man nye metoder i bruk for å minne om noe som bare var selvsagt før. Her er et innlegg fra 23. desember på en Facebook-side for det grendelaget jeg tilhører:

Om 25 timar er det jul igjen :)! Håper det er rektig mange som følger tradisjonen med å skyte inn jula med tre skot i lufta kl. 17.00. I Eikjabygda – og sydover mot Kleppe – skal det vera mange som disponerar minimum cal. 6,5 mm og oppover... ”me hørast!” Og God Jul :).

Fra helt gammelt av har julehelga vært fredhellig, ingen skal straffes eller drepes i helgedagene, verken folk eller dyr. Vikingene drakk ”til års ok friðar”– for godt år og fred (*frið* kunne også bety kjærlighet og fruktbarhet, det kan derfor også ha vært et frukbarhetsønske i det). Derfor går aldri noen på jakt i juletida. Og at dette også kan utvides til å gjelde i krig, har vi flere fortellinger om fra første verdenskrig. Særlig jula 1914 skjedde det i mange skyttergraver langs hele fronten, uten at noe var avtalt på forhånd, at tyskere, franskmenn og engelskmenn kom opp av skyttergravene og utvekslet gaver som sigaretter, sang julesanger, og til og med sparket fotball sammen. Freden varte til midnatt etter første juledag, og da den britiske generalstaben fikk høre om det, gav de strenge forbud mot all ”fraternisering med fienden”. Neste jul var det ikke så mange steder det skjedde, men det er likevel dokumentert noen steder. (Et søk på *Julevåpenhvilen* vil gi mange treff på Google, bl.a. fra National Geographic 22. desember 2014).

Skikken med å tenne lys på gravene til de som er borte, kom ikke til Norge før litt etter første verdenskrig. Katolikkene tente først lys på Alle Sjelers dag 2. november. Skikken spredte seg fra dem, og byttet tidspunkt, selv om ikke alle i vår protestantiske tradisjon var like positive til denne skikken i utgangspunktet. Men for mine barn og barnebarn vil nok besøket på kirkegården med lys og gravpynt være noe av det de vil huske som sin juletradisjon. Dette kombineres for mange med å gå til julegudstjeneste. Selv om kirkebesøket har gått drastisk ned ellers

i året, er norske kirker overfylte på julaften, mange kirker må ha to gudstjenester for at alle skal få plass.

Når alle er hjemme igjen, er det julekveldsmiddag. Ribbe har som nevnt lang tradisjon på hele Østlandet, mens de fleste på Vestlandet har pinnekjøtt. I fjellbygdene i Telemark var det vanligere med fersk ørret eller røye sammen med fiskesuppe og kling. Men velstandsstigning og mindre fokus på sjølbergning<sup>15</sup> førte til at ribba fikk førsteplassen her også. Fra gammelt var det en selvfølge å be en bordbønn, og dersom man ikke hadde vært i kirken, leste gjerne far i huset juleevangeliet, og så skulle Juleverset synges. Det var første vers av salmen ”Et lidet barn så lystelig”, og har blitt sunget til ulike folketoner over hele Norge. Dette er en opprinnelig tysk salme, oversatt til dansk 1529, og senere med i Kingos danske salmebok. Denne var i bruk også i Norge til den ble avløst av den første norske, M.B. Landstads kirkesalmebok fra 1870. Her er verset gjengitt i Grundtvigs oversettelse.

Et lidet Barn saa lystelig  
 Er født for os paa Jorden,  
 Af Moder-Mø saa yndelig,  
 Han er vor Frelser vorden!  
 Var ei den Søn af Jomfru reen,  
 Vi gik forloren, hver og Een,  
 Paa ham alt Haab vi grunde!  
 O søde Herre Jesus Christ!  
 Du, som er Gud og Mand forvist!  
 O fri os fra den Onde!

Da juletreet kom til Norge fra 1800-tallet, først hos prester og embetsstanden i byene, var det et poeng at barna ikke skulle få se det før det stod ferdigpyntet med godtekorger og levende lys. Man kan tenke seg at det må ha vært litt av en åpenbaring i tida før elektrisiteten kom! Nå er det ofte slik at nettopp barna skal være med og pynte, gjerne med selvlaget julepynt fra skole og barnehage. Og treet er ikke fullkomment før gavene er på plass under treet. Juletreet har også sitt opphav i Tyskland, fra reformasjonstida, da det var viktig å skape nye skikker som markerte jula som en familiefest knyttet til Jesusbarnet, og ikke til den katolske helgenen St. Nikolaus.

Gaveutdeling står det ingenting om i de gamle oppskriftene fra Bø. Men etter det jeg har hørt av de eldre, var det vanlig at alle i huset skulle få et nytt klesplagg til jul, om så ikke mer enn et par sokker. Gaveskikken er ellers gammel, men kanskje helst med å gi til sine arbeidere eller de fattige. I *Norges kongesagaer* leser vi at bl.a. Olav Haraldsson gav sine menn julegaver (*Olav den Helliges saga* kapittel 162).

<sup>15</sup> Sjølbergning: det å skaffe maten fra naturen uten å kjøpe den.

Etter hvert skulle det være gaver til barna, slik Ludvig Holberg nevner i *Julestuen* fra 1724<sup>16</sup>. Med økende velstand har gavene blitt stadig dyrere. I lokalavisa *Telemarksavisa* 18. desember 2018 kunne bilselger Per Boseth Johansen fortelle at en mann hadde kjøpt en Jaguar I-pace First Edition til 900.000 kr i julegave til sin kone, en annen skulle gi en diamantring til 200.000 kr. I mange land foregår gaveutdelingen på første juledag, i Norge har man også i dette fulgt tysk tradisjon og gitt gavene på julaften.

En gammel og utbredt skikk som ble borte for omkring 100 år siden, var å sitte på julaften. Det hadde litt ulik utforming i ulike bygdelag. En vanlig variant var at den som var ugift og ønsket å få vite hvem man skulle bli gift med, skulle sitte oppe ved midnatt, når alle andre var gått til ro, med tre drikkeskåler foran seg, med øl, melk og vann i. Da ville han eller hun få se den tilkommende komme inn og drikke av den ene av skålene, avhengig av om de skulle bli velstående, ha det nødvendige, eller bli fattige. Men den som satt, kunne også oppleve å få dødsvarsel dersom det var slik at han eller hun skulle dø i løpet av det kommende året. Dette finnes det mange oppskrifter av fra flere steder i Norge. Det er navngitt mange her i som Bø prøvde det, og fikk se den de skulle få, noe som selvsagt slo til (Nordbo 1960: 124–126).

Fra middelalderen av var det midnattsmesse i overgangen mellom julaften og juledagen som var tida for kirkegang. Etter reformasjonen ble det til en frommesse (tidlig messe) på førstedagsmorgen. Etter hvert ble det vanligere med en formiddagsgudstjeneste til vanlig kirketid kl. 11. Men i løpet av de siste par generasjoner har det blitt julaftens-gudstjenesten som har overtatt som den viktigste samlingen. På første juledag er det ikke lenger så strengt med julefreden som før. Tidligere skulle man ikke gjøre noe slags arbeid, og man kunne heller ikke gå på besøk den dagen. Den skulle bare feires hjemme med alt det beste av mat og drikke.

#### 4. Romjulsaktiviteter

Andre juledag var i kirkelig tradisjon Sankt Stefansdagen, minnedagen for kirkens første martyr Stefanus. Det eneste som var bevart av gamle skikker i Bø på denne dagen i starten av 1900-tallet, var at man denne dagen i all hemmelighet dro til naboens fjøs og stelte husdyra der. Denne skikken er naturlig nok falt bort, ettersom husdyrholdet forandret seg på andre halvdel av 1900-tallet. Før hadde alle som eide litt jord, minst ku og gris, kanskje også høns og noen sauer eller geiter, og eventuelt hest om det var fôrgrunnlag for det. I dag er det meste nedlagt, mens noen få gårder har spesialisert stordrift med bare ku, gris eller sau.

<sup>16</sup> Jeronimus: "Det er Konst at deele Gaver ud blant Børn, saa alle kand blive fornøyet..." (Scene 11).

Andre juledag startet julegilde-sesongen. Hele romjula<sup>17</sup> var og er ei tid for festligheter, julestue, juletreffest eller juleselskap. Julestuen som selskapsform er belagt fra hele Norden fra 16- og 17-hundretallet, og i Norge har vi beskrivelser fra det meste av Norge (bl.a. fra Nord-Norge av Jonas Lie i *Tremasteren Fremtiden* og Nils Lagli i *Julspel i Ranen*). På den ene siden var det sterk motstand fra myndighetene mot disse festlighetene. Dette kan nok forklares med at feiringen kunne bli ganske løssluppen, og at noen benyttet anledningen til å begå ulovligheter under dekke av at det hørte med til feiringen (forbud i Christian Vs norske lov av 1687, flere forsøk på innskrenkinger i 1629, 1682, 1726 og flere, nytt forbud i 1735). På den andre siden beskrives bemerkelsesverdig mange ulike leker, først og fremst for voksne, hvorav de fleste er borte og glemt nå. Det var sangleker, gjetteleker, panteleker, ”tvekamper”, smedevervs om eller til kjente personer, og kanskje dans. Jeg nevner bare kulturhistorikeren Kristofer Vistedes (1873–1949) sammenfatning i en artikkel som først ble trykt i *Speiderens julenummer* 1938 (Visted 2016: 88–96) og Nils Lagli oppramsing av juleleker han kjente til fra Rana ved forrige århundreskifte (Lagli 1994). Lovforbudene eller utviklingen førte til at julestuene døde ut, i dag har vi to ulike ”avleggere” av dem, det er juletreffester og juleselskap, men ingen lovgiving trenges for å regulere disse sammenkomstene. Juletreffestene oppsto på 1800-tallet, og forklaringen ligger i navnet. Etter at juletreet var innført, arrangerte prester eller skolelærere barnevennlige fester der man gikk rundt juletreet, sang julesanger, kanskje brukte noen av lekene fra tidligere tiders julestue og spiste medbrakte julekaker til kaffe og saft. Snart ble besøk av julenissen et fast, populært innslag. Han hadde gjerne med en liten gave til alle barn. På 1900-tallet ble disse offentlige festene arrangert av skolekretser, misjonslag eller andre organisasjoner i alle deler av landet. I dag klarer de ikke lenger å konkurrere med alle andre underholdningstilbud, men de finnes fortsatt. En typisk juletreffest av i dag kunne vi lese om i *Vest-Telemark blad* 4. januar 2019, der det gammeldagse understrekes i overskriften *Jolefest på gamlemåten* (Haugsgjerd 2019). De private juleselskapene har blitt tilpasset dagens omgangsformer. De er for familie eller en adskillig mindre vennekrets enn tidligere generasjoners *bedarlag*<sup>18</sup>. Mat og drikke er det viktigste, og underholdningen strekker seg kanskje til et spill eller en quiz sammen.

I min barndom var det ”å gå julebukk” noe vi gledet oss til i jula. Det måtte skje mellom andre juledag og trettendagen. Jo flere som var sammen i følget, jo bedre. Vi kledde oss ut og laget julemasker der vi klippet hull til øyne og munn. Så var vi klare til å besøke naboene, snakke med fordreid stemme, og se hvor lenge man klarte det før man ble gjenkjent og måtte ta av masken. Belønningen var servering av julekaker og kjerringøl. Men det vi gjorde på 1950-tallet, var en avbleket

<sup>17</sup> Tradisjonelt var det 26. desember til trettendagen 6. januar, nå regnes den vanligvis fram til nyttårsaften.

<sup>18</sup> Bedarlag: den delen av ei grend som skulle bes i selskap, bryllup eller begravelser.

versjon av den opprinnelige julebukktradisjonen. Fra 1700- og 1800-tallet har vi mange beskrivelser av julebukkferder, når et stort følge med utkledd ungdom (og delvis eldre) sammen med en ordentlig "julebukk" dro fra gård til gård. Julebukken kunne ha en kropp som var dannet av en stang med et stort klede over, eller være et forkledd menneske, men hodet var det mest skremmende. Det kunne være trukket med skinnet av en geitebukk med hornene bevart på, noen steder med kjeft som kunne åpnes og var rødmalt innvendig, og med stål og flint i halsen slik at det gnistret når den åpnet munnen (Bø 1974: 139–148; Hodne 1996: 128–132). Følget sang, danset, skremte ungene, og fikk så gaver eller mat til avslutning etter at de hadde kastet maskene og avslørt hvem de var. Noen mener opphavet kan være middelalderske, katolske mysteriespill og den djevlelignende figuren som kunne være med der (Bø 1974: 146–148). Andre mener å gjenkjenne guden Tors bukker i den gamle julebukken, og knytter det til førkristen fruktbarhetskult (Hodne 1996: 132). Ut fra kildene er det vanskelig å fastslå noe sikkert opphav. Julebukker kan vi kanskje ennå oppleve, men nå har det meste av utkleddningsleken flyttet over til Halloween og blitt amerikanisert, så barna kler seg i innkjøpte skrekk-kostymer og varsler "trick or treat" ved døra, i stedet for å legge opp til en uanmeldt visitt.

Vi har sett at de gjennomgåtte skikkene fra juleforberedelser, julaften og romjul har ulik alder og ulikt opphav, førkristent, katolsk eller protestantisk, de kan være importert eller ha norrønt opphav, og være døende eller helt borte. Nye tider fører til nye skikker, og hvordan julefeiringen vil se ut om nye femti år, er det vel ingen av oss som kan spå om, men nettopp derfor er det viktig å ha dokumentert noe av det gamle.

#### Litteratur

- Alsvik, H., Asker, R., Fetveit, L. (1971). *Buskerud og Telemark i manns minne, Daglegliv ved hundreårsskiftet. Frå Nasjonalforeningens landskonkurranse for eldre*. Oslo: Samlaget.
- Bakken, H.S. (1952). Holbergs julestue. *Bergens Tidende* 19. Universitetsbiblioteket i Bergens spesialsamlinger, [https://spesial.w.uib.no/?page\\_id=1086](https://spesial.w.uib.no/?page_id=1086) [lest: 6.01.2019].
- Berg, K.A., Tessem, L.B., Wiedswang, K. (1993). *Julen i norsk og utenlandsk tradisjon*. Oslo: Gyldendal, [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2007112201023](https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2007112201023) [lest: 6.01.2019].
- Blehr Lånkan, A.K. (2017). Før kunne du få bot hvis du ikke brygget juleøl. 25.12, <https://www.oblad.no/ol/olbrygging/historier/for-kunne-du-fa-bot-hvis-du-ikke-brygget-juleol/f/5-68-354543> [lest: 4.09.2019].
- Bø, O. (1970). *Vår norske jul*. Oslo: Samlaget, [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2011052308122](https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011052308122) [lest: 6.01.2019].
- Bokmålsordboka, [https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+feig&ant\\_bokmaal=5&ant\\_ny-norsk=5&bokmaal=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+feig&ant_bokmaal=5&ant_ny-norsk=5&bokmaal=+&ordbok=begge) [lest: 4.09.2019].
- Brenne, T. (2009). *Norske julehefter. De litterære juleheftene fra 1880 til i dag*. Oslo: Messel.



- Det er 100 år siden julevåpenhvilen. (2014). *National Geographic*. 22.12., <http://natgeobloggen.no/2014/12/22/det-er-100-ar-siden-julevapenhvilen-i-stedet-for-a-drepe-hverandre-med-kuler-og-gass-delte-soldatene-gaver-og-spilte-fotball/> [lest: 8.01.2019].
- Eithun, T., Rindal, M., Ulset, T. (ed.). (1994). *Den eldre Gulatingslova*. Oslo: Riksarkivet, <https://www.nb.no/items/fa602c833912b90e8aa641dca79de225?page=35&searchText=gulatingslova> [lest: 6.1.2019].
- Grosvold, R. (2016). ABC nyheter: Lussekattenes djevelske opphav. 12.12., <https://www.abcnyheter.no/livet/mat-og-drikke/2016/12/12/195263101/lussekattenes-djevelske-opphav> [lest: 8.01.2019].
- Grundtvig, N.F.S. (2019). Etlidet Barn så lystelig. 6.01., <https://kalliope.org/en/text/grundtvig20010107165> [lest: 6.01.2019].
- Haugsgjerd, O.Å. (2019). Joletreffest på gamlemåten. *Vest-Telemark blad*, <http://www.vtb.no/nyhende/joletreffest-pa-gamlematen-1.2557154> [lest: 6.01.2019].
- Høberg, E.N. (2016). Norsk Julemat. I: *Store norske leksikon*. 6.06., [https://snl.no/norsk\\_julemat](https://snl.no/norsk_julemat) [lest: 6.01.2019].
- Hodne, Ø. (1996). *Jul i Norge, Gamle og nye tradisjoner*. Oslo: Cappelen, [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2008080100063](https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2008080100063) [lest: 6.01.2019].
- Holberg, L. (1969). *Jule-Stue*. I: F.J. Billeskov Jansen. *Ludvig Holberg Værker i tolv bind. Digteren. Historikeren. Juristen. Vismanden*. Bd. 4. København: Rosenkilde og Bagger.
- Hornkloves, T. *Haraldskvæði (Hrafnsmál)* (B1), [http://www.heimskringla.no/wiki/Haraldskv%C3%A6%C3%B0i\\_\(Hrafnsm%C3%A1l\)\\_%28B1%29](http://www.heimskringla.no/wiki/Haraldskv%C3%A6%C3%B0i_(Hrafnsm%C3%A1l)_%28B1%29) [lest: 4.09.2019].
- Johansen, P.B. (2018). En heldig kvinne får en Jaguar i julegave: – Jeg må ut og få kjøpt en veldig stor sløyfe. 18.12., <https://www.ta.no/nyheter/okonomi-og-naringsliv/jul/en-heldig-kvinne-far-en-jaguar-i-julegave-jeg-ma-ut-og-fa-kjopt-en-veldig-stor-sloyfe/s/5-50-666765> [lest: 8.01.2019].
- Lie, J. (1872). *Tremasteren "Fremtiden", eller Liv nordpaa*. København: Gyldendal, <https://www.nb.no/items/3cfde334aa552ee8c0fd5bc983b2b88b?page=0&searchText=> [lest: 6.01.2019].
- Lagli, N. (1994). Julspel i Ranen. *Norsk Folkeminnelags skrifter* 139. Oslo: Aschehoug.
- Moe, M. (1925). Folkeminne frå Bøherad. *Norsk Folkeminnelags skrifter* 9. Oslo: Norsk Folkeminnelag, [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2015012008071](https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2015012008071) [lest: 6.01.2019].
- Notaker, H. (1993). *Ganens makt. Norsk kokekunst og matkultur gjennom tusen år*. Oslo: Aschehoug, <https://www.nb.no/items/0f903bfaef4eb8f9680d2d60e2584607?page=0&searchText=Ganens%20makt> [lest: 6.01.2019].
- Nordbø, O. (1960). Før i tida. Gamalt or Bøherad. *Norsk Folkeminnelags skrifter* 85. Oslo: Universitetsforlaget, [https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2007041101105](https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2007041101105) [lest: 6.01.2019].
- Ny trend: De brygger sitt eget øl*. (2014), <https://www.godt.no/artikkel/23274364/ny-trend-de-brygger-sitt-eget-oel> [lest: 4.09.2019].
- Serieantikvariatets samling av julehefter, <https://www.serieantikvariatet.no/products/Julehefter/257> [lest: 4.09.2019].
- Sturluson, S. (1995). *Norges Kongesagaer*. Bd. 1–2. Oslo: LibriArte, [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2009120104101](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009120104101) [lest: 6.01.2019].
- Thomassen, M. (2018). Advent. I: *Store norske leksikon*. 20.02., <https://snl.no/advent> [lest: 8.01.2019].
- Troels-Lund, T.F. (1914–1915). *Dagligt Liv i Norden i det sekstende Aarhundre/VII Bog. Aarlige Feste*. København: Gyldendal, <http://runeberg.org/dagligt/7/0012.html> [lest: 6.01.2019].

- Uggerud, E. (2016). Smult. I: *Store norske leksikon*. 25.05., <https://snl.no/smult> [lest: 17.04.2019].
- Visted, K. (2016). Jul i gamle dager. Tekster av Kristofer Visted. *Norsk Folkeminnelags skrifter* 171. Oslo: Spartacus, Scandinavian Academic Press.
- Winsnes, H. (1845). *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen*. Christiania, <https://www.dokpro.uio.no/litteratur/winsnes/frames.htm> [lest: 6.01.2019].
- Torbjørn Hornklove. (1912). Haraldskvæði ("Hrafnsmál"). I: F. Jónsson (ed.). *Den norsk-islandske skaldedigtning*. København: Gyldendal, [http://www.heimskringla.no/wiki/Haraldskv%C3%A6%C3%B0i\\_\(Hrafnsm%C3%A1l\)\\_\(B1\)](http://www.heimskringla.no/wiki/Haraldskv%C3%A6%C3%B0i_(Hrafnsm%C3%A1l)_(B1)) [lest: 6.01.2019].

---

---

# DEBIUTY NAUKOWE

---

---



Michał Gęsiarz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Pod rękę z Pol Potem. Komunistyczna Partia Robotników wobec Czerwonych Khmerów 1975–1981

Hand in Hand with Pol Pot. The Workers' Communist Party  
in Relation to the Khmer Rouge 1975–1981

The aim of this article is to examine relations between the Norwegian Workers' Communist Party and Pol Pot's Democratic Kampuchea between 1975 and 1981. The Norwegian Maoist movement held a deeply positive view of the Khmer Rouge regime, which resulted in its sending a delegation to Phnom Penh in September 1978. In the article I will analyze how they interpreted the regime, focusing on delegates' memoirs and debates after the fall of the Khmer Rouge government.

**Key words:** Workers' Communist Party, Norwegian left-wing politics, Maoism, totalitarianism, Cambodia

**Słowa kluczowe:** Komunistyczna Partia Robotników, norweska lewica, maoizm, totalitaryzm, Kambodża

### Wstęp

Norweska scena polityczna lat 60. i 70. XX wieku charakteryzowała się działaniem rozbudowanych organizacji maoistowskich. Jakkolwiek Komunistyczna Partia Robotników (nor. Arbeidernes kommunistparti, dalej: AKP)<sup>1</sup> nie odniosła nigdy sukcesu wyborczego i politycznie pozostała marginalnym ekstremum, pewne aspekty jej funkcjonowania odbiły się głośnym echem w norweskim społeczeństwie. Jednym z nich są poglądy środowiska AKP na Kambodżę w okresie rządów Czerwonych Khmerów, a więc w latach 1975–1979. Czteroletni okres

---

<sup>1</sup> W latach 1973–1990 do nazwy partii dodawano przyrostek marxist-leninstene, a do skrótu przyrostek m-l. Było to zgodne z zasadami nazewnictwa partii maoistowskich w całej Skandynawii – oznaczało to odróżnienie się od partii proradzieckich. W niniejszym artykule użyto skrótu AKP bez wyróżnika m-l ze względu na charakter analizy poświęconej wyłącznie tej organizacji.

funkcjonowania Demokratycznej Kampuczy pod wodzą Pol Pota był jednym z najbardziej krwawych epizodów związanych z projektami wprowadzenia komunizmu w krajach Trzeciego Świata<sup>2</sup>.

Komunistyczna Partia Robotników została utworzona w roku 1973, będąc niejako zwieńczeniem formacji ruchu maoistowskiego w Norwegii. Wywodzące się z młodzieżówki socjalistycznej środowisko rozwinęło się na fali dwóch sprzeciwów – globalnego wobec wojny w Wietnamie oraz lokalnego wobec członkostwa we Wspólnocie Europejskiej (norweskie referendum z roku 1972). Norwescy maoiści rozwinęli wiele instytucji wydawniczych i kulturalnych, a ich matecznikiem były uniwersytety w Oslo i Bergen. Radykalne skrzydło młodej inteligencji było motorem napędowym organizacji i to wewnątrz tej grupy rodziła się teoretyczna i ideowa podbudowa wsparcia dla azjatyckich reżimów komunistycznych. Działalność partyjna nie przyniosła spodziewanych efektów – w wyborach parlamentarnych w roku 1973 utworzona przez maoistów koalicja wyborcza zdobyła 0,4% poparcia. Na przestrzeni lat 70. i 80. ruch pozostał istotną częścią społeczności akademickiej oraz kontrkultury, jednak jego wpływ z czasem zaczął maleć.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie związku norweskich maoistów z Demokratyczną Kampuczą<sup>3</sup> ze szczególnym uwzględnieniem przebiegu delegacji do Phnom Penh i późniejszej rewizji poglądów wyrażonej w debatach na łamach partyjnej prasy. Analiza ta składa się z trzech głównych aspektów. Rolę wstępu pełni stosunek AKP do zwycięstwa Czerwonych Khmerów w 1975 roku. Druga kwestia to praktyczne działania, wśród których najważniejszym jest wyjazd czteroosobowej delegacji AKP do Kambodży na zaproszenie Pol Pota jesienią roku 1978. Ostatni wątek poddany analizie to reakcja norweskich maoistów na upadek reżimu oraz związane z nim debaty i rewizje partyjnej linii. W tej części omówione zostanie, w jaki sposób kolejne informacje docierające z Indochin wpływały na rewizję poglądów dotyczących reżimu, z uwzględnieniem rozważań nad pojęciem ludobójstwa.

Za podstawowy materiał źródłowy posłużyły teksty publikowane w czasopiśmie *Røde Fane* (pol. Czerwony Sztandar). Wydawnictwo to było jednym z podstawowych organów prasowych AKP, poświęconym debatom i rozważaniom

<sup>2</sup> Pojęcie „Trzeci Świat” pojawiało się historycznie w różnych ujęciach. Analizując literaturę maoistowską, należy mieć na uwadze, że pojawia się ono w rozumieniu wywiedzionym z ideologii Mao Zedonga. System ten dzielił państwa na supermocarstwa (Pierwszy Świat), mocarstwa rozwijające się (Drugi Świat) i narody wyzyskiwane (Trzeci Świat). Klasyczne ujęcie politologiczne okresu Zimnej Wojny określa Pierwszy Świat jako blok państw zachodnich, Drugi Świat jako blok wschodni, natomiast Trzecim Światem były państwa niezaangażowane.

<sup>3</sup> Nazwą „Demokratyczna Kampucza” określa się Kambodżę w latach 1975–1979. W niniejszym artykule stosowane są obie nazwy, przy czym „Kambodża” odnosi się generalnie do kraju, natomiast „Demokratyczna Kampucza” konkretnie do państwa rządzonego przez Czerwonych Khmerów.

wokół teorii marksistowskiej. Przebieg norweskiej delegacji do Demokratycznej Kampuczy opisany został na podstawie relacji dwójki delegatów, Påla Steigana i Elisabeth Eide, opublikowanej w tomie *Overfallet på Kampuchea. Hvorfor angrep Vietnam?* (pol. *Atak na Kampuczę. Dlaczego Wietnam zaatakował?*) pod redakcją Liv Jørgensen (1979).

Wśród najważniejszych opracowań dotyczących AKP i rozwijających wątek związków z Czerwonymi Khmerami wspomnieć należy *Den store ml-boka* (pol. *Wielka księga marksizmu-leninizmu*) stanowiącą zwieńczenie prac Kaderprosjektet pod redakcją Nikolai Brandala i Jona Rognliena (2009a). Wątek Kambodży, zasygnalizowany raczej niż rozwinięty, pojawia się również na kartach *Mao, min Mao. Historien om AKPs vekst og fall* (pol. *Mao, mój Mao. Historia rozwoju i upadku AKP*), pozycji będącej podsumowaniem badań Hansa Pettera Sjøli (2005). Cennym opracowaniem jest praca magisterska opublikowana przez Ivára Kristoffera Nilsena (2014) zatytułowana *ML-bevegelsen og krigen i Kambodja, 1970–1975* (pol. *Ruch maoistowski i wojna w Kambodży 1970–1975*). Jakkolwiek Nilsen skupia się w niej na doniesieniach medialnych z okresu poprzedzającego przejście władzy przez Czerwonych Khmerów, jego badania stanowią podbudowę analizy późniejszego okresu oraz zawierają w sobie próbę scharakteryzowania źródeł zapatrywań maoistów na terror w Demokratycznej Kampuczy. W języku polskim historia AKP przybliżona została w artykule: *Towarzysz Stalin, czyli rodzina Nordby: norweski ruch maoistowski i jego wpływ na kulturę* Karoliny Drozdowskiej opublikowanym na łamach czasopisma *Kultura i Polityka* (2017).

## 1. „Niech żyje wolna Kambodża!” – ekscytacja roku 1975

„Wojna ludowa zwyciężyła w Indochinach<sup>4</sup>” ogłoszono dumnie w trzecim numerze *Røde Fane* z roku 1975 (Anonimowy 1975a: 1). Doniesienia o konsekwentnych zwycięstwach komunistów w Kambodży i Wietnamie Południowym zostały określone jako zwiastun upadku amerykańskiego imperializmu w Azji Południowo-Wschodniej. Wieści z Dalekiego Wschodu wzbudzały w środowisku AKP entuzjazm oparty na wierze w radykalny postęp ruchów wyzwolńczych w Trzecim Świecie. Maoistowska koncepcja „wojny ludowej”, głosząca potrzebę prowadzenia zbrojnej walki z masowym poparciem ludności wiejskiej w celu wyniszczenia spychanego coraz głębiej na prowincję wroga, zdawała się zwyciężać w starciu z różnymi modelami wyzwolenia.

Autorzy odezwy zinterpretowali zwycięstwo w Kambodży jako otwarcie nowej epoki. Upatrywano w nim klęskę obu imperializmów, przeciw którym

<sup>4</sup> Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczeń dokonał Michał Gęsiarz.

powstawał maoizm – amerykańskiego i sowieckiego (Anonimowy 1975b: 5). Triumf Czerwonych Khmerów miał być realnym „zwycięstwem ludowym”, odniesionym w wyniku sojuszu między robotnikami, chłopami oraz narodową burżuazją. Ten nowy model zwiastować miał możliwość budowy komunizmu bez szukania oparcia w światowych mocarstwach. Argumentowano, że socjalizmu „nie można dostać w prezencie”, gdyż musi on zostać wywalczony na drodze zbrojnej, co stanowi podstawę sukcesu maoizmu na światowej lewicy (Anonimowy 1975b: 6).

Artykuł obwieszczający zwycięstwo we Phnom Penh zakończony został słowami *Propozycji dotyczącej linii generalnej międzynarodowego ruchu komunistycznego* – dokumentu wystosowanego przez Komunistyczną Partię Chin do Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego 30 marca 1963 roku i uznawanego za jedną z podstaw maoizmu wdrażanego przez skandynawskie ruchy maoistowskie. W artykule zacytowano fragment ósmego rozdziału odezwy, głoszącego: „sprawa światowej rewolucji proletariackiej zależy od wyników walk rewolucyjnych ludów tych kontynentów, ludów, które stanowią przeważającą część ludności świata”<sup>5</sup> (Anonimowy 1975b: 6–7). Wieści dochodzące z Indochin mogły zatem jawić się norweskim maoistom jako faktyczna realizacja koncepcji politycznych zawartych w przyjętej przez nich dekadę wcześniej doktrynie maoistowskiej. Swoje zadanie działacze AKP postrzegali jako potrzebę przedstawienia sytuacji Indochin norweskiemu społeczeństwu i sprawienia, by sprawa ta została przez nich zrozumiana jako awangarda walki z imperializmem i reakcjonizmem także na Półwyspie Skandynawskim. Wszak, jak pisali w cytowanej odezwie chińscy komuniści, „antyimperialistyczna walka rewolucyjna narodów Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej nie jest bynajmniej problemem regionalnym, lecz sprawą o znaczeniu powszechnym, związaną ze sprawami rewolucji światowej międzynarodowego proletariatu” (Anonimowy 1975b: 6–7).

Dla uzupełnienia tych wizji warto streścić zapatrywania AKP na sytuację w Kambodży w latach 1953–1975. Niepodległa od 1953 roku Kambodża była widziana jako państwo, w którym według teorii leninowskiej dokonała się rewolucja burżuazyjna, nieprzekształcona w rewolucję socjalistyczną. Penetracja kraju przez zagraniczny kapitał spowodowała ugruntowanie kapitalizmu, a tradycje rzemieślnicze i spółki państwowe odcięte zostały od dofinansowania kosztem importów z Ameryki. Spowodowało to podział rodzimej klasy średniej na „burżuazję narodową”, skupioną wokół księcia Sihanouka, i „burżuazję kompradorską”, związaną z proamerykańskim generałem Lonem Nolem. Po roku 1963, kiedy Sihanouk zerwał więzy ekonomiczne z Zachodem, rozpoczął się okres walk o władzę, sfinalizowany zamachem i przejęciem władzy przez stronnictwo Lona Nola. Polity-

<sup>5</sup> Fragmenty odezwy zaczerpnięte zostały z polskiego tłumaczenia wykonanego przez Maoistowski Projekt Dokumentacyjny (*Propozycja dotycząca linii generalnej...* 1963).



ka Sihanouka została określona jako „skazana na niepowodzenie” wobec rosnących wpływów prozachodniej opozycji, która wygrała wolne wybory w 1966 roku (Anonimowy 1976a: 63).

Trwające w latach 1970–1975 walki uznane zostały za właściwy model mobilizacji mas społecznych. Program Zjednoczonego Frontu Narodowego Kambodży (Front uni national du Kampuchéa, FUNK)<sup>6</sup> stawiano za przykład organizacji społeczeństwa na drodze do komunizmu, wskazując między innymi na zjednoczenie wszystkich klas w walce o narodową niezależność oraz zapowiedź demokratycznego podziału ziemi i przeprowadzenia racjonalnej industrializacji (Anonimowy 1976a: 66–67). Skuteczność tej polityki miała zostać dowiedziona już w pierwszym roku wojny, gdy siły rewolucyjne przejęły kontrolę nad większością kraju. Phnom Penh zostało zdobyte wiosną 1975 roku, bez wsparcia zewnętrznego dla ruchu oporu, co uznane zostało za wzór i dowód na ostateczny upadek „socjal-imperialistycznych” wizji Związku Radzieckiego.

## 2. Z wizytą u Pol Pota

Ideowa fascynacja Kambodżą lat 70. pozostałaby jednak nieznacznym elementem lewicowego folkloru, gdyby nie poszły za nią realne działania polityczne. Od roku 1975 działało Stowarzyszenie Przyjaźni Norwegia – Kambodża (Vennskapsambandet Norge – Kampuchea, VNK) (Rognlien, Brandal 2009b: 86), którego deklaracyjnym celem było wzmocnienie współpracy między oboma krajami i walka o dobre imię komunistycznej Kambodży w norweskim społeczeństwie. Następne trzy lata przyniosły publikację pochwalnych artykułów na łamach *Røde Fane* i *Klassekampen*, jednak kluczowy dla bezpośrednich kontaktów okazał się rok 1978, kiedy reżim Pol Pota otworzył bramy kraju, wskutek czego zaproszono delegacje zachodnich partii maoistowskich. Począwszy od kwietnia, kiedy to doszło do wizyty przedstawicieli amerykańskiej Partii Komunistycznej, do Phnom Penh zaczęły docierać grupy zachodnich komunistów, których po Demokratycznej Kampanii oprowadzać mieli wyselekcjonowani przewodnicy. Europa była reprezentowana między innymi przez gości z Belgii, Szwecji i Jugosławii. Czteroosobowa delegacja Komunistycznej Partii Robotników dotarła na miejsce 23 września 1978 roku (Rognlien, Brandal 2009b: 71). W jej skład weszli: Pål Steigan, Tron Øgrim, Sveinung Mjelde i Elisabeth Eide. Jej przebieg znamy dokładnie z relacji spisanej przez Steigana i Eide opublikowanej w tomie *Overfallet på Kampuchea. Hvorfor angrep Vietnam?* wydanym rok później.

<sup>6</sup> Nad pełniącym funkcję szerokiego frontu FUNK władzę sprawował GRUNK (Gouvernement royal d'union nationale du Kampuchéa, pol. Królewski Rząd Narodowego Zjednoczenia Kambodży).

Warto w tym miejscu przyrzeć się uczestnikom delegacji. Øgrim wywodził się z rodziny inteligenckiej. Jego rodzice podczas okupacji współpracowali z organizacją wywiadowczą XU. Jako nastolatek poświęcał się lekturze literatury komunistycznej, przerabiając w wieku szkolnym najważniejsze dzieła Marksa i Lenina. Zaczynając swoją polityczną drogę jako orędownik radykalnego pacyfizmu w okresie wojny wietnamskiej, z czasem przeszedł na pozycje rewolucyjnego maoizmu. Razem ze Steiganem należał do grupy z Bryn, komórki Związku Młodzieży Socjalistycznej (Sosialistisk Ungdomsforbund, SUF), która w 1965 roku rozpoczęła radykalny skręt w lewo. Fascynacja Kambodżą przypadła na okres pracy dziennikarskiej Øgrima, realizowanej w ramach czasopisma *Klassekampen* (pol. *Walka Klas*) i wydawnictwa Oktober (pol. *Październik*). Inaczej potoczyła się kariera Steigana, który w latach 1975–1984 stał na czele Komunistycznej Partii Robotników. Steigan był zatem nie tylko ideologiem, ale również działaczem, którego poglądy miały bezpośrednie przełożenie na model zarządzania partią.

Sveinung Mjelde również wywodził się z dziennikarskiego skrzydła maoistów. Mjelde podobnie jak Øgrim związany był z redakcją *Klassekampen* i wydawnictwem Oktober (Østrem 2010). Podczas prac Kaderprosjektet Mjelde został zaproszony do udzielenia jednego wywiadu, jednak odmówił, wskazując na swój brak zaangażowania w kwestię kambodżańską. Dziennikarską oraz literacką stronę reprezentowała jedyna kobieta, Elisabeth Eide. W latach 80. opuściła ona ruch i stała się jedną z jego krytyczek, była kolejną z osób zaproszonych do współpracy w ramach Kaderprosjektet. W udzielonym na potrzeby projektu wywiadzie wspomniała, że w skład delegacji weszła z polecenia Egila Fossuma, ówczesnego redaktora *Klassekampen* (Rognlien, Brandal 2009b: 83). Istotnie, zarówno podczas chińskiej, jak i kambodżańskiej części wyjazdu pracowała ona nad reportażami oraz wspomnieniami. Delegacja połączyła zatem polityczne i dziennikarskie elity ruchu.

Na miejscu Norwegowie zostali objęci opieką przez dwóch przewodników, w stolicy oczekiwał na nich natomiast Ieng Sary, minister spraw zagranicznych i „brat numer trzy” w systemie politycznym Demokratycznej Kampuczy. Następnie delegacja ruszyła w podróż, która miała przybliżyć im życie w komunistycznej utopii. Szczegóły wyprawy w głąb Kambodży, a w szczególności stopień wyreżyszerowania trasy przez lokalne władze, do dzisiaj pozostawia otwartą furtkę do pytań i rozważań nad funkcjonowaniem omawianego systemu. Zgodnie z relacją Steigana i Eide objazd obfitował bowiem w wizytacje pokazowych obiektów gospodarczych oraz, a być może przede wszystkim, pozornie przypadkowe spotkania z lokalną ludnością. Na dworcu we Phnom Penh delegacja spotkała dwie młode robotnice przedstawiające się jako weteranki walk wyzwoleniczych. Opowiedziały one o warunkach pracy w stolicy i kursach organizowanych dla robotników. Wśród podnoszonych kwestii pojawiło się również wyzwolenie kobiet przyniesione przez rewolucję (Eide, Steigan 1979a: 27–28). Kolejne rozmowy odbywane z pracow-

nikami kolei odsłaniały kulisy cudu gospodarczego dziejącego się w Kambodży, a wątpliwości budzić powinna przede wszystkim szeroka znajomość systemu ekonomicznego kraju, jaką w rozmowach z Norwegami popisywali się „przypadkowi” Kambodżanie.

Delegacja spędziła trzy dni w stolicy i cztery w terenie. Abstrahując od spotkań z lokalną ludnością, Norwegowie zwrócili uwagę na swoistą pustkę w kraju, która najgłębiej odczuwalna była w miastach. Od władz dowiedzieli się, że po ewakuacji w stolicy zostało 60 000 osób (Eide, Steigan 1979a: 20). Na kartach relacji Steigana i Eide decyzja o ewakuacji została przedstawiona jako jeden z pierwszych sukcesów nowej władzy, ratujący przeludnioną stolicę przed klęską głodu i tarciami okresu przejściowego. Exodus ludności na tereny wiejskie miał stanowić powrót do tradycyjnej, wydajnej gospodarki rolnej, a kwestię ponownego zasiedlenia miast określono jako odłożoną do momentu, gdy „warunki na to pozwolą”.

W ramach wyjazdu przewidziano pokazanie elementów społeczno-historycznych, takich jak wizyta w muzeum wojskowym zorganizowanym w dawnej kwaterze Lon Nola. Odwiedzono jedną z największych kooperatyw rolniczych, która po walkach wyzwoleniczych miała zostać podniesiona z gruzów przy wsparciu uchodźców z miast i przekształcona w jeden z najprężniej rozwijających się ośrodków nowej gospodarki. Kolektywizacja została przedstawiona jako proces emancypacji małych i średnich rolników poprzez oddanie im gruntów należących wcześniej do arystokracji, a także jako przykładowy model integracji miejskich uchodźców (Eide, Steigan 1979a: 31–34). Spędziwszy czas na rozmowach z rolnikami i poznawszy to, co zostało przedstawione jako codzienne życie ludu pracującego Demokratycznej Kampuczy, norweska delegacja wyruszyła w kierunku Angkoru, historycznego serca kraju. Świątynia uosabiała symbol narodowej tożsamości, zbudowany rękami niewolników, ukazujący niedolę kambodżańskiego ludu i jego wkład w rozkwit państwa na przestrzeni dziejów. Losy Angkoru posłużyły również za punkt wyjścia do krytyki Francuzów i Amerykanów, którzy rozkradli część zabytków (Eide, Steigan 1979a: 43–44).

Następnym przystankiem były pola ryżowe, zasilane nowym systemem irygacyjnym. Zgodnie z kambodżańskimi przysłowiem „Mając wodę, mamy ryż. Mając ryż – mamy wszystko” projekt kanałów został przedstawiony jako kolejny sukces nowej władzy, harmonizujący z tożsamością narodową i potrzebami społeczeństwa (Eide, Steigan 1979a: 46). O szczegółach technicznych oglądanych projektów delegacja ponownie dowiadywała się z ust „zwykłych” napotkanych rolników. Następnym przystankiem była fabryka leków medycyny naturalnej, jedna z placówek, na których miała oprzeć się polityka zdrowotna kraju. Zbudowana prowizorycznie po roku 1975 fabryka określona została jako „prymitywna”, ale Norwegowie byli „pod sporym wrażeniem tego, jak [Kambodżanie – M.G.] opiekują się zasobami i wyciskają z nich maksimum” (Eide, Steigan 1979a: 52).

W drodze powrotnej do stolicy na Norwegów czekała jeszcze jedna atrakcja – rejs łodzią po Mekongu. Autorzy wspominają go jako czas przemyśleń i dyskusji, które skłoniły ich do bezkrytycznego przyjęcia oglądanej projekcji za rzeczywistość. Pod wpływem bliskości chłopów i rolników odrzucono wcześniejsze wątpliwości. Jednym z najbardziej znanych fragmentów relacji stał się cytat „Trzeba być zupełnym idiotą, by cierpieć głód w Kampuczy”, odnoszący się do konfrontacji doniesień o masowym głodzie z wizerunkiem gospodarki zaprezentowanej czwórce w ramach objazdu (Eide, Steigan 1979a: 54). Odrzucono również pogłoski o wojskowej ingerencji w życie Kambodżan. Konkludując, Steigan i Eide rozważyli możliwość ujrzenia przez nich odpowiednika wiosek potiomkinowskich. Doszli przy tym do wniosku, że tak szeroko zakrojona mistyfikacja była niewykonalna.

Zwieńczeniem wizyty w Demokratycznej Kampuczy było spotkanie z Pol Potem. Steigan i Eide określili go jako człowieka, przez którego przemawiał żywot partyzanta – rozmowa była zdawkowa, a otrzymane odpowiedzi określono jako „rozmyślnie zbudowane i w dużej mierze podparte konkretnymi przykładami” (Eide, Steigan 1979b: 64). Głównym tematem rozmów była sytuacja militarna Kambodży i jej szanse w nadchodzącej wojnie z Wietnamem. Dalsza część dyskusji zeszła na doświadczenia walki rewolucyjnej, a Pol Pot przekazał Norwegom swoje recepty na stworzenie masowego ruchu robotniczego, opierające się na odrzuceniu wszelkiej pomocy zagranicznej. Delegacja pytała również o kwestię łamania praw człowieka, otrzymując standardową odpowiedź o funkcjonowaniu propagandy oraz zapewnienie, że wprowadzone zostały prawa człowieka, których na próżno szukać we wcześniejszej historii kraju.

Istotną wątpliwością była polityka edukacyjna Kambodży. Początkowo odnoszono się z rezerwą do wykluczenia inteligencji z nowego społeczeństwa. Najważniejszym argumentem za powodzeniem nowej edukacji był znaczący postęp w walce z analfabetyzmem, wobec którego wytoczono „rodzaj wojny ludowej”. Drogę do zdobycia wykształcenia zdefiniowano jako metodę studiów i praktyki, a wykształcenie służyć miało interesom nowego społeczeństwa. Również w edukacji wprowadzono zasady kolektywne, w ramach których „ci, którzy potrafili dużo, uczyli tych, którzy potrafili niewiele” (Eide, Steigan 1979b: 74).

Tygodniowa wycieczka umocniła Skandynawów w przekonaniu, że komunizm odniósł sukces w wyzwolonej spod amerykańskiego imperializmu Kambodży, a docierające do Europy szokujące doniesienia są wytworem amerykańskiej propagandy. Sukces propagandowy odniesiony przez kadry przygotowujące wizytę i całkowite przekonanie jadących do Kambodży Norwegów stanowi istotne studium przypadku działania totalitarnej propagandy. Jakkolwiek propaganda była w tym przypadku obliczona na przekonanie już przekonanych, to skala pozytywnych odczuć oddanych na kartach relacji Steigana i Eide nie pozostawia złudzeń,

że idealistyczna naiwność zachodnioeuropejskich komunistów została w pełni wykorzystana przez maszynę polityczną Czerwonych Khmerów.

### 3. Debaty i rewizje

W miarę doniesień z frontu wojny z Wietnamem na łamach *Rode Fane* pojawiły się pierwsze debaty. Początkiem dyskusji na łamach czasopisma był przedruk dwóch artykułów omawiających słuszność polityki Demokratycznej Kampuczy w obliczu wojny z Wietnamem, opublikowanych w duńskiej *Arbejderavisen* (pol. Gazeta Robotnicza). Opinie Duńczyków zostały omówione przez jednego z norweskich autorów. Podobnie jak w przypadku większości wcześniejszych rozważań o Kambodży, poruszamy się tutaj wśród pseudonimów i anonimowych opinii.

Krytyka została wyprowadzona zachowawczo. Kambodżę przedstawiono nie jako studium socjalistycznego państwa, ale przypadek kraju zagrożonego wojną „na śmierć i życie” (Anonimowy 1979: 25). Norweski głos nawoływał do wyrazów solidarności z walczącymi, postulując odłożenie dyskusji w czasie. Płynąca z Danii krytyka oparta była na dwóch zasadniczych punktach. Po pierwsze, wyniki gospodarcze Kambodży miały być dalekie od deklarowanych przez oficjalną propagandę, co przełożyło się na sytuację wojenną. Po drugie, rewolucyjna polityka Czerwonych Khmerów oparta na kolektywizacji i agraryzacji kraju miała stanowić zerwanie zarówno z programem FUNK, jak i maoistowską koncepcją Nowej Demokracji. Idea ta, przeciwstawiana zachodniej „Starej Demokracji” i bolszewickiej dyktaturze proletariatu, zakładała oparcie społeczeństwa na czterech klasach dominujących w Trzecim Świecie – chłopach, robotnikach, inteligencji i drobnej burżuazji. Właśnie w tym miejscu Duńczycy wskazywali zasadniczy błąd polityki Pol Pota – oparcie Kambodży na chłopach stało w sprzeczności zarówno z programem, w ramach którego walczone w latach 1970–1975, jak i z maoistowską praktyką budowy trzecioświatowego komunizmu. Norweski głos zdystansował się od tych argumentów, wskazując między innymi na fakt skolektywizowania rolnictwa jeszcze w okresie walk przed rokiem 1975 oraz zasadnicze różnice historyczne między drogą Mao a drogą Pol Pota, które uniemożliwiły przeszczepienie Nowej Demokracji na kambodżański grunt (Anonimowy 1979: 26).

Podczas debaty po raz pierwszy ujawniono występowanie terroru w Demokratycznej Kampuczy. Autor powołał się na świadectwa uchodźców, zauważając, że „uchodźcy częściowo kłamią i przesadzają, ale wiele [świadectw – M.G.] jest przypuszczalnie prawdziwych” (Anonimowy 1979: 30). Przemoc wobec klas posiadających, stronnictwa proamerykańskiego oraz przymusowo ewakuowanych mieszkańców miast została uznana za fakt. Autor tekstu zauważył jednak, że Pol Pot nie miał alternatywy dla zastosowanej polityki (Anonimowy 1979: 30).

Stanowiło to pewien przełom w zapatrywaniach na sytuację w Kambodży. Obok negacji „zachodnich kłamstw” pojawia się jasne wskazanie, że terror istniał i był jedynym wyjściem Czerwonych Khmerów. Autor akceptował, że droga Kambodży „była bolesna i popełniono na niej wiele błędów”, jednak „była to cena, jaką kraj musiał zapłacić za wywalczenie własnej wolności” (Anonimowy 1979: 30). Jako okoliczność łagodzącą podano niski wiek i poziom wykształcenia kadr rewolucyjnych, które „wychowane w biedzie i analfabetyzmie [...] nie miały warunków podobnych do wykształconych komunistów bogatego zachodu” (Anonimowy 1979: 30). Terror jest zatem nieodłącznym elementem rewolucji w Trzecim Świecie. Rezygnacja z terroru stanowi rezygnację z rewolucji.

Debata zapoczątkowana przez Duńczyków została rozwinięta w kolejnym numerze *Røde Fane*. Autor, podpisany jako Hans Petter, w tytule swojego artykułu stwierdza, że „Pol Pot posunął się zbyt daleko” (Petter 1979: 34). Jego przemyślenia stanowią częściowe zerwanie z homogeniczną linią obrony Czerwonych Khmerów, która reprezentowana była na kartach czasopisma. Autor stanął w opozycji do głosu z poprzedniego numeru, nawołującego do wyciszenia debaty wobec wietnamskiej inwazji na Kambodżę. Swoje przemyślenia skupił wokół przemocy Czerwonych Khmerów. Na początku wyszedł z istotnego zarówno wówczas, jak i z perspektywy badawczej założenia, że norwescy maoiści nie rozumieli rewolucji dziejących się w Trzecim Świecie. By pogłębić perspektywę, porównał działania wojenne lat 1970–1975 z nazistowską polityką spalonej ziemi zastosowaną podczas ewakuacji wojsk niemieckich z Finnmarku, zaznaczając przy tym, że sytuacja Kambodży była nieporównywalnie gorsza. Typ wojny dziejącej się w Kambodży, charakteryzowany jako „wojna chłopska”, był brutalniejszy od tych znanych z krajów Pierwszego Świata. Autor nie łączył masowej przemocy bezpośrednio z Czerwonymi Khmerami i wąpił w udział partii w mordach. Niemniej określił dotychczasowe stanowisko AKP i VNK jako „zbyt optymistyczne”, proponując zawartą w kilku postulatach rewizję (Petter 1979: 35).

Hans Petter po raz pierwszy przywołał termin ludobójstwa. Stwierdził, że „nadszedł czas, by odpowiedzieć na pytanie, czy zasięg arbitralnych morderstw pozwala nam użyć słowa ludobójstwo” (Petter 1979: 36). Odpowiedział na własne pytanie w sposób negatywny, argumentując, że pomimo izolacji Demokratycznej Kampuczy Czerwoni Khmerzy nie byłiby w stanie zataić zbrodni ludobójstwa. Ówczesny rozwój wywiadu oraz dziennikarstwa miał uczynić ludobójstwo czymś niemożliwym do ukrycia. Zarazem skrytykował bagatelizujący głos poprzednika, podkreślając, że jest przeciwnikiem mordów politycznych. Wciąż jednak pojawia się w tej kwestii dualizm pomiędzy humanizmem zachodnich komunistów a realiami rewolucji przeprowadzanych w Trzecim Świecie. Autor odciął się od praktyk moralizatorskich, powtarzając pogląd o braku możliwości prowadzenia walki narodowowyzwoleńczej bez ofiar. Sugerował, że świat „nie jest pacyfistycznym ra-

jem”, a pod rozważę należy podać skalę śmierci w przypadku wygranej Lon Nola. Jak stwierdził autor, „pół miliona, być może milion ludzi straciłby życie [pod rządami Lon Nola – M.G.]. Zostaliby zastrzeleni, bądź zmożeni chorobami lub głodem” (Petter 1979: 37). Drugim argumentem usprawiedliwiającym przemoc, użytym zarówno przez Hansa Pettera, jak i poprzedników, było widmo jeszcze gorszej sytuacji ludności Kambodży po interwencji Wietnamu. W tym przypadku autor posunął się do ostatecznego odwrócenia retoryki, wielkimi literami konkludując, że „Wietnam prowadzi ludobójstwo w Kambodży” (Petter 1979: 37).

Petter krytykował również porzucenie programu FUNK. Jego zdaniem sojusz między chłopami, robotnikami, narodową burżuazją i inteligencją był jedynym, co mogło zapewnić Kambodży szanse skutecznej obrony przed Wietnamem i USA. Zerwanie z międzyklasowym sojuszem i prześladowania buddystów stały w sprzeczności z pozytywnie odbieranym przez skandynawskich maoistów programem FUNK i to w nich autor widział przyczyny klęski Pol Pota. Kończąc swoje rozważania, Hans Petter zadał pytanie o to, czy norwescy maoiści powinni zdystansować się od Pol Pota. Podobnie jak w przypadku ludobójstwa odpowiedź była negatywna. Zadeklarował wsparcie dla Pol Pota i walki obronnej Kambodży, w ramach której Czerwoni Khmerzy pozostawali główną siłą. Była to jednak narracja pozbawiona dawnej żarliwości. Zasada wsparcia władzy komunistycznej została bowiem zmieniona na wsparcie ludu Kambodży w walce o niezależność i możliwość „wyboru tych, którzy mają ich prowadzić” (Petter 1979: 39).

Wątek Demokratycznej Kampuczy powrócił na łamy czasopisma dwa lata później, wraz z debatą między Eirikiem Rossenem i Tronem Øgrimem, która była decydująca dla ostatecznego wyodrębnienia się w partii stanowiska odrzucającego wspieranie Pol Pota i stanowiła grunt, na którym część działaczy rozpoczęła swój rozbrat z ruchem maoistowskim. Warto przybliżyć w tym miejscu sylwetkę Rossena, kluczowej postaci nowego sporu. Rossen zaangażowany był w kwestię kambodżańską jako członek VNK od roku 1975 (Rognlien, Brandal 2009b: 86). W okresie od sierpnia 1976 roku do grudnia 1978 roku był sekretarzem komitetu międzynarodowego AKP. W latach 1978–1980 pełnił rolę redaktora ds. międzynarodowych w *Klassekampen*. Przygotował wtedy reportaż o kambodżańskich uchodźcach w Tajlandii, który stał się podstawą późniejszej krytyki Czerwonych Khmerów. Po odejściu z *Klassekampen* w roku 1980 Rossen skupił się na wniesieniu do partyjnej debaty swoich poglądów na projekt Demokratycznej Kampuczy, co poskutkowało przeprowadzeniem zamkniętego seminarium w czerwcu 1981 roku. Rossen debatował wówczas z Øgrimem, a całość przeniesiona została na łamy kolejnych numerów *Røde Fane*. Przyjrzyjmy się argumentom obu stron, które traktować można jako podsumowanie wątku kilkuletniego flirtu norweskich maoistów z reżimem Pol Pota.

Rossen rozpoczął swoją argumentację stwierdzeniem, że partia Czerwonych Khmerów nigdy nie była marksistowsko-leninowska, a rewolucja w Kambodży nie była rewolucją marksistowską (Rossen 1981: 17). Pierwsza część artykułu poświęcona została nowym faktom, jakie dotarły do Norwegii po upadku reżimu Pol Pota. W pierwszej kolejności autor zdemaskował system starannie reżyserowanych wycieczek po Demokratycznej Kampuczy. Zdaniem Rossena norwescy maoiści z naiwnością zakładali, że naturalne na północy Europy wzajemne zaufanie może być stosowane również wobec krajów Trzeciego Świata. Swoje źródła oparł na najnowszych krytycznych relacjach z Kambodży, przywołując przede wszystkim teksty i raporty Laury Summers i Stephena Hedera. Kolejny krótki fragment tekstu to podkreślenie pozytywów płynących z rządów Czerwonych Khmerów. Kwestia ta została zamknięta w zakresie ekonomii, która dzięki budowie systemu nawadniania pól ryżowych miała przeżywać pod rządami Czerwonych Khmerów okres prosperity pozwalający na odbudowę kraju po latach wojny. Plusy te nie mogły jednak przesłonić Norwegom okrucieństw dokonywanych przez reżim – Rossen posunął się tutaj do porównania Pol Pota z Hitlerem, który wyeliminował bezrobocie w Trzeciej Rzeszy (Rossen 1981: 18–19).

Przechodząc do kluczowych kwestii, Rossen rozpoczął swój wykład od opisu więzienia Tuol Sleng, w którym życie straciło od 16 do 20 tysięcy ludzi. Po raz pierwszy na łamach *Røde Fane* pojawił się opis przemocy politycznej stosowanej przez Czerwonych Khmerów. W oparciu o nowe doniesienia Rossen budował swoją argumentację za zerwaniem stosunków z reżimem. Wymordowanie opozycji zostało określone jako cel polityki Pol Pota (Rossen 1981: 20–21). Dalej, opierając się na informacjach przekazanych przez Laurę Summers, autor określił politykę kolektywizacji jako „nagle, gwałtowne i ostatecznie dla wielu niezadowolające doświadczenie” (Rossen 1981: 20–21). Przedstawił analizę tego, jak kolektywizacja rolnictwa przeszła drogę od formy organizacji społeczeństwa dotkniętego wojną w roku 1973 do polityki przymusu począwszy od roku 1974. Kolejnym argumentem Rossena był antyegalitaryzm Czerwonych Khmerów, objawiający się w politycznych podziałach wewnątrz kooperatyw rolniczych i samej partii. Najważniejszym źródłem był dokument dzielący społeczeństwo Kambodży na 10 głównych klas, opracowany przez partię w roku 1977<sup>7</sup> (Rossen 1981: 24). Podział ten zrywał z wykładnią marksizmu-leninizmu i prowadził do wspomnianych wyżej praktyk niemarksistowskiego podziału ludności. Opisy wewnętrznych praktyk partyjnych poszerzone zostały między innymi o oskarżenia Czerwonych Khmerów o rasizm w stosunku do mniejszości chińskiej (Rossen 1981: 27). Podsumowując swoją krytykę, Rossen wskazał jako rozwiązanie wsparcie szerokiego frontu z królem Siha-

<sup>7</sup> Byli to: monarchiści, feudałowie, kapitaliści, drobni kapitaliści, bogaci chłopci, średni chłopci, biedni chłopci, niezależni robotnicy, robotnicy przemysłowi, robotnicy partyjni.



noukiem i zaznaczył, że w polityce Pol Pota widzi główną przyczynę niepowodzeń Kambodży (Rossen 1981: 27).

Krytyczna linia Rossena spotkała się z repliką Øgrima, jednego z czterech delegatów z roku 1978. Lata 1975–1979 zostały przez niego określone jako „obiecujący eksperyment w Trzecim Świecie” (Øgrim 1981: 28). W pierwszej kolejności autor skupił się na kwestii humanizmu, odrzucając zachodni, „burżuazyjny” humanizm w odniesieniu do spojrzenia na problemy Trzeciego Świata. Zdaniem Øgrima zachodnie ideały praw człowieka muszą ustąpić w tym kontekście „konieczności historycznej i walce klas” (Øgrim 1981: 28). Rewolucja w Kambodży powinna być oceniana z perspektywy humanizmu marksistowskiego – skupionego wokół materializmu dialektycznego i walki o wyzwolenie klasowe. Dalej Øgrim scharakteryzował politykę gospodarczą Demokratycznej Kampuczy jako sukces w walce z głodem i epidemiami. Pozytywny pogląd na ekonomię kraju był zatem do końca dzielony przez wszystkie strony sporu. W odniesieniu do kolektywizacji, zniesienia pieniądza i ewakuacji miast autor trzykrotnie stwierdził, że były to działania konieczne na drodze do odbudowy kraju, wyeliminowania elementów kapitalizmu i zapobieganiu klęskom głodu i epidemiom.

Linia Øgrima nie była oparta jedynie na odparciu krytyki. Również u niego znalazło się miejsce na analizę błędów Czerwonych Khmerów, ujętą w trzech punktach. Pierwszym z nich był antyintelektualizm, objawiający się zerwaniem zarówno z dorobkiem zachodniej kultury, jak i tradycją Królestwa Kambodży (Øgrim 1981: 29). Pozycja ta nie dziwi u Øgrima, który wywodził się z kręgów intelektualnych i musiał czuć dysonans między polityką edukacyjną Demokratycznej Kampuczy a jego własną drogą do komunizmu. Drugi negatywny aspekt stanowił izolacjonizm na arenie międzynarodowej, chociaż Øgrim użył go głównie jako argumentu tłumaczącego skalę międzynarodowej propagandy przeciwko Czerwonym Khmerom. Trzecim punktem krytyki jest przemoc wobec niewinnych obywateli, którzy zostali zamordowani w „chaotycznych warunkach” działania nowego rządu (Øgrim 1981: 29).

Następnie Øgrim wrócił do argumentów usprawiedliwiających politykę Pol Pota, zwracając uwagę na konieczność rozpatrywania tejsze przez pryzmat „trudnej sytuacji historycznej”. Brutalizacja mas chłopskich była efektem wieloletniej walki toczonej przez społeczeństwo. Podziały, które Rossen uznał za złamanie zasad egalitaryzmu zostały w tym przypadku zinterpretowane jako efekt działania sił zewnętrznych, na który Czerwoni Khmerzy nie mieli wpływu. Øgrim, przyznając ponownie, że przywódcy Demokratycznej Kampuczy popełniali błędy, zaznaczył, że spowodowane były one działaniem w niesprzyjających warunkach ekonomicznych, politycznych i militarnych, które nie zostawiały większego wyboru. Zbrodnie systemu były niezależne od niego samego, bo powodowane naporem zachodniego kapitału. W jednej z kolejnych tez autor stwierdził, że wciąż uważa Czerwonych

Khmerów za „bardzo progresywną i antyimperialną siłę” w walce z Wietnamem (Øgrim 1981: 29).

Ostatnim, kluczowym argumentem Øgrima była krytyka schematyczności „szowinistycznego zachodniego marksizmu”, który podpierał się utartymi rozwiązaniami przenoszonymi z Europy na Trzeci Świat (Øgrim 1981: 30). Podkreślił przy tym, że osobiste doświadczenia przekazane przez Pol Pota zawsze będą ważniejszą opowieścią o rewolucji niż polemiczne pisma Rossena – teoretyzującego, europejskiego krytyka. (Øgrim 1981: 30). Postawa ta przywodzi na myśl interpretację pism Frantza Fanona zaproponowaną przez Jeana-Paula Sartre’a w posłowie do *Wyklętego ludu ziemi*. Sartre postulował w niej dołączenie Europejczyków do krwawej wojny z kolonizacją i oddanie się uzdrawiającej przemocy rewolucyjnej płynącej wprost z potrzeb społeczeństw ulegających dekolonizacji (Sartre 1985). Ten rodzaj apologii rewolucji dokonywanej rękami mieszkańców Trzeciego Świata przenika również stosunek radykalnego skrzydła AKP do Czerwonych Khmerów, stanowiąc jedną z podstaw negacji ludobójstwa.

Konkluzja Øgrima zawiera się w stwierdzeniu, że wszelkie zbliżające się rewolucje w Trzecim Świecie miały być „pełne błędów, przemocy, niepotrzebnego terroru i przestępstw, przeciwności, kłęsk i zrad”, co wynika z oddolnego charakteru tychże rewolucji. Zachodni marksiści nie mieli przy tym prawa domagać się, by trzecioświatowe rewolucje przebiegały „bezboleśnie”, gdyż skończyłoby się to brakiem poparcia dla jakichkolwiek rewolucji (Øgrim 1981: 30).

Jakkolwiek debata między Rossenem a Øgrimem była zdecydowanie największą i najbardziej obfitą w polityczne konsekwencje dyskusją dotyczącą Kambodży wśród norweskich komunistów, została ona wygaszona serią odgórných decyzji. Rossen, pomimo przygotowania wykładów na temat sytuacji w Demokratycznej Kampuczy, nigdy nie został dopuszczony do przedstawienia swoich wniosków na łonie partii (Rognlien, Brandal 2009b: 87). Jego możliwości ograniczone zostały do wspomnianego już zamkniętego seminarium i publikacji debaty na łamach *Røde Fane*, która po dwóch numerach i krótkim komentarzu Rossena nie była kontynuowana. Warto wspomnieć, że w toku dalszej debaty Rossen podnoszący kwestię ludobójstwa również zdystansował się od nazwania tak polityki Czerwonych Khmerów, sugerując, że praktyki ludobójcze mogły zdarzyć się raczej po wietnamskiej inwazji w roku 1979 (Rossen, Øgrim: 1981: 37). Zatem również czołowy wśród norweskich maoistów krytyk Demokratycznej Kampuczy nie uznał faktycznej skali zbrodni reżimu Pol Pota.

Kończąc rozważania nad rewizją poglądów, przytoczyć należy stanowisko Steigana wyrażone w jego autobiografii *På den himmelske freds plass: Om m-l-bevegelsen i Norge* (pol. *Na Placu Niebiańskiego Spokoju. O ruchu maoistowskim w Norwegii*) z roku 1985. Opracowanie to wykracza poza ramy czasowe przyjęte w tytule artykułu, stanowi jednak konieczne podsumowanie postawy najbardziej nieustę-

pliwej i niezdolnej do podjęcia debaty grupy działaczy AKP. Jako jeden z czterech Norwegów, którzy osobiście spotkali Pol Pota, Steigan w ironiczny sposób oddał oskarżenia pod adresem reżimu, zgadzając się z faktem ludobójstwa w Kambodży – dokonanej jednak przez USA w latach 1970–1975 (Steigan 1985).

## Konkluzje

Fascynacja Demokratyczną Kampuczą przeszła zatem trzy fazy. Od zainteresowania odległą rewolucją środowisko AKP przeszło do praktycznych działań solidarnościowych zwieńczonych ekskluzywną wizytą na zaproszenie Pol Pota. Trzecim aktem tej historii jest stopniowa, ale do samego końca niepełna, rewizja poglądów wobec nowych faktów. Kilka aspektów tych wydarzeń stanowi dzisiaj cenny materiał do analizy międzynarodowych ruchów lewicowych.

Norwescy historycy badający stosunek działaczy AKP do przemocy politycznej i rewolucji w Trzecim Świecie scharakteryzowali trzy źródła tych postaw. Pierwsze z nich, zaproponowane przez Bjørna Westliego, związane było z ideowym dogmatyzmem stawiającym maoistów po stronie dobra w manichejskiej walce z faszystowskim państwem – walce, w której przemoc miała być jedyną skuteczną bronią klasy robotniczej. Na gruncie międzynarodowym rozważania te rozwinął Nikolai Brandal, zakładając selektywne, oparte na bezrefleksyjnym czerpaniu z propagandy, rozumienie sytuacji w Azji Południowo-Wschodniej. Trzeci głos w debacie, wniesiony przez Bernta Hagtveta, wywodził pozytywny stosunek do maoistowskich dyktatur z bezkrytyczności i oderwania od rzeczywistości lewicujących elit akademickich (Nilsen 2014: 79–81).

Przejdę teraz do analizy zebranego materiału. Przede wszystkim istotny jest sposób, w jaki norwescy maoiści zbudowali swoją wyidealizowaną wizję Demokratycznej Kampuczy. Zawiązany na bazie sprzeciwu wobec wojny w Wietnamie ruch pilnie potrzebował nowego wzorca. Pomimo zwycięstwa strony komunistycznej Wietnam dołączył do nieakceptowanego przez AKP obozu proradzieckiego. Kambodża mogła z tego punktu widzenia wydawać się idealna, walcząca z USA w tej samej części świata i stawiająca przy tym na własną drogę, popieraną u podstaw przez samego Mao (Nilsen 2014: 82). Pożywką dla idealizmu była propaganda płynąca z Phnom Penh, chociaż takie wyjaśnienie sprawy byłoby zbyt prostym uproszczeniem. Istotnie, do momentu przejścia władzy przez Czerwonych Khmerów w roku 1975 nic nie wskazywało na skalę przemocy, jaka miała przetoczyć się przez Kambodżę w ciągu następnych czterech lat. Norweski rząd nie nawiązał stosunków dyplomatycznych z prowadzącymi walkę rewolucyjną FUNK oraz GRUNK, ale zrobił to już w roku 1976 wobec Demokratycznej Kampuczy. Okres pomiędzy zajęciem stolicy a publikacją pierwszych niepokojących doniesień z kraju w roku 1977 (relacja François

Ponchauda) nie budził zatem wątpliwości na poziomie państwowym. Tym, co ostatecznie wyróżniło stanowisko maoistów, była reakcja na doniesienia o skali zbrodni popełnianych przez zwolenników reżimu.

Polityka Pol Pota była ewenementem nawet wśród najbardziej krwawych reżimów totalitarnych Trzeciego Świata. Relacja między grupą norweskich maoistów a Demokratyczną Kampuczą przywodzi na myśl lewicową replikację schematów orientalizmu. Potrzebująca swojego trzecioświatowego katharsis organizacja działająca w jednym z najlepiej rozwiniętych państw zachodniej Europy znalazła pozornie idealny wzorzec w odległej Kambodży. Na bazie poszczególnych doniesień zarysowany został obraz perfekcyjny, usystematyzowany w ramach romantycznej wizji świata według zachodnioeuropejskich akademików. Pol Pot spełniał potrzebę rewolucji odczuwaną przez intelektualny nurt norweskiego komunizmu. Ten obraz, rozwijany aż do roku 1979, nie był jednak jedynie projekcją Norwegów. Czerwoni Khmerzy wyszli im naprzeciw, organizując pokazowy objazd. Dwie potrzeby legitymizacji spotkały się zatem w połowie drogi, wspierając siebie nawzajem, chociaż na zewnątrz wsparcie to nie miało żadnego znaczenia.

Istotny jest również proces odchodzenia od poglądów przez radykalne ruchy polityczne. Wewnętrzna debata, doprowadzona na kartach mojej analizy do roku 1981, nigdy nie przyniosła pełnego odżegnania się od pierwotnych zapatrywań. Najbliższy tej postawie Rossen wciąż stał na lewo od głównego nurtu, a środowisko AKP nie przyjęło do wiadomości danych na temat ofiar Czerwonych Khmerów. Zapatrywania wyrastające z politycznego radykalizmu stanowią w tym przypadku podbudowę negacji ludobójstwa. Z drugiej strony można spojrzeć na ten aspekt z perspektywy badań nad systemami totalitarnymi i ich zdolnościami do kreowania propagandy – w tym przypadku na przykładzie reżyserowanych delegacji zagranicznych.

Historia AKP jest cennym i istotnym materiałem do badań nad historią radykalnych ruchów politycznych. Chociaż z dzisiejszej perspektywy norweski maoizm wydaje się odrealnionym fenomenem politycznym, to pewne dzielone przez opisywany ruch schematy wykraczają poza Norwegię lat 70. Chęć przeniesienia swojego marzenia o buncie na grunt wyidealizowanego Trzeciego Świata stała się jednym z kluczowych elementów działania ruchów komunistycznych po roku 1968. Dochodząca do głosu akademicka lewica Europy Zachodniej, wskutek ograniczeń w lokalnych społeczeństwach, zaczęła szukać tradycyjnego „wyjścia w lud” poszerzonego o wyjście poza granice znanego im świata – a zatem do dekolonizujących się narodów Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej (Hobsbawm 2014: 396–397). Na tej płaszczyźnie Skandynawia stanowi ważne ogniwo badań politycznych nad radykalizmami w europejskiej polityce drugiej połowy XX wieku, szczególnie, że popularność AKP przypadła na okres, kiedy wiele partii komunistycznych zachodniej Europy było w odwrocie po owocnych politycznie dekadach powojennych.

## Bibliografia

- Anonimowy. (1975a). Folkekriget har sigra i Indokina!. *Røde Fane* 3.
- Anonimowy. (1975b). Leve det frie Kambodsja!. *Røde Fane* 3.
- Anonimowy. (1976a). Kambodsja: Det nasjonale borgerskapets linje for kamp mot USAs nykolonialism. *Røde Fane* 2.
- Anonimowy. (1976b). Kambodsja: Den proletariske linja for kampen mot USAs nykolonialisme og for folkets frigjøring. *Røde Fane* 2.
- Anonimowy. (1979). Pol Pots linje feilaktig?. *Røde Fane* 4.
- Drozdowska, K. (2017). Towarzysz Stalin, czyli rodzina Nordby: norweski ruch maoistowski i jego wpływ na kulturę. *Kultura i Polityka* 21.
- Eide, E., Steigan, P. (1979a). På rundreise i Demokratisk Kampuchea. W: L. Jørgensen (ed.). *Overfallet på Kampuchea. Hvorfor angrep Vietnam?*. Oslo: Oktober.
- Eide, E., Steigan, P. (1979b). Samtaler med Pol Pot og Ieng Sary. W: L. Jørgensen (ed.). *Overfallet på Kampuchea. Hvorfor angrep Vietnam?*. Oslo: Oktober.
- Hobsbawm E. (2014). *Jak zmienić świat? Marks i marksizm 1840–2011*. Tłum. S. Szymański. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Nilsen, I.K. (2014) *ML-bevegelsen og krigen i Kambodsja, 1970–1975*, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/42489/Kandidat-1452-Masteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 29.05.2019].
- Petter, H. (1979) Pol Pot gikk for fort fram. *Røde Fane* 5.
- Propozycja dotycząca linii generalnej międzynarodowego ruchu komunistycznego. List KC KP Chin do KC KPZR* (1963). Maoistowski Projekt Dokumentacyjny, <https://maopd.files.wordpress.com/2013/11/propozycja-dotyczaca-linii-generalnej-miedzynarodowego-ruchu-komunistycznego-1963.pdf> [dostęp: 4.09.2019].
- Rognlien, J., Brandal, N. (2009a). *Den store ml-boka. Norsk maoisme sett nedenfra*. Oslo: Kagge.
- Rognlien, J., Brandal, N. (2009b). *Den store ml-boka. Norsk maoisme sett nedenfra. Elektronisk bonusutgave*. Oslo: Kagge, <https://docplayer.me/4352399-Kaderprosjektet-presenterer-ml-boka-den-store-norsk-maoisme-sett-nedenfra.html> [dostęp: 10.10.2019].
- Rossen, E. (1981). Ingen marxistisk revolusjon. *Røde Fane* 6.
- Rossen, E., Øgrim, T. (1981). Hva kan vi lære av Kampuchea?. *Røde Fane* 8.
- Sartre, J.P. (1985). Posłowie. W: F. Fanon. *Wyklęty lud ziemi*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sjøli, H.P. (2005). *Mao, min Mao. Historien om AKPs vekst og fall*. Oslo: Cappelen.
- Steigan, P. (1985). *På den himmelske freds plass: Om m-l-bevegelsen i Norge*, <https://www.akp.no/hefter/himmelske-fred.html#a221> [dostęp: 30.05.2019].
- Øgrim, T. (1981). Et løfterikt eksperiment i den 3. verden. *Røde Fane* 6.
- Østrem, O. (2010). Jakten på røde Oktober. *Klassekampen*, <https://www.klassekampen.no/58121/article/item/null/jakten-pa-rode-oktober> [dostęp: 13.05.2019].

Katarzyna Jakubowska  
Independent scholar

## Jämställda nyheter. Kvinnans ställning i svenska nyhetsprogram

Gender Equal News. Women's Status in Swedish News Programs

This article provides an insight into the contemporary level of gender equality that characterizes Swedish news programs. The study is based on available data and reports regarding women's status in the newsroom, as well as their opportunities and access to the process of making news. The study analyses Swedish public service channels' policy concerning women's and men's equal rights in the newsroom and the reflection of this in practice. The main aim of the article is to explore whether Swedish news is really as gender neutral as expected and what needs to be improved to achieve actual gender balance.

**Key words:** Sweden, news, women, gender equality, women's status

**Nyckelord:** Sverige, nyheter, kvinnor, jämställdhet, kvinnors ställning

### Inledning

Under det senaste seklet har de skandinaviska samhällena generellt blivit mer jämställda. Genom samarbete och särskilda lagar har hela Norden försökt förbättra kvinnors situation inom olika livsområden. Press har också satts på medier att vidta lämpliga åtgärder för att försäkra kvinnlig tillgång till mediemarknaden samt motverka könstereotyper. Det var framför allt public service-medieföretag som påverkades av de nya jämställdhetsidéerna. Det att erbjuda både kvinnor och män samma möjligheter och rättigheter i och bakom tv-rutan passade så bra med deras public service-uppdrag. Sverige anses i många avseenden vara en förebild för mediernas handlingar för högre jämställdhet även bland skandinaviska länder. Det är också Sverige som i hela Norden har gjort mest effektiva ansträngningar för att förbättra kvinnors situation i medier. Syftet med min artikel är att granska om det svenska medielandskapet verkligen har blivit mer jämställt. Medieområdet som jag fokuserar på är det svenska nyhetsrummet. Med utgångspunkt i två nyckelbe-

grepp, jämställdhet och jämställdhetspolicy, samt en analys av olika statistiska uppgifter, rapporter och artiklar angående det svenska nyhetsrummets jämställdhetsnivå försöker jag fastslå vilken ställning kvinnor har i svenska nyheter och vad som behöver förbättras för att uppnå den önskade könsneutraliteten.

## 1. Jämställdhetsbegreppet

Begreppet jämställdhet hänvisar till mäns och kvinnors ställning i samhället och det innebär att varje människa förtjänar samma rättigheter, skyldigheter och möjligheter inom alla områden i livet oavsett kön. Denna idé infördes i Sverige på 1970-talet under statsministern Olof Palme. Den omfattar alla möjliga livsområden som t.ex.: makt, inflytande, ekonomi, hälsa, utbildning och fysisk integritet (Hirdman 2014: 282).

För Sverige har jämställdhet en särskild betydelse: i ett samhälle där den protestantiska arbetsmoralen, social egalitarism och folkhemsidén utgör en sådan viktig grund är ju män och kvinnors lika ställning en nödvändighet (Aniof 2013: 55). Därför har staten sedan 1972 anammat ett speciellt, kvinnovänligt handlingsprogram som kallas för jämställdhetspolicy (Hirdman 2014: 288). Målet är att göra det möjligt för kvinnor att ha samma makt som män att forma samhället samt sina egna liv och att undanröja alla ekonomiska, politiska och sociala hinder som gör det omöjligt för kvinnor att ha valfrihet inom olika livsområden. Denna sorts politik förutsätter stiftning av särskilda lagar och organisationer samt samarbete mellan ansvariga myndigheter på statens olika nivåer vilkas mål är att motarbeta könsdiskrimineringen och stödja män och kvinnor i deras rätt att ta lika stor plats i samhället (Regeringskansliet 2014).

## 2. Vägen till jämställdhet

År 1958, när den första sändningen av nyhetsprogrammet *Aktuellt* gick ut i svensk television var kvinnorna nästan osynliga. Deras tydliga underrepresentation, både som intervjuade och som journalister, väckte dessutom inte någon större uppmärksamhet. Situationen bedömdes som något helt naturligt såväl bland män som bland kvinnor. Inte förrän år 1960 fick den första kvinnan en permanent heltidsanställning på redaktionen. Förutom henne var det bara två andra kvinnor bland de anställda journalisterna. Det fanns dock kvinnor på andra avdelningar, särskilt i hem- och familjesektionen eftersom dessa områden tycktes vara mest lockande för kvinnliga tittare och därigenom behövde "ett kvinnligt perspektiv". Mellan 1960 och 1965 växte redaktionen och det var

manliga reportrar som i de flesta fall erhö­ll de nya anställningarna (diagram 1). Dessutom bestämde sig *Aktuellt*s ledning för att de bara skulle anställa yrkes­mässiga nyhetsuppläsare och då byttes de två kvinnliga nyhetsuppläsarna ut mot män (Löfgren Nilsson 2015: 204).

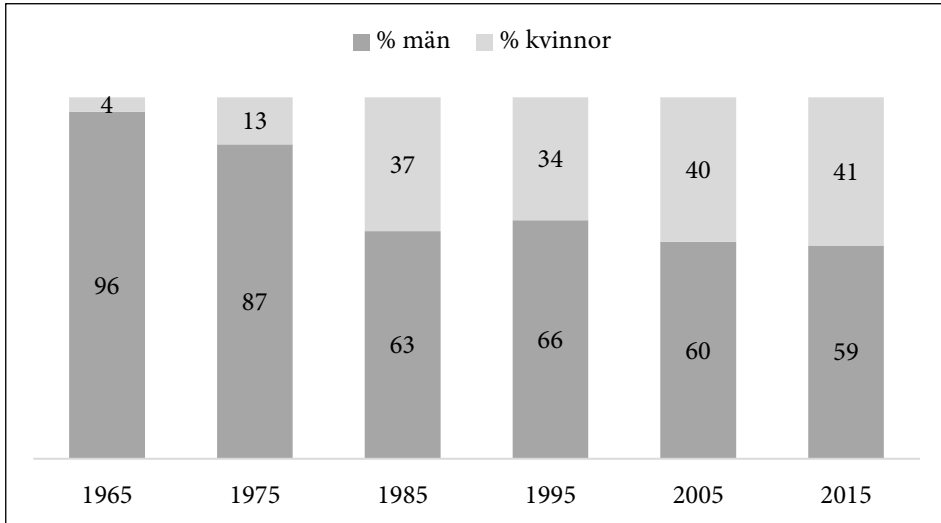


Diagram 1. Andel kvinnor och män anställda på de svenska nyhetsredaktionerna för *Aktuellt* och *Rapport* 1965–2015

Källa: Löfgren Nilsson 2015.

En annan viktig orsak som bidrog till kvinnors frånvaro på *Aktuellt*s redaktion var en förändring av nyhetskriterierna. Man lade större vikt vid ”hårda” nyheter och då minskade inlåningen av kvinnliga reportrar från mindre allvarliga nyhetssektioner. Medan det år 1960 var 10% kvinnor bland de anställda på redaktionen, utgjorde kvinnorna 5 år senare bara 4%. Samtidigt minskade också antalet nyheter som producerades ur ett kvinnligt perspektiv (Löfgren Nilsson 2015: 204–205).

Även i själva nyhets­­sändningarna var kvinnor väldigt sällsynta. De som figurerade och fick uttala sig var till 90% män. Det var också män som fick de mer officiella rollerna – de kommenterade, rapporterade eller lämnade sakkunskap (som politiker, experter, medborgare). Den tioprocentiga kvinnorepresentationen var för det mesta bara kändisar eller ”vanliga människor”. Nyhetsutrymmet för kvinnor var alltså mycket begränsat och tydligt köns­­märkt. Enligt dåvarande föreställningar var kvinnor inte i stånd att ta ansvar för uppgifter eller positioner av samma vikt som män på grund av biologiska skillnader mellan könen. Därför fick kvinnor oftast anställningar som sekreterare och scriptor medan män anställdes som redaktörer och reportrar. Det var alltså män som hade den högsta statusen



och den största makten både inom redaktionerna och i nyheterna (Löfgren Nilsson och Johansson 2000: 12–14).

Ett stort genombrott för jämställdhetsfrågor i Sveriges nyhetsutrymme kom år 1969 tillsammans med lanseringen av kanalen TV2. Då skedde en av de största rekryteringarna i svenska mediers historia. Den nya kanalen anställde 260 journalister som bl.a. skulle arbeta med det nya nyhetsprogrammet *Rapport*. För första gången lade man inte någon större vikt vid kön under rekryteringsprocessen. I början utgjorde kvinnor så mycket som 20% av de anställda men efter fyra år sjönk siffran till bara 13%. Av stor betydelse var dock att den politiska avdelningen på *Rapport* leddes av en kvinna. Hon blev alltså den första kvinnliga nyhetschefen för SVT (Djerf och Löfgren Nilsson 2004: 91–93).

Det var under 1970-talet som det svenska medielandskapet genomgick en rad genomgripande förändringar. Många av dem skulle inte tagit plats om det inte vore för feministiska aktioner, initiativ och samarbeten. En lång debatt angående jämställdhetsfrågor dök upp och redaktionerna började gradvis ifrågasätta de könsnormer som fram till dess varit rådande. Initiativ för högre jämställdhet kontrollerades av en speciellt tillsatt jämställdhetskommission på SVT. Det första målet var att förändra attityderna till kvinnliga journalister och sedan ge dem chanser att ta sig in på de nyhetsområden som tidigare bevakades av män. Kvinnliga journalister krävde också mer uppmärksamhet på ”mjuka” nyheter angående t.ex. barnomsorg, miljöfrågor eller konsumentfrågor samt fler kvinnliga källor och ett mer ansenligt kvinnoperspektiv i nyheterna. På så sätt började kvinnorna utmana könsordningen på redaktionerna (Löfgren Nilsson 2015: 207–208).

Det feministiska samarbetet i svenska medier under 1970-talet förde med sig många framgångar. År 1985 utgjorde kvinnliga journalister 45% av personalen på *Aktuellt* och avdelningarna för inrikes- och utrikesnyheter var faktiskt helt jämställda. Dessutom fick flera kvinnor i slutet av 1980- och i början av 1990-talet toppositioner på redaktionerna. Den första kvinnliga chefen för *Rapport* blev år 1988 Ewonne Winblad (Löfgren Nilsson 2015: 209–210).

Efter den fruktbara perioden trodde man att alla återstående ojämlikheter inte längre utgjorde något större problem. De skulle ju lösas automatiskt med tiden och den nya generationen av journalister. Men under 1990-talet genomgick nyhetsredaktionerna flera organisatoriska förändringar och både nyhetsproduktionen och könsmärkningen blev svårare att överblicka (Löfgren Nilsson 2015).

År 1995 blev Sverige engagerat i FN:s Pekingplattform och förband sig därmed att arbeta för att öka representationen av kvinnor i medierna, att aktivt motverka stereotypa könskildringar, samt att ge kvinnor större tillgång till medier (Nordic Council of Ministers 2014). När en forskningsrapport 2004 avslöjade att kvinnor fortfarande var betydligt underrepresenterade i nyhetssändningarna, uppstod därför en kraftig offentlig debatt där mediernas uppfyllelse av sitt demokratiska

uppdrag började ifrågasättas. Dagens statliga förordningar ställer alltså höga krav, särskilt på offentliga tv-kanaler – jämställdhet borde ju utgöra en del av deras public service-uppdrag (Löfgren Nilsson 2015: 199–200).

### 3. Jämställdhetspolicyn i public service-uppdraget

Jämställdhet är ett viktigt element av mediernas public service-uppdrag. Samhället består ju av både män och kvinnor. De borde alltså ha samma chanser att uppträda och göra sig hörda i medierna. När man emellertid bara låter en typ av människor komma till tals blir skildringen inte bara orättvis och odemokratisk utan också ensidig och tröttande. Om journalisterna dessutom bestämmer sig för att bara visa en viss grupp av befolkningen riskerar de missa några bra nyheter, förklaringar, åsikter, synpunkter och framför allt sina läsare, tittare och användare. Ändå händer det att några samhällsgrupper blir underrepresenterade i nyhetsändringar – till dessa hör kvinnor. Därför har det svenska public service-medieföretaget SVT (Sveriges Television) utvecklat en särskild jämställdhetspolicy som ställer höga krav på både ledare och de anställda inom företaget att arbeta mot allt högre könsbalans.

SVT införde sin gällande policy angående genusfrågor år 2015. Den kallas för *Sverigespeglning och likabehandling* (Edström och Jacobsson 2015: 53) och utgår från tanken att Sveriges samhälle ska ha en rättvis återspeglning i företagets verksamhet. Alla människor är lika mycket värda och alla borde kunna känna igen sig i SVT:s utbud.

”SVT har som mål att vara till för alla, och i takt med att samhället utvecklas bör det återspeglas i programutbudet” (SVT odaterad b).

När en person söker jobb på SVT borde hen rekryteras enligt sin erfarenhet och sina kompetenser, inte enligt t.ex. kön. Varje ny arbetare är nämligen en källa till nya kunskaper om publiken, dess sammansättning och behov. Dessutom borde alla anställda på SVT känna sig trygga och samtliga former av diskrimination, mobbing eller trakasserier borde motarbetas. Arbetsmiljön borde vara anpassad till både manliga och kvinnliga behov så att de kan fungera på lika villkor. Alla borde också ha samma möjligheter att förena arbetslivet och privatlivet. Förutom detta betonar SVT att det är ett väldigt öppet och tillgängligt företag som välkomnar mångfald och olikheter i fråga om kön, könsidentitet, ålder o.s.v. Varje nytt perspektiv och varje ny åsikt räknas om man vill erbjuda ett intressant, informerande och utbildande innehåll (SVT odaterad b).

SVT:s jämställdhetspolicy har två aspekter: den traditionella personalpolitiska och den programpolitiska. I den andra aspekten hänvisar företaget till EBU:s (European Broadcasters Union) överenskommelse från 1995 om betoningen på kvinnoperspektiv i programutbudet. SVT har också satt särskilda långsiktiga mål

för sin jämställdhetsverksamhet. Alla mål är tydliga och mätbara för att det ska bli lättare att se förändringar och nå tillfredställande resultat (Vi på tv 2016). Bland målen finns t.ex. att andelen kvinnliga och manliga chefer ska vara lika varandra eller ha en avvikelse på högst 10%. Samma regler gäller könsammansättning inom samtliga yrkesområden på företaget. Om ett kön är underrepresenterat på någon arbetsnivå borde det alltid prioriteras vid rekryteringen. Arbetsmöjligheterna för det underrepresenterade könet borde också ständigt utvecklas och förbättras. Dessutom borde löner för både män och kvinnor vara könsneutrala oavsett yrkesområde – den högsta möjliga avvikelsen är 3%. Förutom detta måste programutbudet vara könsbalanserat så att män och kvinnor figurerar i samma mängd i programinnehållet eller med en avvikelse på högst 10%. Jämställdhetsnivån på företaget ska också ständigt kontrolleras medan jämställdhetspolitiken alltid borde utgöra en naturlig del av verksamhetsplaneringen (SVT odaterad a).

Det syns att staten ställer stora krav på medieföretag angående kvinnans ställning. Men är detta tillräckligt för att kunna kalla svenska medier för jämställda? Har den kvinnovänliga policyn verkligen sin återspeglning i det svenska nyhetsrummet?

#### 4. Kvinnor och ledarskap

En av de första internationella undersökningar som presenterade jämförbara uppgifter angående kvinnor och ledarskap i medievärlden var *An Unfinished Story: Gender Patterns in Media Employment* av Margaret Gallagher. Rapporten som publicerades 1995, visade att antalet kvinnor anställda som chefer för nyhetsproduktion eller verkställande direktörer på medieföretag var betydligt lägre än antalet män, även inom nordiska public service-medier som just SVT. Kvinnorna utgjorde nämligen bara 12% av alla toppledare trots att deras representation som vanliga reportrar tydligt ökade under 1990-talet (Gallagher 1995: 32). Antalet nyanställda kvinnliga journalister (41%) var alltså oproportionerligt högt i jämförelse med de kvinnor som faktiskt fick makten och möjlighet att fatta beslut. Dessa resultat kan verka ännu mer förvånande eftersom SVT redan vid denna tid hade SVT fastslagit ramarna för sin jämställdhetspolicy (Mannila 2014: 35).

Mellan 1997 och 2017 har kvinnors möjligheter att leda svenska medieföretag förbättrats betydligt. Den aktuella undersökningen som genomförts av Nordiska ministerrådet presenterar en relativt hög nivå av könsbalans på alla yrkesnivåer. I genomsnitt utgör kvinnor 36% av styrelserna vilket är bättre än det östereuropeiska genomsnittet på 33%. Men när det gäller kvinnor som är toppledare ligger Sverige under det europeiska genomsnittet på 43%. Dessutom brukar manliga journalister dra mer nytta av sitt arbete än kvinnor – de tjänar vanligen mer och

har lättare att få en trygg anställning. Majoriteten av svenska mediaorganisationer har antagit en särskild kvinnovänlig politik. EU:s regler och nationella lagar mot genuskrimination har också påverkat den lokala mediemarknaden positivt. Ledarskapet i svenska medier är dock fortfarande könsmärkt och i samband med detta krävs ytterligare handlingar (Mannila 2014: 36).

De bästa möjligheterna att utveckla sin arbetskarriär har – enligt samma rapport – kvinnor i public service-medieföretagen, alltså SVT och SR (Sveriges Radio). Där utgör de 49% av alla anställda på beslutsfattande poster. Dessutom består både SVT:s och SR:s styrelse av fyra män och fyra kvinnor (diagram 2). Det finns alltså inte längre någon betydande mansdominans på de svenska public service-medieföretagen (Balkmar 2016: 210). Skillnaderna framträder när man fokuserar på särskilda ledningsnivåer. Flest kvinnor finns inom administrations-, distributions- och finansledning (68%) samt på högre ledarställningar (45%) men när det gäller produktion och design samt den tekniska personalen är kvinnorna ganska underrepresenterade (31% och 29%). Kvinnorna anställda på privata medieföretag befinner sig dock i en ännu svårare situation. Där utgör de bara 29% av alla ledare. Forskningen visar också att i Sverige brukar männen få tryggare jobb på bättre betalda poster medan kvinnorna löper större risk för att få ett deltidarbete (68%) (Mannila 2014: 49–58).

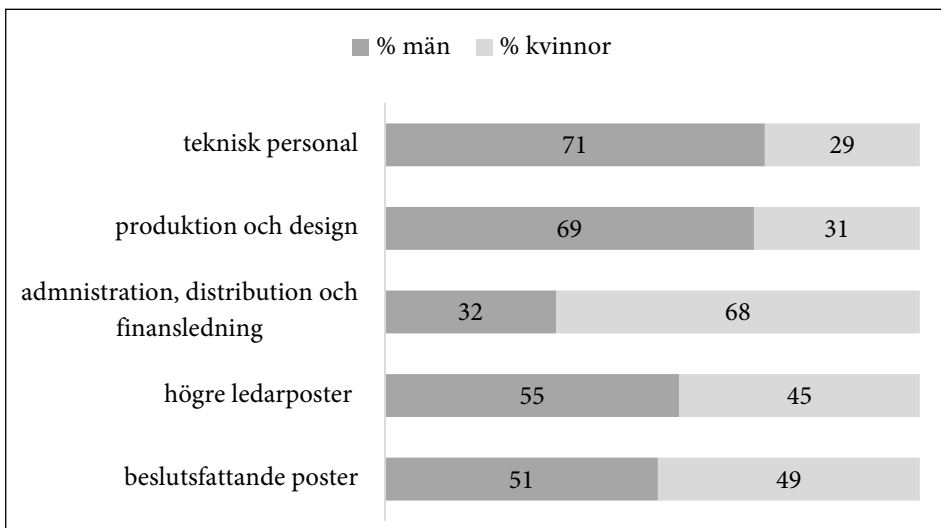


Diagram 2. Kvinnor och män på ledarpositioner på SVT och SR 2014

Källa: Mannila 2014: 49–58.

## 5. Könsmärkning i svenska nyheter

The Global Media Monitoring Project är den mest omfattande studien över genus i nyhetsmedier som gjorts över tid. Det är också det största rådgivande initiativet vars mål är att bidra till en ökning av kvinnorepresentation i medier. Den senaste undersökningen som publicerades 2015 granskar kvinnors situation i 114 länder (Who makes the news odaterad c). Studien påpekar att även i ett sådant jämställt land som Sverige har det betydelse om det är kvinnor eller män som rapporterar. Resultaten är nämligen mycket förvånande – kvinnor utgör bara 31% av alla nyhetssubjekt och det finns många länder i världen som överträffar detta resultat (USA med 38% eller Bolivia med 52%) (diagram 3). Kvinnor är alltså kraftigt underrepresenterade och situationen håller inte på att förbättras (Macharia 2015). Både när det gäller källor som används eller ämnen som bevakas förekommer kvinnor mindre ofta än män. Särskilt i fråga om sport, politik eller ekonomi har män lättare att bli ett nyhetssubjekt (Edström 2016: 41).

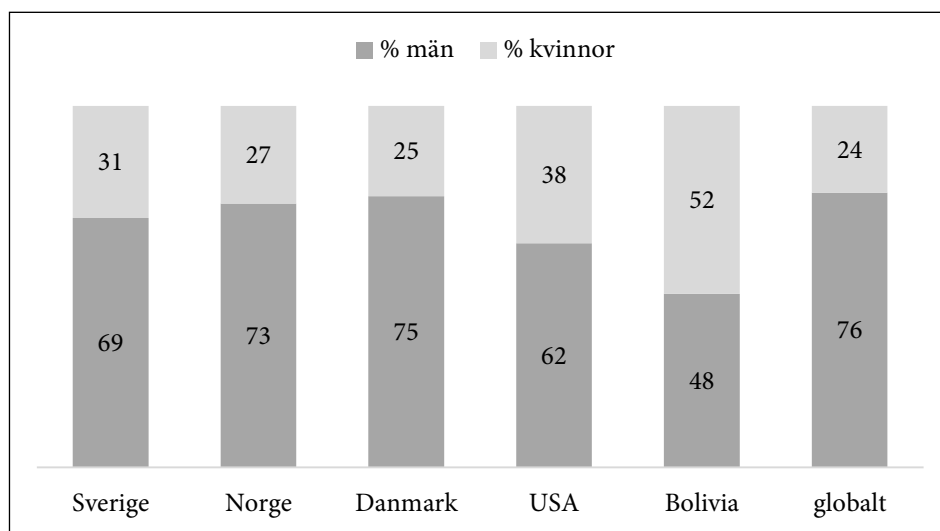


Diagram 3. Andel kvinnor och män i nyheterna 2015

Källa: Macharia 2015.

Vart femte år förbereder man i Sverige en nationell rapport som syftar till att granska utsträckningen av könsmärkning i nyheterna. Enligt den senaste undersökningen, *Räkna med kvinnor*, utgör män en kraftig majoritet i det globala nyhetsflödet; tre av fyra nyhetssubjekt är nämligen män. I Sverige är resultatet lite bättre (två män på en kvinna) men fortfarande inte tillfredsställande. Problemet är att mellan åren 2010 och 2015 märktes inte någon större förändring. Män

är fortfarande överrepresenterade. När det gäller enskilda bevakningsområden figurerar kvinnor oftast inom nyheter om brott och våld. Detta kan enkelt förklaras av att kvinnor oftare än män blir brottsoffer. Men i fråga om konfliktrelaterade nyheter är kvinnor ännu mer osynliga och figurerar bara i 13% av alla nyheter (diagram 4). Dessutom finns det inte något bevakningsområde där kvinnor dominerar eller förekommer i minst samma antal som män. När det gäller experter så utgör män både i Sverige och globalt 80% (Edström 2015: 22).

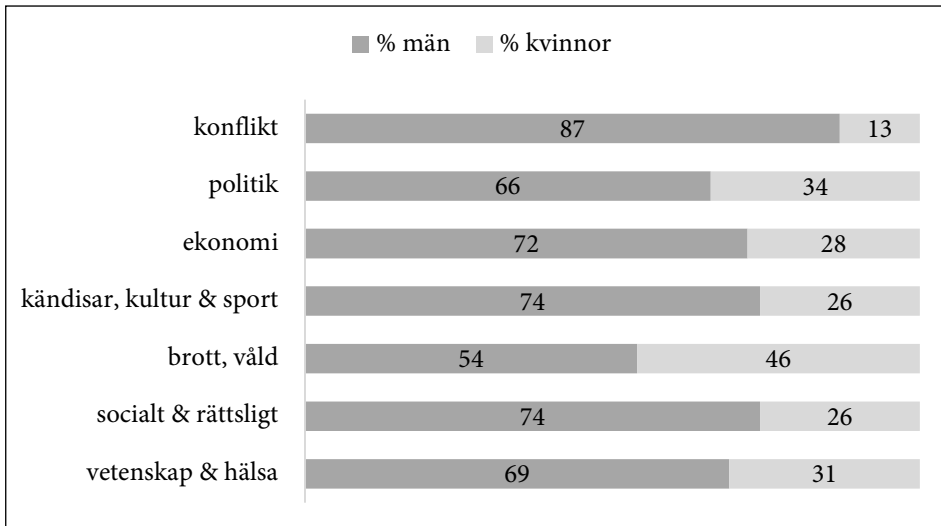


Diagram 4. Andel kvinnor och män inom olika bevakningsområden i Sverige 2015

Källa: Edström 2015: 22.

## 6. Västerbottensnytt – ett jämställt nyhetsrum

Trots några bakslag och brister på vägen mot ett helt könsbalanserat medielandskap bevisar Sverige att jämställdhet i medier faktiskt är möjligt att uppnå. Det bästa exemplet på detta är SVT:s *Västerbottensnytt* – ett regionalt nyhetsprogram i Umeå som producerar och sänder nyheter vilka huvudsakligen rör och når Västerbottens län (Edström och Jacobsson 2015: 46–47). Redaktionens effektiva handlingar för könsbalans i medier har väckt uppmärksamhet inte bara i Sverige utan även utomlands. Många europeiska medieföretag pekar på *Västerbottensnytt* som en förebild för en kvinnovänlig mediepolitik. Men vad är redaktionens nyckel till framgång?

Man kan säga att allt började vid Umeå universitet som först grundades år 1965. I jämförelse med andra större universitet i landet med flerhundraåriga traditioner

ansågs universitetet som ungt och radikalt. Det kallades även för ”det röda universitetet”. Nästan från början erbjöd akademien olika kurser kring könsrollsfrågor med en tvärvetenskaplig inriktning. Dess journalistprogram var också genomsyrat av genusperspektiv. Det var alltså där dagens kommunchefer fick sin utbildning vilket utan tvekan blev en av grunderna för regionens framgångar inom jämställdhet. Umeå var dessutom känt för sin starka feministiska rörelse och det var just deras handlingar för ett könsbalanserat nyhetsutbud som hade en nyckelbetydelse för att skapa modellen för *Västerbottensnytt* (Edström och Jacobsson 2015).

Det var nästan för 20 år sedan som redaktionen för *Västerbottensnytt* konstaterade att även om de hade uppnått könsbalans i själva nyhetsrummet, var det fortfarande män som i de flesta fall figurerade i nyheterna. Alla var eniga om att detta behövde förändras. Redaktionen bestämde sig då för att börja med systematiskt räknande. Redan den första månaden av undersökningar bevisade att 70% av alla nyhetssubjekt var just män. Redaktionens mål blev alltså att höja antalet kvinnor till 35%. Dessutom beslutade de år 2001 att jämställdhet skulle vara ett av ledorden för deras verksamhet. Man ville ju spegla hela samhället som bestod av 50% kvinnor och 50% män. Redaktörerna fick alltså i uppdrag att varje dag efter sändning räkna och reportrarna att alltid leta efter kvinnor att intervjua, både i telefonen och ute på fältet. Varje vecka redovisades siffrorna. Men så fort de slutade räkna blev kvinnorna färre igen (Egen e-postkorrespondens).

Det tog lång tid, men till slut lyckades *Västerbottensnytt* uppnå målet. Sedan år 2006 har kvinnorepresentationen i de lokala nyheterna aldrig blivit lägre än 43%. Deras största succé tog plats år 2016, när de under huvudsändningen nådde 50% kvinnor bland nyhetssubjekten och det var ett stort genombrott för jämställdheten i svenska medier (Edström och Jacobsson 2015) (diagram 5).

*Västerbottensnytt*s framgångar har sin grund i några enkla regler som idag kallas för *Västerbottensnytt*s modell (Edström och Mølster, eds., 2014: 61–62):

- sätt bara ouppnåeliga mål och lyft dem enligt dina framgångar. Tänk inte på de mål som just nu är för krävande och därmed omöjliga;
- kontrollera kvinnorepresentationen varje dag. Systematiskt räknande är långtråkigt men det är också nödvändigt om man vill uppnå och behålla könsbalansen;
- diskutera jämt och ständigt varför några mål har uppnåtts och några inte. Gör analyser av dina handlingar och kommentera resultaten. På så sätt får du veta vad som stoppar eller hjälper dig på vägen mot målet;
- aktivt ledarskap är viktigt. Sprid kunskap om jämställdhet, säg varför den är så väsentlig. Prata både bland de som styr och bland själva arbetsgruppen. Varje dag påminna andra om att hitta fler och fler kvinnor att intervjua eller kommentera. Bara om du anstränger dig varje dag kan du verkligen uppnå könsbalans i nyheterna (Edström och Mølster, eds., 2014).

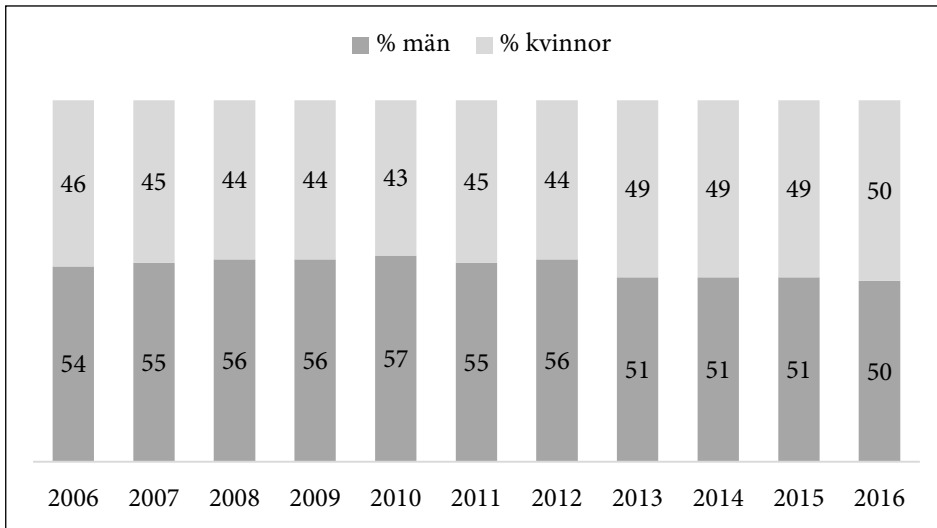


Diagram 5. Andelen kvinnor och män i SVT Västerbottens nyhetssändningar 2006–2016

Källa: Egen e-postkorrespondens med SVT Nyheter Västerbottens programledare, Maria Brändström, e-mail daterad 6.12.2017.

Så arbetar redaktionen i Västerbotten fortfarande. Idag har även själva planeringen blivit viktigare – varje dag kontrollerar de om kvällens sändning blir full av män eller om det bara blir nyheter från Umeå och då kan de styra om så att samhällets mångfald får en lämplig återspeglning. Systematiskt räknande är alltså en nyckel till bra resultat. År 2017 började redaktionen använda ett webbverktyg för att räkna antalet kvinnor och män på programmets webbsida. Då upptäcktes att de oftast har fler män på Internet än i tv, förmodligen därför att det på webbsidan rapporteras mer om lokala olyckor eller polisärenden som är områden där männen dominerar (i polisen eller brandkåren). Detta bevisar att om man regelbundet kontrollerar siffrorna får man veta exakt vad som hindrar, stoppar eller främjar målet och vad som behövs för en förbättring. Redaktionen betonar dessutom vikten av att intervjua så många kvinnor som möjligt men det är inte alls ett lätt uppdrag. Ibland krävs det mycket för att övertyga särskilt äldre kvinnor att delta i en intervju. De är inte vana att ta plats. Men redaktionen vill att alla ska höras och att det inte bara är män som ska sätta agendan – precis som det har varit under en lång tid. *Västerbottensnytt*s reportrar är beredda att göra allt som är möjligt för att förändra kvinnosituationen i medierna (Egen e-postkorrespondens).

*Västerbottensnytt*s modell har blivit en inspiration för många svenska mediebolag och övriga SVT:s nyhetsrum. Men det är inte någon större överraskning för resultaten av redaktionens verksamhet talar för sig själva. De har många gånger fått uppskattning i form av olika priser t.ex. Pro Egalia 2004. Dessutom utsåg



Västerbottens länsstyrelse programmet som Gott Exempel 2004. Redaktionen har också varit med på många seminarier och debatter kring jämställdhetsfrågor i medier samt har figurerat i många mediemagasin och tidningar som en förebild för en kvinnovänlig verksamhet (SVT Nyheter 2016).

År 2015 bytte *Västerbottensnytt* namn till *SVT Nyheter Västerbotten* men strategin förblev densamma. Så har de blivit till ett av de mest jämställda nyhetsprogrammen i världen – eller kanske till och med det mest jämställda (Egen e-post-korrespondens).

## Slutsatser

Man kan utan tvekan säga att under de senaste 50 åren har det svenska nyhetsrummet generellt blivit mer jämställt. Både staten och särskilda medieföretag har gjort flera ansträngningar för att förbättra kvinnans ställning och öka kvinnorepresentationen i och bakom tv-rutan. De flesta företagen, först och främst SVT, har även anammat en speciell kvinnovänlig policy. Kvinnofrågor har lyfts fram inte bara i nyhetsrummet, utan också i själva nyheterna. Det har blivit fler kvinnor såväl bland journalister och företagsstyrelser som bland nyhetssubjekt. Däremot har svenska medier gjort både framsteg och stött på motgångar på vägen mot jämställdhet. Visst finns det stora framgångar som den nästan helt könsneutrala, lokala nyhetsredaktionen SVT Västerbottensnytt. Men det finns också flera problem som behöver förbättras. Kvinnor är nämligen kraftigt underrepresenterade på toppledarpositioner och inom olika tekniska yrkesnivåer. Dessutom är nyheterna betydligt könsmärkta och stereotypiserade emedan de flesta nyhetssubjekt faktiskt är män. Kvinnor har också mycket svårare att få fastanställning och de tjänar oftast mindre än män. Kvinnornas situation i det svenska nyhetsrummet är kanske bättre än i många andra länder men den kan inte anses som en perfekt förebild. Det finns mycket kvar att göra för att helt uppnå den önskade könsneutraliteten.

## Litteratur

- Anioł, W. (2013). Nowa solidarność płci i pokoleń. I: *Szlak Norden. Modernizacja po skandynawsku*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Balkmar, D. (2016). Sweden. Too Many Women? Women and Gender (In)equality in Swedish Media. I: *Gender Equality and the Media. A Challenge for Europe*. New York: Routledge.
- Djerf, P.M. och Löfgren Nilsson, M. (2014). Gender-typing in the Newsroom: the Feminization of Swedish Television News Production, 1958–2000. I: *Gender and Newsroom Cultures: Identities at Work*. New York: Hampton Press.
- Edström, M. (2016). Könsmärkta nyheter av jämställd journalistkår. I: *Journalistik i förändring: om Mediestudiers innehållsanalys 2007 och 2014*. Stockholm: Institutet för mediestudier.

- Edström, M. och Mølster, R. (eds.). (2014). *Making Change: Nordic Examples of Working Towards Gender Equality in the Media*. Göteborg: Nordicom.
- Edström, M. och Jacobsson, J. (2015). *Räkna med kvinnor: Global Media Monitoring Project 2015. Nationell rapport Sverige*. Toronto: WACC.
- Egen e-postkorrespondens med SVT Nyheter Västerbottens programledare, Maria Brändström, e-mail daterad 6.12.2017.
- Gallagher, M. (1995). *An Unfinished Story: Gender Patterns in Media Employment*. Paris: Unesco Publ.
- Hirdman, Y. (2014). Jämställdhetspolitiken mellan alla och många. I: A. Ivarsson Westerberg, Y. Waldemarson, K. Östberg (eds.). *Det långa 1990 – talet. När Sverige förändrades*. Umeå: Borea Bokförlag.
- Löfgren Nilsson, M. (2015). En lång och slingrande väg: könsordningar på SVTs nyhetsredaktioner. I: A. Hirdman, M. Kleberg (eds.). *Mediers känsla för kön: feministisk medieforskning*. Göteborg: Nordicom.
- Löfgren Nilsson, M. och Johansson, P.-O. (2000). Att göra skillnad. Kvinnligt nyhetsvärde. *Kvinnor och medier*.
- Macharia, S. (2015). *Who Makes the News. Global Media Monitoring Project 2015*, <http://whomakesthenews.org/gmmp/gmmp-reports/gmmp-2015-reports> [tillgång: 3.12.2018].
- Mannila, S. (2014). *Women and Men in the News. Report on Gender Representation in Nordic News Content and the Nordic Media Industry*. Danmark: Nordic Council of Ministers.
- Nordic Council of Ministers (2014). *Gender Equality In the Nordic Media, Fact Sheet from Nordic Gender & Media Forum 2014*. Nordicom.
- Regeringskansliet. (2014). Målet för jämställdhet, <http://www.regeringen.se/regeringens-politik/jamstalldhet/> [tillgång: 3.12.2018].
- SVT (odaterad a). Jämställdhetspolicy för Sverige Television, <http://www.svtstatic.se/image-cms/svtse/1372321050/omsvt/fakta/article1313222.svt/BINARY/J%C3%A4mst%C3%A4lldhetspolicy> [tillgång: 3.12.2018].
- SVT (odaterad b). SVT:s Värderingsmatris, [http://www.svtb2b.se/?page\\_id=72](http://www.svtb2b.se/?page_id=72) [tillgång: 3.12.2018].
- SVT Nyheter. (2016). Därför räknar vi kvinnor och män, <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vasterbotten/darfor-raknar-vi-kvinnor-och-man> [tillgång: 3.12.2018].
- Vi på tv. (2015). Vd Hanna Stjärne: – SVT ska spegla hela Sverige, <https://vipatv.svt.se/204/nyheter/arkiv-for-nyheter/2015-06-01-vd-hanna-stjarne---svt-ska-spegla-hela-sverige-.html> [tillgång: 3.12.2018].
- Who Makes the News (odaterad c). Backgrund, <http://whomakesthenews.org/gmmp> [tillgång: 3.12.2018].

Angela Kawińska  
Independent scholar

## E-sport och den svenska kulturen

### E-sports and Swedish Culture

The aim of this study is to familiarize readers with the term e-sports and to show the influence which selected elements of Swedish culture have had on it. The article explores the definition of e-sports, its history and actual state. I concentrated especially on a document named the *Svensk e-sports Code of Conduct*. Rules and tips contained in this document were made and gathered in order to support an open and welcoming environment in e-sports.

**Key words:** e-sports, electronic sports, players, Svensk e-sports code of conduct, computer games

**Nyckelord:** e-sport, elektronisk sport, spelare, Svensk e-sports code of conduct, dataspel

### Inledning

Mitt mål med den här artikeln är att göra fler läsare bekanta med vad e-sport är och visa sammanhanget mellan svenskarnas mentalitet, levnadsvillkor och deras inverkan på e-sportens område. Jag vill analysera vissa aspekter av den svenska kulturen och deras påverkan på skapandet av och innehållet i dokumentet *Svensk e-sports Code of Conduct*. I artikeln försöker jag svara på frågan om vilka aspekter av den svenska kulturen som hade den största inverkan på det beskrivna dokumentet och på vilket sätt de påverkade det.

I artikeln förklarar jag först vad e-sport är, uppger e-sports historia och den aktuella situationen. Sedan beskriver jag de regler och tips som finns i *Svensk e-sports Code of Conduct* för att koppla dem till utvalda aspekter av den svenska kulturen. I artikeln vill jag svara på följande frågor:

- Varför är e-sport viktig i Sverige?
- Vilka svenska dokument som är relaterade till e-sport är betydande i kultursammanhang?
- Vilka aspekter av svensk kultur är särskilt viktiga för skapandet av och innehållet i sådana dokument?

- Vilka organisationer påverkar utvecklingen av e-sport i Sverige?

Jag tror att e-sport kommer att bli mer och mer betydande inom flera områden, till exempel sociologi eller ekonomi och det är viktigt att börja forska om denna bransch.

## 1. E-sport – begrepp och historia

E-sport är ett relativt nytt och invecklat fenomen, därför är det svårt att hitta en enhetlig definition för det. Svenska e-sportföreningen anger att ”e-sport är en förkortning av *elektronisk sport* och ett samlingsnamn för alla tävlingar som utförs i en virtuell miljö” (Svenska e-sportföreningen). Nationalencyklopedin belyser att ”begreppet e-sport avser både fenomenet i stort och enskilda evenemang. E-sport är på många sätt likt tävling i organiserad idrott. Utövarna blir berömda och kan vinna stora pengavinster, sponsorer ställer sig bakom både enskilda tävlande och lag, och evenemangen sänds ut till en stor publik” (Nationalencyklopedin) medan det i *Svensk e-sports Code of Conduct* förklaras att varje människa som tävlingsinriktat spelar mot andra i ett datorspel kan betraktas som e-sportare, såväl proffs som nybörjare (Englin [i.s.]).

Den första kända videospelstävlingen ägde rum den 19:e oktober 1972. På Stanfords universitet samlades över 20 studenter för att spela mot varandra i ett av de första datorspelen – *Spacewar*. Det var enkelt, men man fann nöje i det. Spelet skapades av några studenter på Massachusetts Institute of Technology. Datamaskinerna, vilka man då spelade på, vägde cirka 1200 pund och de fanns bara på akademiska centra (Li 2016: 7). Förstapriset i denna tävling var ett års abonnemang på *Rolling Stone* (Rolling Stone). 1985 började Guinness Book of World Records inkludera en lista över de bästa resultaten i de mest kända videospelen (Oxford American).

På 1990-talet blev spelen mer komplicerade och grafiken blev bättre. Datorer och spelkonsoler blev avsevärt mindre och billigare, följaktligen hade fler och fler människor råd att köpa en. Den snabba utvecklingen av internet under den perioden orsakade att människor jorden runt började spela med eller mot varandra. Till följd av det började en ny typ av samhälle att utvecklas (Li 2016: 8).

*Starcraft* publicerades 1998 av Blizzard Entertainment. Det var ett revolutionerande realtidsstrategi-datorspel. Fler än 1,5 miljoner kopior såldes under det första året efter publiceringen (Blizzard Entertainment). Människor började söka efter billiga underhållningssätt och därför verkade datorspel ideala. Många internetcaféer skapades, där människor träffades inte bara för att spela utan också för att träffa andra spelare (Li 2016: 29).

I mars 2007 skapades Justin.tv – en av de första webbplatserna för direktsänd videostreaming. En av skaparna, Justin Kan, band en kamera till sitt huvud och

visade sitt liv för tittare nästan dygnet runt. Det som attraherade tittarna var att man kunde chatta med Kan och de andra tittarna. Följaktligen kände man sig som en del av ett nytt slags samhälle. Efter en kort period började många människor att be om möjligheten att skapa sina egna kanaler. Justin.tv var populär men skaparna började tänka på nya möjligheter, som e-sport kan erbjuda. Därför bestämde de sig i juni 2011 för att sätta igång en ny domän som koncentrerade sig på e-sport – Twitch.tv (Li 2016: 61–66). Fram till februari 2013 hade Twitch mer än 28 miljoner unika tittare (Twitch.tv). Twitch har blivit ett oundgängligt inslag i e-sporten. Många proffs streamar för att det är ett bra sätt att kommunicera med sina fans och tjäna extra pengar.

I juli 2010 utgav Blizzard den andra delen av sitt framgångsrika spel – *Starcraft II*. Det blev en enorm succé med 3 miljoner sålda kopior inom en månad (Eurogamer). Spelet var från början designat att vara tävlingsinriktat och bra att titta på. Onlinepubliken växte väldigt snabbt. Tittarantalet gick från 1,8 miljoner 2010 till 11,7 miljoner 2012 (Li 2016: 40–47).

Starcrafts popularitet var stor, men en ny konkurrent började att tillta i styrka. I oktober 2009 utgav Riot Games sitt första spel – *League of Legends*. Detta spel påverkade e-sporten på ett betydande sätt. *League of Legends* är ett spel vilket man spelar med ett team och det har uppmuntrat många människor, eftersom man kan spela med sina vänner eller träffa nya kompisar online. Sommaren 2011 tittade fler än 1,6 miljoner människor på det första *League of Legends World Championships* på DreamHack i Sverige. *League of Legends* växte och blev det populäraste datorspelet i världen med 67 miljoner spelare varje månad under 2014 (Li 2016: 79–83).

Antalet turneringar och beloppen inom e-sport ökar nästan varje år. Under de senaste 20 åren har fler och fler börjat intressera sig för e-sport, vilket har orsakat att fler turneringar organiseras. Stor popularitet har också attraherat många sponsorer. Följaktligen finns det mer och mer pengar i e-sportbranschen (e-sports earnings).

Enligt [esportsearnings.com](http://esportsearnings.com) har svenska spelare tjänat mer pengar på e-sportsturneringar än e-sportare från andra europeiska länder. Dota 2-spelaren Gustav 's4' Magnusson har själv tjänat över 1,6 miljoner dollar. En annan svensk Dota 2-spelare, Ludwik 'zai' Wählberg, har tjänat över 1,4 miljoner dollar och han är bara 20 år gammal (e-sports earnings).

I Sverige finns många föreningar som sysslar med e-sport. I oktober 2008 startades Svenska E-sportföreningen (SESF). Syftet med föreningen är att främja e-sport i Sverige. Den är öppen för alla som är intresserade av e-sport (Svenska e-sportföreningen).

2018 publicerade Paypal och SuperData en rapport som visar att i Europa är det Sverige, Frankrike, Storbritannien och Ryssland som har den största publiken och gör den största vinsten på e-sport. Det måste påpekas att Sveriges befolkning

är mycket mindre i jämförelse med de andra ovannämnda länderna. Dessutom uppgick vinsten av e-sport i Sverige till 40 miljoner dollar under 2016. Rapporten pekar också på att Sverige är det land som har det största proportionella deltagandet av kvinnor inom e-sportområdet. Enligt rapporten är 24 procent av alla svenska spelare kvinnor medan motsvarande siffra i hela Europa bara är 16 procent (Public Relations).

## 2. Svensk e-sports code of conduct

*Svensk e-sports Code of Conduct* är ett dokument, som innehåller etiska regler för e-sportare och arrangörer av e-sportarrangemang. Det omfattar också några tips för föräldrar till e-sportare. Det tog mer än ett år och samarbete mellan tolv svenska e-sportorganisationer för att skapa det. Dokumentet togs fram inom projektet *Respect All, Compete*, som Allmänna Arvsfonden finansierade. Målet med projektet var att bilda en gynnsam utveckling av e-sport och att skapa en mer välkomnande attityd och ett bättre klimat inom e-sporten.

På sin internetsida påpekar *Respect All, Compete* – projektets skapare att e-sport ger goda möjligheter för jämlikhet. Ålder, kön, kroppstyp eller samhällsklass bör inte spela någon roll i en digital miljö. Tyvärr motsvarar teorin inte alltid verkligheten. Sociala konventioner hindrar en jämlik utveckling för alla. Projektets skapare ville undersöka varför det finns problem med jämlikhet inom e-sporten och vilka åtgärder alla kan vidta för att förbättra situationen (*Respect All, Compete*).

## 3. Barnuppfostran i Sverige

Sättet på vilket man uppfostrar barn i Sverige är speciellt och kan verka egendomligt för människor som kommer från andra kulturer. Exempelvis har Republiken Polens Ambassad i Stockholm upprättat en broschyr, där det förklaras hur man bör förbereda sig inför en resa med barn till Sverige. Det står i broschyren att på grund av kulturella och historiska aspekter är lagstiftningar, som gäller skydd för barn, olika i dessa två länder. Polens ambassad i Stockholm varnar polska medborgare att under deras vistelse i Sverige måste de känna till och följa de lokala reglerna. I annat fall kan det orsaka allvarliga konsekvenser för hela familjen (Republiken Polens Ambassad i Stockholm).

När man jämför svenska och sydeuropeiska kulturmönster kan man också se stora skillnader. En framgångsrik uppfostran i Sverige betyder att ungdomarna är självständiga, ansvariga och steg för steg intar sin plats i kollektivet. I Sydeuropa däremot är det viktigaste målet med uppfostran att barnen anpassar sig till

familjestrukturen (Sjögren 1985: 40). Marianne Cederberg som är barnpsykiater beskriver i en undersökning att ambitionen att tidigt göra barn självständiga är något utmärkande för Sverige:

I Sverige har vi [...] extrema förväntningar på självständighet hos barn från tidig ålder och föräldrar ser trotsålders-barnets uttryck för kraftfullhet och frimodighet som något glädjande och önskvärt (Aronsson: 29).

Nuvarande uppfostringsmetoder har fasta fundament. 1900 utgavs *Barnets århundrade*, som revolutionerade sättet på vilket man begrep barn och deras uppfostran. Trots att boken är mer än 100 år gammal finns några av dess idéer fortfarande kvar i det svenska samhället. Bokens författare, Ellen Key, var en svensk författare och pedagog. Några regler som Ellen Key ansåg som viktiga i uppfostran anges nedan:

Endast genom att hålla sig själv i en oafåtlig tillväxt, under en oafåtlig växelverkan med det bästa inom sin egen tid, blir man småningom ett någorlunda godt sällskap för sina barn (Key 1900: 7).

Redan i början av 1900-talet visste Ellen Key hur viktigt det är att följa med sin tid. Om man inte ägnar tillräckligt med tid och vilja för att uppdatera sig är det nästan omöjligt att skapa en bra relation med sitt barn. Det är meningslöst för barn att berätta för sina föräldrar om saker, som föräldrarna inte kommer att förstå. Därför uppmantras föräldrarna i *Svensk e-sports Code of Conduct* att intressera sig för e-sport. Det kan kännas ansträngande, särskilt med tanke på att e-sport utvecklas så fort, men med hjälp av ett systematiskt arbete och engagemang kommer man att uppnå målet, vilket är bättre kontakt med sitt barn. I detta dokument föreslås det också att föräldrar bör försöka spela datorspel eller åka på LAN tillsammans med sina barn. Allt det ska bidra till en bättre relation mellan barn och föräldrar.

I en annan del av texten skriver Ellen Key att ”den enda rätta utgångspunkten vid ett barns uppfostran till social människa är att behandla det som en sådan, samtidigt med att man stärker barnets mod att blifva en individuell människa” (Key 1900: 11–12).

Ellen Key påstod att man måste stödja sitt barns mod och lust att bli en individuell människa, eftersom det kommer att hjälpa barnet att bli en bättre medlem i samhället. Att uppdatera sig spelar återigen en viktig roll, eftersom man genom att göra det också kan börja förstå sitt barn bättre. Till exempel kan man ta reda på att online-miljön också har blivit en plats, där socialt umgänge sker. Således börjar man förstå att e-sport inte bara är ett underhållningssätt utan att den har en stor betydelse i utvecklingen av barns sociala kompetens. Att låta ett barn vara med i ett team eller en förening kommer också att ha fördelaktig inverkan på barnets

sociala förmåga. Dessutom är det ett bra sätt att förbereda barnet för att leva i ett demokratiskt samhälle.

Vill man åstadkomma människor, icke massa, då gäller det att [...] utveckla alla de impulser, af hvilka människans styrka och värde bero! Och detta sker endast genom att redan från tidigaste år lära barnet det egna valets frihet och fara, den egna viljans rätt och ansvar, den egna pröfningsens villkor och uppgift (Key 1900: 73).

Ellen Key uppmuntrade andra att behandla barn som individer. Genom att låta barn ta egna beslut lär man dem vad ansvar är. Föräldrarna bör acceptera barnens individuella beslut om sättet på vilket de tillbringar sin fritid. Även om ens barns intressen verkar konstiga och obegripliga för en borde man acceptera dem, så länge dessa intressen inte skadar andra eller själva barnet. På grund av detta står det i *Svensk e-sports Code of Conduct* att man bör respektera sitt barns e-sportintresse på samma sätt som andra fritidsintressen. E-sport och datorspel är ett relativt nytt sätt att tillbringa sin fritid på. Det är sannolikt att svenska föräldrar som värderar individualitet kan uppfatta e-sport som en bra möjlighet för deras barn att utveckla sin egenart.

Eftersom individualitet ses som ett viktigt värde är det också mer naturligt för svenskarna att acceptera alla människor, oberoende av deras utseende, ursprung och så vidare. Att vara en individuell, karaktäristisk människa uppfattas som en fördel. Följaktligen visar svenskar generellt mer tolerans mot människor med olika ovanliga egenskaper. Också för den skull uppmuntras underrepresenterade grupper i *Svensk e-sports Code of Conduct* att ta del av e-sportsmiljön. Man ser goda möjligheter och fördelar i egenarten, istället för att behandla den som ett problem eller en fara.

Berggren och Trägårdh hävdar också att såväl individualitet som behov av tillhörighet till en större grupp spelar en stor roll i svenskens kulturella och historiska särdrag (Berggren, Trägårdh 2006: 34). Sammanfattningsvis har det i Sverige varit mycket viktigt att uppfostra barn till självständiga individer som lätt kommer att anpassa sig till att leva i ett demokratiskt samhälle. Det kan man göra genom att stödja deras individuella val, till exempel att vara en del av e-sporten. Men att låta barnet besluta betyder inte att man inte bör intressera sig för och engagera sig i sitt barns fritidsaktivitet.

#### 4. Jämlikhet

På den svenska regeringens webbplats kan man läsa att mänskliga rättigheter säkerställer att alla människor är födda fria och lika i rättigheter och värde, oberoende av kultur, land och sammanhang. Efter andra världskriget började För-



enta Nationerna utarbete dokument som behandlar de mänskliga rättigheterna. FN-konventionerna från 1966, FN:s allmänna förklaring och Europakonventionen innehåller många rättigheter och friheter. Alla dessa konventioner gäller i Sverige (Sveriges regering).

Universalism och kollektiv solidaritet, som karakteriserar de nordiska samhällena, förorsakar ett specifikt samhällsutvecklingsmönster. En av mönstrets aspekter är trycket på demokratiska styrelseformer kombinerade med en hög social ansvarsnivå, till exempel genom att uppmuntra medborgare till att medbestämma och delta i olika delar av processen för beslutsfattande. En annan aspekt av detta mönster är en social konsensus som gäller lika rättigheter och lika möjligheter för alla, det vill säga att man lägger stor vikt vid frågor som jämställdhet samt kamp mot diskriminering av kvinnor och andra sociala grupper, såsom sexuella eller etniska minoriteter (Anioł 2013: 29–30).

Sverige hamnade på fjärde plats i *The Global Gender Gap 2016 Index*. Målet med detta index är att visa vilka länder som är ledande i sin region vad gäller att fördela resurser på ett rättvist sätt mellan kvinnor och män. Bara Island, Finland och Norge hade bättre resultat i denna rangordning. Det att Sverige placerades så högt i indexet visar att jämställdhet är en av Sveriges starka sidor (*The Global Gender Gap 2016 Index*).

Kvinnors stora deltagande på arbetsmarknaden i Sverige är framförallt ett resultat av kulturella förändringar. Det visar att man har minskat den stereotypiska uppfattningen om kvinnliga och manliga förebilder. Det betyder också att kvinnor har ännu större personliga och sociala förhoppningar. Staten främjar inte bara kvinnors deltagande på arbetsmarknaden, utan också deras närvaro i det offentliga och politiska livet och det orsakar att jämställdheten i Skandinavien är mycket bättre än i andra länder (Anioł 2013: 45–46). Redan på medeltiden var skandinaviska kvinnors status relativt hög. Kvinnor från olika samhällsskikt kunde bli ägare av mark. Framförallt skedde det genom äktenskap och arv. Mannen hade kontrollen över sin hustrus egendomar men han behövde hennes samtycke för att disponera över dem. Dessutom var skandinaviska änkor mest oberoende i hela Europa. De kunde fortsätta att odla sin jord själva om deras make dog. De hade också mer att säga till om när det gällde ekonomiska transaktioner och juridiska konflikter än andra kvinnor runtom i världen (Helle 2003: 306–307).

Man kan tydligt se att man i *Svensk e-sports Code of Conduct* lägger stor vikt vid jämlikhet och verkan mot diskriminering. Redan i förordet står det att man vill utnyttja e-sportens stora potential att inkludera nästintill alla. Dessutom bidrar nästan samtliga regler i dokumentet till minskning av diskriminering och dokumentet är i sig självt ett verktyg för att främja tolerans för minoriteter. Det påpekas hur viktigt det bör vara för arrangörer av ett evenemang att alla ska känna sig välkomna och trygga, därför att alla människor, oavsett kön, ursprung osv., har

rätt att känna sig jämlika. Följaktligen har alla lika rätt att utöva e-sport och genom det dokumentet vill man uppmuntra underrepresenterade grupper att delta. Exempelvis erkänns det att det inte finns så många kvinnor inom e-sporten, men man försöker att hitta ett sätt att övertyga dem att vara med. Två av förslagen är att organisera avgränsade tävlingar och att skapa platser där e-sport kan introduceras för kvinnor. Man bör göra det för att låta dem känna sig trygga och då blir det lättare för dem att börja tävla och förena sig med e-sportsamhället. Inkluderande lokaler är ett sätt att skapa lika möjligheter för alla. Det är människors rätt att kunna vara med på ett öppet evenemang men följljaktligen måste lokalerna anpassas till alla deltagare.

Den höga sociala ansvarsnivån är också påfallande i dokumentet. Det är e-sportarna själva som har skapat detta dokument och genom det bidrar de till positiva förändringar i e-sportsmiljön. De uppmuntrar också andra att engagera sig och skapa nya, bättre vanor. Dessutom föreslås det i dokumentet att be streamare<sup>1</sup> och kända spelare om hjälp för att stödja jämlikheten på sociala medier. Man försöker att främja de gamla kulturella värdena med hjälp av moderna kanaler för att lättare nå den nya generationens uppmärksamhet.

Demokratiska styrelseformer föreslås också och verkar vara viktiga i dokumentet. Det antyds att det kan vara en bra tanke att fråga deltagarna om vad de förväntar sig från ett event och kanske ändra något om det verkar fördelaktigt. Vidare står det att det bör finnas några anställda som tillhör underrepresenterade grupper för att ta reda på deras synpunkter. Man bör också låta de anställda ta del i skapandet av regler. Genom detta ges organisatörerna en möjlighet att bredda sitt perspektiv och kanske kommer de att förbättra något. Om man låter människor ta del i olika beslut känner de sig dessutom mer ansvariga och är mer engagerade.

Sammanlagt är det väsentligt att verka mot diskriminering och att stödja grupper som är underrepresenterade i e-sporten. Man kan iaktta en hög social ansvarsnivå, eftersom det finns många människor som genom olika åtgärder engagerar sig i förbättringen av e-sportsmiljön. Man lägger också stor vikt vid att engagera många i att skapa regler och att ta beslut.

## 5. Konfliktundvikande

I Skandinavien finns det en lång tradition av konfliktundvikande. Man kan även säga att det är någonting som utmärker de skandinaviska länderna (Chacińska 2018: 77–78). Orsaken till det svenska konfliktundvikandet kan man söka i många olika faktorer. En av dem är att Sverige har en lång historia av fred. Över 200 år

---

<sup>1</sup> En person som driver en mediekanal med innehåll som strömmas till publiken över internet.

utan krig har skapat en viss mentalitet. En annan faktor är att den sociala och ekonomiska utvecklingen under moderna tider har varit stabil för hela befolkningen. Följaktligen har svenskarna inte varit i stort behov av att konkurrera eller gräla med varandra (Daun 1994: 114).

Vad gäller utrikespolitik är de skandinaviska länderna kända för solidaritet, allmän välfärd, mänskliga rättigheter, konsensus, stöd för rättigheter och internationella organisationer, social rättvisa och att lösa problem med fredliga medel. De är också ofta engagerade som medlare i internationella konflikter (Anioł 2013: 153, 163).

Många av de värden som uppskattas i Sverige har framkallats av kulturella och geografiska villkor. Exempelvis kommer den starka ansvarskänslan från den protestantiska etiken, som hade en stor betydelse inom detta område. Emellertid orsakade livet i den hårda naturmiljön att människor vet hur viktigt det är att följa de grundläggande reglerna, som gäller det sociala livet. Det vill säga ärlighet, tillförlitlighet, solidaritet och att uppfylla sina avtal (Anioł 2013: 26).

I *Svensk e-sports Code of Conduct* förväntar man sig av arrangörerna att de förbereder konkreta och tydliga regler för ett evenemang, eftersom det på detta sätt blir lättare för spelarna att följa dem. Man bör lägga märke till att spelarna måste godta de givna villkoren för att delta i eventet. Personuppgifter kan fordras i anmälan. Det förorsakar att deltagarna måste ta eget ansvar och vara tillförlitliga för att inte bryta avtalet mellan dem och organisatörerna. Man förutsätter att alla deltagare är ärliga, men om någon bryter mot bestämmelserna är det viktigt att förklara varför den blir straffad. Det är också viktigt att försäkra sig om att alla människor som är engagerade i evenemanget är solidariska när det gäller etiska regler.

En annan anledning till det svenska konfliktundvikandet kan också vara det speciella sättet på vilket barn uppfostras i Sverige. Man förväntar sig att föräldrar och dagispersonal ska vara förebilder för barn och visa dem hur man tyglar känslor eller riktar dem åt ett annat håll (Daun 1994: 97–98). På 1960-talet skrev Herbert Hendin att svenska barn inte tillåts att ge uttryck för sin ilska på samma öppna sätt som amerikanska barn. Han framhöll också att: ”vara tyst och lugn är något av ett svenskt ideal” (Hendin 1964: 67). I många länder är det normalt att uttrycka sina starka känslor, men om man gör det i Sverige kan någon annan uppfatta det som ett angrepp. Åke Daun, som var en svensk professor i etnologi, påstod att: ”svenskar tenderar i många hänseenden att se ned på starka och spontana känslouttryck. Det uppfattas som löjligt och barnsligt” (Daun 1994: 135).

I dokumentet står det att det är omöjligt att inte ha negativa känslor, men att man ska försöka att uttrycka dem på rätt sätt. Man uppger några förslag på hur man ska hantera sina känslor. Till exempel ska man fokusera på att förbättra sina förmågor istället för att klaga. Det är naturligtvis idealt för organisatörerna om det inte finns några problem och konflikter på ett evenemang. Därför försöker

man uppmuntra deltagarna till ett positivt beteende. Ett av argumenten är att deras goda uppförande kan förbättra inte bara klimatet inom e-sporten utan också deras chanser att vinna. Det påpekas att inte alla uppfattar språk på samma sätt och att man måste vara försiktig för att inte såra någon.

De flesta svenskar försöker anpassa sig till kollektivet, eftersom gruppen erbjuder en känsla av säkerhet för socialt osäkra individer. Därför känner många svenskar ett behov av att komma överens med kollektivet och att vara konforma (Daun 1994: 170). Det föreslås i dokumentet att det är en bra idé att vara med i ett lag eller en e-sportförening. Man känner sig säkrare om man har kompisar som sysslar med samma sak, men om man bestämmer sig för att gå med i ett team är man skyldig att följa deras principer. Det kan vara en bra motivation, eftersom man ibland måste ändra sitt dåliga beteende för att man är angelägen om att stanna i gruppen.

Åke Daun skrev också att: ”när svenskar möts försöker de i allmänhet etablera en relation karakteriserad av ömsesidig förståelse, samstämmighet, konsensus och vänskaplighet” (Daun 1994: 125). Därför framhålls i dokumentet hur viktigt det är att visa empati. Man föreslår att istället för att klaga på nya spelare kan man vara vänlig och exempelvis fråga dem om de behöver hjälp. Om man är med i ett team är det också självklart att lagkamrater försöker förstå varandra bättre och komma överens.

Sammanfattningsvis är svenskar kända för ärlighet, konsensus och att lösa problem på ett fredligt sätt. I *Svensk e-sports Code of Conduct* värderar man dessa aspekter och genom olika metoder försöker man uppmuntra spelare att göra likadant.

## 6. Ordning och reda

Formaliserad kollektiv samverkan har en lång historia i Sverige. Byalaget existerade under hundratals år som en förening av självägande bönder. De var tvungna att följa bestämda regler som kallades för byordning (Daun 1994: 126). Daun påstod att de flesta svenskar har ”samma personlighetssyndrom: en utpräglad betoning av förnuft, saklighet och fakta, ordning och reda” (Daun 1994: 156). Han skrev också att det är påfallande hur mycket man i den svenska kulturen anstränger sig för att uppnå något som man kan kalla för ”god ordning”. Dessutom underkastar sig de flesta svenskar de bestämda reglerna, eftersom de tror att lagstiftarna är dem lika (Daun 1994: 163). Även när det gäller fritidsaktiviteter är det normalt att följa ett mönster: följa instruktioner, be om ordet, sjunga från notblad, skriva protokoll, osv. Aktiviteterna är ofta välplanerade. De har förutbestämda rutiner eller scheman (Daun 1994: 168).

I min uppfattning är själva skapandet av *Svensk e-sports Code of Conduct* ett bevis på att svenskar tycker om ordning. Man förberedde detta dokument för att

ha alla de viktigaste reglerna och tipsen på samma ställe. I Sverige är man van att följa ett givet mönster, därför verkar det lättare att följa de etiska reglerna och tipsen om de är i form av ett välplanerat dokument. Samma tendens visas när det gäller skapandet av en handlingsplan. Det föreslås att man förbereder en sådan för att snabbare och bättre hantera problematiska situationer, som kan uppstå.

Om man läser *Svensk e-sports Code of Conduct* kan man dessutom märka att författarna till dokumentet också är e-sportare. Därmed gäller alla regler på samma sätt också dem. Följaktligen känns det rättvist att alla har lika rättigheter och plikter.

## Slutsatser

E-sport är ett ungt men snabbt växande område och det finns ännu inte så många dokument som reglerar hur man ska bete sig på evenemang eller i en virtuell miljö. Följaktligen kände svenska e-sportare ett behov av att skapa *Svensk e-sports Code of Conduct* för att samla de viktigaste reglerna och tipsen på samma plats. Redan här visas en av de beskrivna aspekterna – att svenskar tycker om att följa mönster och regler.

I dokumentet visas att det finns några kulturella aspekter som påverkade att man har uppskattat samma värden i många år. Ellen Keys idéer har genomsyrat svensk mentalitet och därför värderar man sina barns individualitet och försöker att följa med sin tid för att skapa en bättre relation med dem. Å andra sidan förorsakar det speciella sättet på vilket man uppfostrar barn att de flesta svenskar är försiktiga med att uttrycka sina känslor. Universalism och kollektiv solidaritet är orsaken till att man kommer överens om lika rättigheter och lika möjligheter för alla. Därför är det så viktigt för skaparna av *Svensk e-sports Code of Conduct* att främja tolerans.

Dokumentet finansierades av Allmänna Arvsfonden, som är en statlig fond och det betyder att fonden stödjer initiativ som på något sätt representerar svenska värden. För att få pengar av Allmänna Arvsfonden, måste en verksamhet uppfylla olika kriterier. Exempelvis måste den ge alla människor lika rättigheter och möjligheter. Alla måste ha möjlighet till insyn i och påverkan på verksamheten. Dessutom ska verksamheten arbeta aktivt för att alla ska kunna delta i och bidra till verksamheten och känna sig välkomna (Allmänna Arvsfonden).

Till de viktigaste aspekter som har påverkat svensk mentalitet hör den protestantiska etiken, en lång period utan krig och det speciella sättet att uppfostra barn. Följaktligen värderar man ärlighet, kompromissvilja, demokrati, individualitet osv. I *Svensk e-sports Code of Conduct* försöker man genom regler och tips att uppmuntra andra till att kultivera alla dessa värden som i århundraden har varit grundläggande i Sverige.

## Litteratur

- Ahlberg, C. (ed.). (2004). *Det svenska samhället 1720–2000. Böndernas och arbetarnas tid*. Lund: Studentlitteratur.
- Anioł, W. (2013). *Szlak Norden. Modernizacja po skandynawsku*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Aronsson, K. (m.fl.) (1984). *Barn i tid och rum*. Stockholm: Liber.
- Berggren, H., Trägårdh, L. (2006). *Är svensken människa? Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Chacińska, M. (2018). *W służbie ludu i inżynierii społecznej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Daun, Å. (1994). *Svensk mentalitet*. Stockholm: Rabén och Prisma.
- Englin, J. [i.s.], *Svensk e-sports Code of Conduct*, <http://www.respectallcompete.se/wp-content/uploads/2015/11/Svensk-e-sports-Code-of-Conduct.pdf> [tillgång: 27.05.2017].
- Helle, K. (2003). *The Cambridge History of Scandinavia. Prehistory to 1520*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hendin, H. (1964). *Suicide and Scandinavia: A Psychoanalytic Study of Culture and Character*. New York och London: Grune & Stratton Inc.
- Key, E. (1900). *Barnets århundrade*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Li, R. (2016). *Good Luck Have Fun, The Rise of eSports*. New York: Skyhorse Publishing.
- Sjögren, A. (1985). Förhållandet till barnen visar kulturskillnader. *Invandrare & Minoriteter* 4.

## Elektroniska källor

- Arvsfonden: <https://www.arvsfonden.se> [tillgång: 15.05.2019].
- Blizzard Entertainment: <http://www.blizzard.com> [tillgång: 30.04.2019].
- DreamHack: <https://www.dreamhack.se> [tillgång: 28.04.2019].
- Eurogamer: <https://www.eurogamer.net> [tillgång: 15.04.2019].
- E-sports earnings: <https://www.esportsearnings.com> [tillgång: 30.04.2019].
- Nationalencyklopedin: <http://www.ne.se> [tillgång: 15.04.2019].
- Oxford American: <http://www.oxfordamericanmag.com> [tillgång: 16.04.2019].
- Public Relations: <https://publicrelations.pl> [tillgång: 15.05.2019].
- Republiken Polens Ambassad i Stockholm: <http://www.sztokholm.msz.gov.pl> [tillgång: 14.04.2019].
- Respect All, Compete: <http://www.respectallcompete.se> [tillgång: 14.04.2019].
- Riot Games: <https://www.riotgames.com> [tillgång: 16.04.2019].
- Rolling Stone: <https://www.rollingstone.com> [tillgång: 20.04.2019].
- Svenska e-sportföreningen: <https://www.sesf.se> [tillgång: 25.04.2019].
- Sveriges regering: <https://www.regeringen.se> [tillgång: 18.04.2019].
- Twitch.tv: <https://blog.twitch.tv> [tillgång: 20.04.2019].

Anna Klimont  
Uniwersytet Gdański

## Zaimek *hen* w szwedzkich książkach obrazkowych – siedem lat po *Kivi & Monsterhund*

*Hen* in Swedish Picture Books – Seven Years after *Kivi & Monsterhund*

The aim of the article is to present how the gender-neutral pronoun *hen* has been used in Swedish picture books since 2012, when the book *Kivi & Monsterhund* (*Kivi & Monster Dog*) was published. *Hen* was first introduced to the Swedish language in the 1960s but did not gain much attention then. However, as the topic of gender became more and more widely discussed in Sweden, the question of *hen* came up again in the 2000s, receiving indisputably more interest than before. In 2012 the “*hen* debate” was sparked by Jesper Lundqvist’s book and as a result *hen* became a part of everyday language, especially in the media and politics. But only six picture books with *hen* have been published so far. Hence, it cannot be concluded that *hen* has established its place in this kind of literature.

**Key words:** Swedish language, picture books, *hen* pronoun

**Słowa kluczowe:** język szwedzki, książka obrazkowa, zaimek *hen*

### Wprowadzenie

*Hen*, który pojawił się w języku szwedzkim stosunkowo niedawno, przyciąga uwagę jako niezwykle ciekawe zjawisko językowe – nieczęsto zdarza się, aby w uformowanym już systemie, nawet tak elastycznym i otwartym na zmiany jak szwedzki (o czym świadczyć może między innymi publikowana co roku przez Radę Języka Szwedzkiego lista nowych słów), pojawił się nowy zaimek. Jednak nie tylko to czyni *hen* wyjątkowym – obecnie zaimek ściśle powiązany jest z problematyką obyczajową, dotyczącą szeroko omawianego w Szwecji tematu przynależności i tożsamości płciowej: *hen* nie określa bowiem płci podmiotu (w przeciwieństwie do *han* [on] i *hon* [ona]). Choć początki wzorowanego na fińskim słowie *hän*<sup>1</sup> zaimka wiążą

<sup>1</sup> W języku fińskim zaimkami używanymi w stosunku do ludzi są *hän* (dla l. poj. – on, ona, ono) i *he* (dla l. mn. – oni, one), które nie określają płci osoby/osób, o której/których mowa.

się raczej ze szwedzkim pragmatyzmem, stopniowo poszerzał on swoje znaczenie i funkcję i coraz częściej bywał rozpatrywany w kontekście przynależności płciowej.

Po raz pierwszy *hen* pojawił się w języku szwedzkim kilkadziesiąt lat temu – niektórzy badacze wskazują, że pierwsze wzmianki o nim pojawiły się w latach 50. (Milles 2013), ale jako ojca *hen* najczęściej wymienia się Rolfa Dunåsa, który dekadę później jako pierwszy opisał go i zaproponował jego implementację do języka szwedzkiego (Grönblad 2017; Milles 2013). Przedstawienie *hen* było wówczas jedynie zabiegiem praktycznym – miał być on używany, kiedy płeć osoby, o której mowa, nie jest znana lub nie jest istotna, a sam Dunås pisał o *hen* jako o słowie „dwupłciowym”, czyli odnoszącym się do obu płci (Milles 2013). Zaproponowany zaimek przez długi czas nie był jednak powszechnie używany – większą uwagę zwrócono na niego dopiero na początku XXI wieku, kiedy zaczął być wykorzystywany coraz częściej i w coraz to szerszym kontekście, szczególnie w dyskusji o przynależności płciowej oraz w kręgach LGBT (Milles 2013).

*Hen* szybko zdobyło zarówno rzeszę zwolenników, jak i przeciwników – jednym stwarzało możliwość szerszego i bardziej wszechstronnego użycia języka oraz sprawiało, że stawał się on bardziej funkcjonalny; inni widzieli w nim zagrożenie dla określonych wcześniej tożsamości płciowych, mieli zastrzeżenia w kwestii estetyki języka lub uważali, że próby tworzenia i wprowadzenia nowych zaimków są nie tylko nienaturalne, ale także nie mają szans na powodzenie. Przewidywali, że słowo nie zostanie przyjęte do powszechnego użycia, funkcjonując jedynie w formie pisanej, i nie przejdzie do języka mówionego, przez co nie będzie rozpoznawalne dla przeciętnego użytkownika, a co za tym idzie, może być jedynie mylące i zakłócać przekaz (Wojahn 2015; Seier Brylla 2015). Nawet Rada Języka Szwedzkiego (Svenska Språkrådet), główny organ regulujący rozwój języka szwedzkiego, jeszcze w roku 2011 odradzała próby wprowadzania i używania zaimka *hen*, argumentując, że wygląda on dziwnie, oraz wskazując na jego nieobecność w języku mówionym (Wojahn 2015).

Przełomowym momentem dla *hen* okazał się rok 2012, który przeszedł do historii języka szwedzkiego pod nazwą *hen-året* – „rok hen” (Milles 2013). To wtedy rozpoczęła się w Szwecji głośna debata na jego temat, zapoczątkowana ukazaniem się pierwszej książki obrazkowej dla dzieci wykorzystującej neutralny zaimek: *Kivi & Monsterhund* (*Kivi i pies-potwór*<sup>2</sup>) Jespera Lundqvista z ilustracjami Bettiny Johansson.

<sup>2</sup> Żadna z opisywanych w artykule książek nie została dotychczas wydana po polsku, tłumaczenia tytułów książek obrazkowych o Kivi za: Dymel-Trzebiatowska 2018. Warto zwrócić tu uwagę na trudności, jakie tłumacz napotkałby przy próbie przełożenia nie tylko samego zaimka *hen*, ale całościowego oddania neutralności płciowej w języku polskim, którego struktura gramatyczna jest dla tego typu zabiegów dość ograniczająca.



Trzy lata po wydaniu *Kivi & Monsterhund*, w 2015 roku, *hen* zostało wpisane na listę słów Akademii Szwedzkiej (Svenska Akademiens ordlista – SAOL), uzyskując tym samym status oficjalnego wyrazu w języku szwedzkim. *Hen* przypisane zostały wówczas dwie definicje:

- könsneutral benämning på person som är omtalad ev. implicit i sammanhanget; jfr 1den, han: *läraren kan fritt välja vilken metod hen vill; om någon kör mot rött ljus, så blir hen bötfälld,*
- benämning på person som inte vill el. kan kategorisera sig som vare sig man el. kvinna.

Akademia Szwedzka zachowuje więc obie funkcje *hen* – wskazuje na użycie zaimka zarówno ze względów czysto praktycznych (kiedy, nie znając płci podmiotu lub kiedy nie jest ona istotna, zaimek można stosować zarówno wobec kobiet, jak i mężczyzn), jak i z wyboru, kiedy osoba mówiąca nie chce określać lub ujawniać swojej/podmiotu płci.

Co więcej, *hen* zaczął pojawiać się nie tylko w literaturze, ale także w życiu codziennym Szwedów. Według badań czasopisma *Språktidningen* w szwedzkich tekstach medialnych w roku 2011 na każde użyte *hen* przypadało około 13 000 zaimków *hon* lub *han*. W 2012 proporcje te spadły do 1 : 416, a w 2018 roku na każdy zaimek *hen* przypadało już tylko 133 *hon* lub *han* (Svensson 2019). Jeszcze częściej *hen* pojawia się w finlandsvenska – odmianie języka szwedzkiego funkcjonującej w Finlandii, czego przyczyny można zapewne dopatrywać się w etymologii zaimka. W 2018 roku na każde *hen* przypadało tam 38 *hon/han* (Svensson 2019). Także szwedzkie gazety i czasopisma, choć na początku nie zawsze przychylnie nowemu zaimkowi (jak na przykład *Dagens Nyheter*, którego redaktor naczelna w 2012 roku oficjalnie odradzała swoim dziennikarzom używania *hen*), dziś zdecydowanie chętniej z niego korzystają (Dymel-Trzebiatowska 2018).

## 1. *Hen* i neutralność płciowa w twórczości Jespera Lundqvista

Jesper Lundqvist jako pierwszy zdecydował się na użycie *hen* w książce obrazkowej, dostrzegając w nim szansę na lepsze przedstawienie stworzonej przez siebie postaci, a przy okazji otwierając nowe drzwi w szwedzkiej literaturze dla dzieci. Opublikowana przez wydawnictwo Olika *Kivi & Monsterhund* to opowieść o dziecku (tytułowym Kivi), które bardzo chce mieć psa i prosi o niego swoją rodzinę. Pewnego dnia Kivi budzi się i zauważa ogromne, niezbyt pięknie pachnące zwierzę (psa-potwora), które wkradło się do domu. Kivi próbuje je udomowić, co przysparza nie lada problemów, aż w końcu stworzenie znika niemal tak niespodziewanie, jak się pojawiło, a Kivi dochodzi do wniosku, że posiadanie psa to jednak nie do końca dobry pomysł.

Nieokreślanie płci Kivi przez Lundqvista było z jednej strony zabiegiem czy-  
sto praktycznym – przeznaczona dla odbiorców w wieku 3–6 lat *Kivi & Monster-*  
*hund* miała być książką opowiadającą o dziecku, a to, czy jest nim dziewczynka,  
czy chłopiec, nie ma dla przedstawionej historii żadnego znaczenia (Alvasdotter  
2012a). Co więcej, użycie *hen* może także ułatwić czytelnikom i czytelniczkom  
identyfikowanie się z postacią Kivi, która nie ma przypisanej płci – książka staje  
się więc w ten sposób dostępna dla szerszego grona odbiorców. Lundqvist chciał  
również uniknąć sytuacji, w której *Kivi & Monsterhund* odwoływałoby się do wy-  
kształconych kulturowo i społecznie norm – czy to się w nie wpisując, czy się im  
przeciwstawiając. Gdyby Kivi było chłopcem lub dziewczynką, musiałyby zmie-  
rzyć się z przypisanymi danej płci cechami, które stawiałyby przed nim zarówno  
pewne oczekiwania, jak także ograniczenia (Kivi stałoby się na przykład wrażli-  
wym chłopcem lub silną i odważną dziewczynką), Lundqvist chciał natomiast  
zupełnie wyzwolić postać Kivi, a także całą opowiedzianą historię od wszelkich  
stereotypów związanych z płcią (Alvasdotter 2012a).

W *Kivi & Monsterhund* Jesper Lundqvist ucieka od określania płci bohaterów  
także na inne sposoby, nie tylko używając zaimka *hen* w odniesieniu do Kivi. Licz-  
na rodzina Kivi przedstawiona jest w sposób uniemożliwiający stwierdzenie, czy  
poszczególni jej członkowie są kobietami, czy mężczyznami – Lundqvist operu-  
je całym repertuarem stworzonych przez siebie neologizmów, przypisując krew-  
nym Kivi określenia będące mieszanką nazw odpowiadających obu płciom. Tak  
na przykład z mam (*mammor*) i tatów (*pappor*) otrzymujemy *mappor* i *pammor*,  
a z cioci (*moster* lub *faster*) i wujka (*morbbror* lub *farbror*) powstaje *morbroster*.

Nie można pominąć także wizualnego aspektu książki – postaci na ilustracjach  
Johansson i przedstawiony przez nią świat Kivi przywołują na myśl idee równości  
i wolności, a poszczególne elementy zawierają w sobie zarówno cechy żeńskie, jak  
i męskie (Ochwat 2017). Kivi ukazane jest jako niewielka postać ubrana w kom-  
binezon/piżamę w biało-zielone paski i dużą białą czapkę w niebieską kratę, a na  
nosie ma okrągłe okulary w różowych oprawkach. Ochwat (2017) zwraca uwagę  
na fakt, że u Kivi nie sposób dopatrzeć się cech odpowiadających typowo dziew-  
czynce czy chłopcu – jak na przykład długie lub krótkie włosy czy charakterystycz-  
ne ubranie (na przykład sukienka). Ilustracje Johansson trafnie dopełniają więc  
stworzony przez Lundqvista wizerunek Kivi jako postaci niebinarnej.

*Kivi & Monsterhund* spotkało się z ogromnym zainteresowaniem mediów oraz  
otrzymało wiele pozytywnych reakcji (między innymi gazeta Dagens Nyheter na-  
zwała ją książką o niezwyklej sile medialnej, a portal barnboksprat.se zwrócił uwagę  
zarówno na świetnie skonstruowane niebinarne postaci, jak i na zabawne i pełne ko-  
lorów ilustracje Johansson (Alvasdotter 2012b; Kuick 2012), co zaowocowało konty-  
nuacją serii – jeszcze w tym samym roku ukazała się kolejna część przygód Kivi pt.  
*Kivi & den gråtande goraffen* (*Kivi i płacząca gorafa*), a we wrześniu 2016 roku *Kivi*

☞ *drakbrakaren* (*Kivi i grzmotosmok*). W październiku 2016 roku wydana została także książka z zagadkami i zadaniami *Rita & klura med Kivi* (*Rysuj i główkuj z Kivi*), oparta na publikowanych wcześniej przygodach bohaterka/bohaterki.

Poza serią o Kivi Lundqvist napisał jeszcze cztery inne książki, w których płeć postaci, przynajmniej na poziomie tekstowym, nie jest jasno określona (lub zupełnie pominięta). Są to dwie książki obrazkowe wydane w 2015 roku i przeznaczone dla dzieci w wieku 3–6 lat: *Alla dör* (*Wszyscy umierają*) i *Vi letar skatt* (*Szukamy skarbu*) oraz dwie książki przeznaczone dla dzieci starszych, 9–12-letnich, które ukazały się w roku 2017: *Spionen på Spöskolan* (*Szpieg w Szkole Strachów*) i *Mumien på Spöskolan* (*Mumia w Szkole Strachów*).

W *Vi letar skatt* Lundqvist zachowuje neutralność płciową bohatera/bohaterki poprzez zastosowanie narracji w pierwszej osobie, zaimek *hen* pojawia się natomiast w książce *Alla dör*, którą stworzył wspólnie z ilustratorką Gabrielle Frödén. *Alla dör* to opowieść o umieraniu – historia o tym, że śmierć jest rzeczą naturalną, która wcześniej czy później dotknie każdego. *Hen* w *Alla dör* nie jest używany w odniesieniu do konkretnego bohatera/bohaterki, lecz pełni raczej funkcję dopełniającą i podkreśla nieuniknioną śmierć, która obejmuje wszystkich bez wyjątku – ją, jego oraz właśnie *hen*:

Alla vi som lever nu.  
Jag och hon. Han, hen och du.  
[...]  
Alla dör<sup>3</sup>.

## 2. *Hen* w książkach innych autorów

Jesper Lundqvist, który wprowadził *hen* do szwedzkiej literatury dziecięcej, nie jest jedynym pisarzem, który zdecydował się na ten zabieg – choć wciąż niewiele twórców skłania się ku używaniu nowego zaimka. W publikowanym co roku przez Svenska barnboksintitutet (Szwedzki Instytut Książki Dziecięcej) raporcie obrazującym zmiany na szwedzkim rynku książki dla dzieci i młodzieży pierwsza wzmianka o *hen* pojawiła się w sprawozdaniu za rok 2012, którego autorzy pokazują, że obfitował on w książki, w których płeć bohaterów pozostaje nieokreślona (SBI 2013). *Kivi & Monsterhund* i *Kivi & den gråtande goraffen* były jednak wówczas jedynymi książkami obrazkowymi, w których zastosowany został neutralny zaimek. Autorzy pozostałych wymienionych w raporcie pozycji zachowali neutralność płciową bohaterów między innymi poprzez zastosowanie narracji pierwszoosobowej, która w języku szwedzkim nie ujawnia płci podmiotu (jak na

<sup>3</sup> My wszyscy, którzy teraz żyjemy. / Ja i ona. On, *hen* i ty. / [...] / Wszyscy umierają.

przykład w książce *Mamman och havet* [*Mama i morze*] Sary Strindberg z ilustracjami Anny-Clary Tidholm), użycie imion, które nie wskazują płci postaci – mogą funkcjonować zarówno jako imiona żeńskie, jak i męskie – lub są określeniem cech danego bohatera (jak w książce *Liten och fuling* [*Malec i nicpoń*] Evy Björn), czy całkowitą rezygnację ze stosowania zaimków w odniesieniu do swoich bohaterów (*Bus och Frö på varsin ö* [*Bus i Frö na swoich wyspach*] Marii Nilsson Thore).

Raport za rok 2013 (SBI 2014) wymienia trzy kolejne pozycje, w których użyty został zaimek *hen*: książkę obrazkową *Simri på hattäventyr* (*Kapeluszowa przygoda Simri*) Karin Salmson z ilustracjami Marii Clason oraz powieści *Lex bok* Sary Kadefors i *Flickan på tavlan* (*Dziewczyna z obrazu*) Rebecki Åhlund. W kolejnym sprawozdaniu SBI zaimkowi *hen* poświęcony został oddzielny akapit zatytułowany *Könsneutrala barn, eller: vart tog „hen” vägen?* (*Dzieci neutralne płciowo, czyli: gdzie podziało się hen?*), w którym autorzy zwracają uwagę na stosunkowo niewielką obecność zaimka w literaturze dla dzieci i młodzieży (SBI 2015), co, wnioskując po zadanym przez nich pytaniu, wydaje się zaskoczeniem po tak niedawnym przecież sukcesie *Kivi & Monsterhund*. Podobnie jak w poprzednim raporcie wymieniona jest tu jedna książka obrazkowa (*Skuggbarnen* [*Dzieci cienia*] Ulfa Starka i Anny Höglund) oraz dwa utwory przeznaczone dla dzieci w wieku 9–12 lat: opowieść o duchach *Inmurade* (*Zamurowane*) Leny Ollmark i powieść fantastyczna *Flykt* (*Ucieczka*) Pascala Vallin Johanssona. Raport ten pokazuje jednak, że rzadkie użycie *hen* wcale nie oznacza, że w Szwecji zabrakło nagle książek przedstawiających bohaterów niebinarnych, tak licznych jeszcze rok wcześniej. Autorzy i autorki rzeczywiście niechętnie sięgali po *hen*, za to wciąż często korzystali z opisanych wyżej zabiegów, które pozwalały na zachowanie neutralności płciowej postaci. Kolejna wzmianka o *hen* pojawia się w ostatnim sprawozdaniu SBI, opisującym rok 2018, wskazując na dwie powieści dla młodzieży wykorzystujące neutralny zaimek – *Norra Latin* Sary Bergman Elfgren i *Saker ingen ser* (*Rzeczy, których nikt nie widzi*) Anny Ahlund (SBI 2019). Oprócz utworów Jespera Lundqvista w sprawozdaniach Svenska barnboksinstitutet wymienione są więc jedynie dwie inne książki obrazkowe, których twórcy zdecydowali się na użycie zaimka *hen*.

*Simri på hattäventyr* to barwna opowieść o szczurze Simri mieszkającym w kapeluszu. Pewnego dnia porywisty wiatr zabiera ze sobą kapelusz, a Simri rozpoczyna swoją przygodę – trafia między innymi w łapy kota oraz wpada ze swoim domem do wody. Zaimek *hen* pojawia się w książce piętnaście razy (Baunsgaard 2014) i za każdym razem odwołuje się do postaci zwierząt, które są też jedynymi bohaterami opowieści. Zaimek odnosi się przede wszystkim do tytułowego szcúra/szczurzyca Simri, a także do występujących w książce kota i bociana. Wprowadzenie postaci zwierząt jako bohaterów samo w sobie pozwala na zerwanie ze stereotypami związanymi z płcią, co nie jest wcale tak łatwe przy postaciach ludzkich. Według analizy Baunsgaard autorkom *Simri på hattäventyr* udało się zachować

neutralność postaci zarówno na poziomie tekstowym, jak i na ilustracjach poprzez zmieszanie ze sobą cech męskich i żeńskich, przez co czytelnik rzeczywiście nie jest w stanie jednoznacznie określić płci bohaterów. Wart odnotowania jest fakt, że *Simri på hattäventyr* to także książka, która została wydana właśnie na fali popularności i zainteresowania *hen* i była promowana między innymi jako utwór, w którym pojawia się neutralny zaimek: na okładce znajduje się okrągłe, pomarańczowe oznaczenie reklamujące *Simri på hattäventyr* informacją *med nya ordet hen* – „z nowym słowem *hen*”.

*Hen* pojawia się także u Ulfa Starka, jednego z najbardziej znanych szwedzkich pisarzy tworzących dla dzieci i młodzieży. Książka *Skuggbarnen* rekomendowana jest dla dzieci w wieku 3–6 lat i opowiada historię świata, w której Stwórca postanowił przegonić cienie, ponieważ, tworząc na ziemi brzydkie plamy, zakrywały piękno jego dzieła. Razem z nimi powoli znikają jednak wspomnienia, baśnie, a nawet sny, aż dwoje dzieci postanawia wyruszyć na poszukiwanie swoich cieni i prosi Stwórcę, by im je zwrócił. Główni bohaterowie *Skuggbarnen* to Pojken (Chłopiec) i Flickan (Dziewczynka) – płeć tych dwóch postaci została więc określona w bardzo jasny sposób już na poziomie ich imion. Neutralny zaimek dotyczy trzeciej bardzo istotnej w książce osoby – Skaparen (Stwórca), która wymiennie nazywana jest właśnie *Hen*. W osobie Skaparen można łatwo rozpoznać nawiązanie do Boga-Stwórcy z Księgi Rodzaju, który formuje świat (Skaparen stwarza słońca, planety i morza z milionami ryb), a następnie, po dokonaniu swego dzieła, udaje się na odpoczynek. Postać Skaparen przedstawiana jest w książce w formie kuli unoszącej się nad Ziemią. Czasem widoczne są jej ręce i nogi, a twarz i kolor zmieniają się, przez co trudno przypisać jej cechy charakterystyczne dla jednej z płci. Niebinarny charakter postaci Skaparen potwierdza też analiza Baunsgaard, wskazująca na niemożność określenia płci postaci na podstawie jej wizualnego przedstawienia oraz na fakt, że jej zachowania odpowiadają niemal w tym samym stopniu cechom męskim co żeńskim (Baunsgaard 2014).

### 3. Dotychczasowe prace o *hen* w literaturze dziecięcej i pytanie o powody zastosowania *hen* w książkach obrazkowych

*Hen* jako zjawisko językowe naturalnie przyciągnęło uwagę nie tylko mediów, ale także badaczy. Oprócz przytaczanych wcześniej w artykule prac dotyczących specyfiki, historii czy obecnego miejsca *hen* w języku szwedzkim znaleźć można także teksty skupiające się na obecności *hen* w literaturze – w tym w książkach obrazkowych. Zaimek pojawił się zarówno w pracach polskich, jak i zagranicznych autorów, którzy zazwyczaj traktują jednak temat z szerszej perspektywy i przyglądają się utworom, których bohaterowie zostali przedstawieni bez określenia ich

płci – czy to przy użyciu *hen*, czy w inny sposób. Aspekt ten badały między innymi Ochwat (2017) i Baunsgaard (2014), analizując, w jaki sposób neutralność płciowa została przedstawiona w tekście oraz na ilustracjach wybranych książek obrazkowych, i sprawdzając, czy niebinarny charakter postaci rzeczywiście został w nich zachowany. Obie badaczki przyjrzały się *Kivi & Monsterhund*, a w pracy Baunsgaard, poświęconej wyłącznie książkom z zaimkiem *hen*, można dodatkowo znaleźć analizę *Kivi & den gråtande goraffen*, *Skuggbarnen* oraz *Simri på hattäventyr*. Analiza utworów zarówno u Baunsgaard, jak i Ochwat w dużym stopniu oparta jest na modelu Marii Nikolajevej wskazującym po trzynaście cech odpowiadających każdej z płci (Nikolajeva 2004), które następnie zostały zestawione ze sposobem ukazania bohaterów wymienionych wyżej pozycji.

Ochwat i Baunsgaard zwracają też uwagę na powody, dla których autorzy analizowanych w pracach książek zdecydowali się sięgnąć po *hen*. Ochwat w dużej mierze skłania się ku argumentom, które przytoczył sam Lundqvist, mówiąc o uwolnieniu się od stereotypów oraz o większej dostępności bohatera/bohaterki względem czytelników (Ochwat 2017). Baunsgaard wskazuje natomiast na aspekt edukacyjny, argumentując, że użycie *hen* w badanych przez nią utworach miało na celu zaznaczenie obecności nowego zaimka oraz jego nauczanie (Baunsgaard 2014). Przyglądając się książkom *Skuggbarnen* i *Alla dör* i temu, w jakim kontekście zostało w nich użyte *hen*, do powyższych argumentów na pewno należy dodać też jego dopełniającą i dookreślającą rolę.

## Podsumowanie

Wdrożenie do ustabilizowanego już systemu językowego nowego zaimka samo w sobie jest zjawiskiem niezwykle rzadkim i wyjątkowym, a mówiąc o *hen* nie można przecież pominąć jego aspektu ideologicznego, co czyni je jeszcze bardziej złożonym. Patrząc na jego historię, dziś można już śmiało powiedzieć, że zaimek znalazł swoje stałe miejsce w języku, ale czy to samo dotyczy jego obecności w szwedzkich książkach obrazkowych? Od czasu wydania *Kivi & Monsterhund* w Szwecji pojawiło się jedynie pięć tego typu pozycji wykorzystujących zaimek *hen*, napisanych przez trzech różnych autorów. Jedna z nich (*Skuggbarnen*) wydana została przez wydawnictwo Bonnier Carlsen, a wszystkie pozostałe pojawiły się w Szwecji nakładem Olika, wydawnictwa bardzo sprofilowanego i znanego z książek łamiących konwencje i stereotypy, którego misja wpisuje się w idee równego traktowania i wolności, oraz dla którego bardzo ważna jest kwestia komunikacji uwzględniającej wszystkich czytelników i czytelniczki – niezależnie od ich przynależności płciowej, koloru skóry, orientacji seksualnej itp. Na tej podstawie nie można więc stwierdzić, że *hen* zajął stałe czy popularne miejsce w szwedzkiej książce

obrazkowej, ale z pewnością nie można odmówić mu tego, że w pewien sposób otworzył literaturę dziecięcą i młodzieżową na bohaterów niebinarnych. Już przyglądając się raportom Svenska barnboksinstitutet, wyraźnie widać, że książek traktujących przynależność płciową na różne sposoby pojawiło się od 2012 roku bardzo wiele, a ich autorzy nie ustają w odważnym i niekiedy nowatorskim podejściu do zagadnienia, jakim są granice płci.

#### Bibliografia

- Alvasdotter, M. (2012a). Intervju: Jesper Lundqvist berättar om "hen", <https://www.barnboksprat.se/2012/01/18/intervju-jesper-lundqvist-berattar-om-hen/> [dostęp: 18.03.2019].
- Alvasdotter, M. (2012b). Kivi & Monsterhund, <https://www.barnboksprat.se/2012/01/25/kivi-monsterhund/> [dostęp: 19.05.2019].
- Baunsgaard, E. (2014). *Hen – det könsneutrala pronomens inträde i barnbokens värld. En kvalitativ analys av bilderböcker skrivna med pronomen hen*. Examensarbete i pedagogik. Umeå Universitet. [Komputeropis].
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2017). Wielkie małe słowo. Krótka historia szwedzkiego zaimka hen. *Kultura i polityka* 21.
- Grönblad, F. (2017). Hen hjälpte henne. *Språktidningen* 9.
- Kuick, L. (2012). Bok om "hen" gav medialt genomslag, <https://www.dn.se/kultur-noje/bocker/bok-om-hen-gav-medialt-genomslag/> [dostęp: 19.05.2019].
- Lundqvist, J., Frödén, G. (2015). *Alla döer*. Łotwa: Olika.
- Milles, K. (2013). En öppning i en sluten ordklass? Den nya användningen av pronomenet hen. *Språk & stil* 23.
- Nikolajeva, M. (2004). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Ochwat, P. (2017). *Könsneutralitet i svenska bilderböcker*. Praca magisterska. Uniwersytet Gdański. Instytut Skandynawistyki. [Komputeropis].
- Salmson, K., Clason, M. (2013). *Simri på hattäventyr*. Łotwa: Olika.
- SBI. (2013), <https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Bokprovning-%C3%A5rg%C3%A5ng-2012.pdf> [dostęp: 22.05.2019].
- SBI. (2014), [https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Argang\\_2013.pdf](https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Argang_2013.pdf) [dostęp: 20.04.2019].
- SBI. (2015), [https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Argang\\_2014.pdf](https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/10/Argang_2014.pdf) [dostęp: 20.04.2019].
- SBI. (2019), <https://www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/09/2017-%C3%A5rs-utgivning-dokumentation.pdf> [dostęp: 20.04.2019].
- Seier Brylla, Ch. (2015). Recension – Daniel Wojahn: Språkaktivism. Diskussioner om feministiska språkförändringar i Sverige från 1960-talet till 2015. *Tidskrift för genusvetenskap* 36 (3).
- Stark, U., Höglund, A. (2014). *Skuggbarnen*. Łotwa: Bonnier Carlsen.
- Svensson, A. (2019). Hen blev ännu vanligare under 2018, <http://spraktidningen.se/blogg/hen-blev-annu-vanligare-under-2018> [dostęp: 16.04.2019].
- Wojahn, D. (2015). *Språkaktivism. Diskussioner om feministiska språkförändringar i Sverige från 1960-talet till 2015*. Rozprawa doktorska. Uppsala Universitet. [Komputeropis], <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:805689/FULLTEXT01.pdf> [dostęp: 18.09.2019].

Anna Prorok  
Uniwersytet Gdański

## „Nie taki diabeł straszny jak go malują”, czyli analiza porównawcza postaci diabła w baśniach polskich oraz norweskich

“The Devil is not so Black as He is Painted” –  
a Comparative Analysis of the Devil Figure in Polish and Norwegian Folktales

The aim of the article is to analyze the devil's character in Polish and Norwegian folktales. The article describes his appearance, behaviour towards people, and shows in which situations he appears most often in fairy tales in those countries. The study is based on Asbjørnsen's (1812–1885) and Moes's (1813–1882) *Norwegian Folktales* and on folktales collected by the Polish folklorist Oskar Kolberg (1814–1890). At the end of the article the author compares the most characteristic features of the devil figures to see if the devil is so different in Poland and in Norway.

**Key words:** devil, folktales, Norwegian folktales, Polish folktales

**Słowa kluczowe:** diabeł, baśnie ludowe, baśnie norweskie, baśnie polskie

### Wstęp

Baśnie występują we wszystkich znanych nam kulturach. Zarówno ich struktura, jak i budowa są często do siebie zbliżone, co dało takim badaczom jak Władimir Propp (1895–1970) czy Antti Aarne (1867–1925) możliwość stworzenia klasyfikacji baśni według występujących w nich motywów oraz do pewnego stopnia uniwersalnego modelu baśni magicznej. Kategorią, która pozwala rozróżnić baśnie z różnych kultur, są występujące w nich postacie najczęściej związane z lokalnym folklorem. Wydawać by się mogło zatem, że porównywanie pod tym względem postaci z polskich i norweskich baśni ludowych nie wykaże zbyt wielu podobieństw. Kraje te nie sąsiadują ze sobą i wcześniej nie utrzymywały między sobą silnych kontaktów, prezentują ponadto dwie odrębne kultury wyrosłe z zupełnie różnych wierzeń przedchrześcijańskich i od XVI wieku różnych konfesji: katolicyzmu i luteranizmu. Średniowieczna tradycja katolicka wrosła jednak głęboko w mental-



ność Norwegów, co sprawiło, że w twórczości ludowej pojawiają się często postaci Marii Panny oraz świętego Olafa, które są pozostałościami po kulcie maryjnym oraz kulcie świętych. Oprócz nich pojawia się jeszcze jedna postać, która może stanowić ciekawy obiekt do porównań – diabeł. Jego postać nie występuje tak często w folklorze norweskim jak w polskim, jednakże jest wyrazista.

Obszar związany z badaniami nad baśniami ludowymi stanowi niezwykle ciekawe źródło analiz etnologicznych, kulturowych i literackich. Pozwala spojrzeć na społeczeństwo i naród z zupełnie innej perspektywy niż ta, którą dają badania nad literaturą piękną i historią, dzięki czemu można dostrzec dużo więcej elementów charakterystycznych tylko dla jednego regionu. Interesujące jest również zestawienie zawartych w baśniach wątków, postaci, schematów fabularnych itp., gdyż daje to możliwość wskazania, które elementy kultury ludowej są uniwersalne, a które związane są z lokalnym folklorem. Podjęta w tym artykule analiza i porównanie postaci diabła daje możliwość ukazania, że choć postaci fantastyczne występujące w baśniach zazwyczaj pochodzą z lokalnych tradycji, mogą one jednak w wyniku różnych czynników wykazywać ponadkulturowe podobieństwo.

Opisy diabła w niniejszej pracy zostały przedstawione w oparciu o następujące teksty literackie: zbiór baśni Petera Christena Asbjørnsena (1812–1885) i Jørgena Moe (1813–1882) *Samlede eventyr (Baśnie zebrane)*<sup>1</sup> z lat 40. XIX wieku oraz baśnie pochodzące z wybranych tomów dzieła Oskara Kolberga *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* z drugiej połowy XIX wieku. Analizy dokonano w oparciu o dwa nurty badawcze: analizę strukturalistyczną baśni Władimira Proppa oraz pojęcie *Innego (The Other)* rozpatrywane we współczesnych badaniach literaturoznawczych.

## 1. Proces dokumentowania baśni w Norwegii i Polsce

Baśnie ludowe zbierane były w różnych epokach, jednak najbardziej owocny pod tym względem był wiek XIX i początek XX wieku. Wtedy wraz z rozwojem nauk literaturoznawczych zaczęto patrzeć na nie jako na osobny gatunek literacki i wprowadzać coraz mniej zmian do dokumentowanych tekstów. Pomimo że naukowcy, którzy spisywali baśnie w późniejszym okresie, w dużo większym stopniu oddawali dokładnie ich treść, w świadomości narodowej zapisały się nazwiska tych, którzy jako pierwsi podjęli się tej działalności. Ponadto w tamtych czasach

<sup>1</sup> Wydanie baśni, w oparciu o które powstał niniejszy artykuł, jest kolejną edycją zbiorczego wydania baśni Asbjørnsena i Moe, ze zmianami w samym zapisie ortograficznym i odmianach słów w baśniach, mającymi na celu dostosowanie języka do współcześnie panujących norm. Działania przystosowujące język do zmieniających się norm zostały według Moltke Moe zlecone przez Asbjørnsena i Moe (Asbjørnsen, Moe 2015b: 557).

badacze ci mieli możliwość dotarcia do dużo większej ilości utworów, gdyż w Europie baśnie z czasem były coraz bardziej zapominane.

Najbardziej znany zbiór norweskich baśni ludowych został wydany po raz pierwszy w formie zeszytów w latach 1841–1844 pod tytułem *Norske Huldre-eventyr og Folkesagn*. Baśnie zostały zebrane przez dwóch uczonych: Petera Christena Asbjørnsena oraz Jørgena Moe. Kilkanaście lat później baśnie zostały wydane ponownie, w rozszerzonej edycji. W swojej pracy norwescy folklorysty wzorowali się przede wszystkim na podejściu do problemu utrwalania baśni ludowych przyjętym przez badaczy niemieckich, Wilhelma Karla Grimma (1786–1859) i Jacoba Ludwiga Karla Grimma (1785–1863). Bracia Grimm, co prawda, zmieniali często w mniejszym lub większym stopniu treść baśni, starali się jednak zachować, na ile to było możliwe, język, którym posługiwali się bajarze, jak również nie nadawać baśniom moralizatorskiej formy. Zabiegi te sprawiły, że zebrane przez nich baśnie możemy traktować choćby po części jako efekty twórczości ludowej.

W Polsce proces zbierania ludowych pieśni czy opowieści rozpoczął się na niewielką skalę już pod koniec XVIII stulecia, jednak z powodu upadku państwa, a potem restrykcji po powstaniach narodowych uległ on wydłużeniu w porównaniu do państw zachodnich. Osobą, która miała największy wkład w tego rodzaju badania, był Oskar Kolberg (1814–1890). Jego zainteresowania twórczością ludową zaczęły się już w latach 30. XIX wieku, kiedy to zapoczątkował zbieranie pieśni i melodii. Jego największe dzieło to wspomniany już wcześniej wielotomowy *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia...*, nad którym pracę rozpoczął w 1857 roku. To obszerne opracowanie obejmuje cały przekrój wytworów kultury ludowej, w tym również i baśnie. Początkowo Kolberg zmieniał język baśni na bardziej literacki, zachowując przy tym ich fabułę, jednak z czasem zapisywał je w tej samej formie, w której zostały one opowiedziane (Lam 1914: 7–19).

## 2. Analiza strukturalistyczna Proppa oraz pojęcie *Innego*

Władimir Propp (1895–1970), rosyjski folklorysta i badacz języka należący do nurtu strukturalistów, pod koniec lat 20. XX wieku opracował system, który w jego zamyśle miał być dla badaczy baśni tym, czym klasyfikacja Karola Linneusza dla przyrodników. Jego zdaniem istotne było, aby przed podjęciem badań folklorystycznych bądź historycznych prawidłowo zanalizować strukturę baśni. Opracowany przez niego system jest odpowiedni do analizowania tzw. baśni magicznych, czyli takich, w których występują postaci fantastyczne, magiczne przedmioty albo wydarzenia, takie jak na przykład wędrówka na koniec świata, i które są zbudowane w podobny sposób. Według Proppa każda baśń magiczna zbudowana jest

z 31 funkcji, a w rozwoju fabuły odgrywają rolę: bohater, przeciwnik, donator, pomocnik, królowa lub jej ojciec, osoba wysyłająca bohatera oraz fałszywy bohater. W każdą rolę wpisana jest konkretna postawa postaci oraz jej wkład w fabułę. Bohater jest główną postacią w baśni, fałszywy bohater to najczęściej osoba, która poprzez oszustwo zajmuje na pewien czas miejsce bohatera. Królowa stanowi najczęściej swego rodzaju nagrodę, którą bohater otrzymuje po wypełnieniu zadań. Osoba wysyłająca nakłania lub nakazuje bohaterowi wypełnienie zadania. Donator ofiarowuje bohaterowi magiczny przedmiot lub tenże przedmiot zostaje donatorowi odebrany podstępem. Wróg to postać negatywna i przeciwnik.

Pojęcie *Innego* (*The Other*) jest natomiast związane z badaniami nad literaturą od końca ubiegłego stulecia<sup>2</sup>. Ma ono szerokie zastosowanie i można je odnieść również do baśni, a zwłaszcza baśni magicznej. *Inny* posiada magiczne zdolności i bierze udział w walce dobra ze złem. W baśniach magicznych jest najczęściej złą istotą, choć bywa również postacią dobrą lub neutralną. Nie należy ona do społeczności ludzi i jest ściśle związana z naturą, która sama w sobie jest uważana za najbardziej radykalną reprezentację *Innego* (Ingwersen 2008: 19–20). Warunkuje to jej silny związek z naturą, która niegdyś również postrzegana była przez ludzi jako obcy i niebezpieczny czynnik. Z jednej strony zapewniała im pożywienie i wiele niezbędnych surowców, z drugiej była nieprzewidywalna i niemożliwa do kontrolowania. Takie podejście wpływało na konstrukcje baśni, które przestrzegać miały nie tylko przed napotykanymi istotami, ale też przed niszczycielską siłą samej natury. Niektórzy badacze są zdania, że postacie, które w baśniach poszukują kontaktu z *Innym*, na przykład poprzez pragnienie bycia porwanym przez trolla do wnętrza góry, są z psychologicznego punktu widzenia osobami, które nie do końca wpisują się w ramy społeczeństwa, a nierzadko stoją niejako poza nim (Solberg 1999: 158–159). Można przypuszczać, że postać *Innego* lub *Innych* wiąże się w Skandynawii w pewnym stopniu z dawnymi wierzeniami przedchrześcijańskimi, na co może wskazywać choćby klasyfikowanie postaci z folkloru skandynawskiego, takich jak *huldra*<sup>3</sup>, *nykk*<sup>4</sup>, *nisse*<sup>5</sup> czy troll jako *Innych* (Ingwersen 2008: 20–27).

<sup>2</sup> Jedną z istotniejszych pozycji poświęconych temu zagadnieniu jest: Larsen, Nojgaard, Ballegaard Petersen, eds., 1997.

<sup>3</sup> Postać występująca w baśniach, najczęściej jako piękna młoda dziewczyna z krowim ogonem, która ukazuje się młodym mężczyznom.

<sup>4</sup> Postać fantastyczna związana z wodą – jeziorami i bagnami. Potrafi zmieniać się w białego konia, który wciąga na swoim grzbiecie ludzi w topiel.

<sup>5</sup> Istota żyjąca w gospodarstwach i domostwach, wyglądem przypominająca karła lub krasnoludka. W zależności od dobrego lub złego traktowania przez gospodarza może być albo pomocna, albo złośliwa i psotna.

### 3. Diabeł w baśniach norweskich

W języku norweskim diabeła oznacza słowo *djevel*, jednak w baśniach występuje on pod nazwą *fanden* bądź *faen*, która pochodzi od staronordyckiego słowa oznaczającego kusiciela (*Fanden* b.d.). Często też jest nazywany Gamle-Erik (dosł. Stary Eryk). Korzeni tej nazwy można się doszukiwać poprzez analogię ze szwedzkim odpowiednikiem jego imienia – Gamle Sjul. Szwedzkie imię Sjul jest wariantem imienia Sigurd i odnosi się prawdopodobnie do Sygurda Fafnesbane<sup>6</sup>, jednej z postaci występujących w mitologii nordyckiej. Jego imię zostało związane z diabłem przypuszczalnie po przyjęciu chrześcijaństwa po to, aby ludzie zaczęli utożsamiać wszelkie dawne wierzenia z szatanem i złem. Jest bardzo możliwe, że podobne zjawisko miało miejsce w protestanckiej Norwegii, gdzie niektóre przejawy tradycji katolickiej, na przykład kult świętych, mogły być traktowane negatywnie. W tym kontekście imię króla szwedzkiego Eryka, świętego czczonego do XVI wieku w Szwecji i Norwegii, mogło stać się w ludowych opowieściach określeniem negatywnym (Faxén 1970). Nie wiadomo dokładnie, dlaczego przyjęto imię szwedzkiego, a nie norweskiego świętego. Możliwe, że miało to miejsce z powodu wystąpienia Szwecji z unii kalmarskiej, wobec czego chciano wzbudzić negatywne uczucia nie tylko w stosunku do katolicyzmu, ale również do sąsiedniego wrogiego kraju. Pochodzenie tego imienia tłumaczy się też poprzez etymologię imienia Erik/Eirik, które pochodzi ze staronordyckiego Aginrikr oznaczającego tyrana bądź przerażającego wodza. Ponadto diabeł występuje również pod nazwami *den onde* – zły, *styggen* – brzydki, *uvenn* – nieprzyjaciel, *belsebub*, *puken* (Sivertsen 2000: 265). Ta różnorodność nazw brała się z silnego strachu przed wypowiedaniem jego imienia: diabeł (*djevel*), które mogło go przywołać. Co ciekawe, w Norwegii sfera przekleństw jest związana w dużej mierze właśnie między innymi z diabłem (Moe 1993: 14).

W baśniach norweskich ze zbioru Asbjørnsena i Moe nie znajdujemy wielu opisów diabeła. Zazwyczaj jest on podobny do ludzi i tylko pewne szczegóły w jego wyglądzie czy zachowaniu wskazują na to, że nie należy do rodzaju ludzkiego. W jednej z baśni czytamy na przykład, że był to „brzydki, stary człowiek – powiadają, że był to sam diabeł [tłum. A.P.]” (Asbjørnsen, Moe 2015a: 155), z kolei w innym przypadku *Skiperen og Gamle-Erik* (*Marynarz i Stary Eryk*) (Asbjørnsen, Moe 2015a: 481–483) pojawia się on pod postacią podmuchu wiatru, co pokazuje, że w przeciwieństwie do wielu innych postaci z folkloru ludowego jego fizyczne ciało nie jest tak naprawdę rzeczywiste i stanowi zaledwie jedną z form, które może przybrać. Jednakże według tradycji ludowej diabeł ma różki, ciemną skórę, końskie kopyto zamiast jednej stopy i jest owłosiony (Sivertsen 2000: 265).

<sup>6</sup> Sygurd Fafnesbane jest jednym z bohaterów pojawiającym się w pieśniach zebranych w Ed-dzie Starszej oraz w sagach. Jego największym dokonaniem było pokonanie smoka Fafnira.

Miejsce zamieszkania diabła znajduje się z dala od ludzkich siedzib. Jest nim najczęściej piekło, choć bywa i tak, że mieszka on w zwyczajnym domu. Piekło znajduje się w pewnym bliżej nieokreślonym miejscu na ziemi, lecz aby tam dotrzeć, trzeba przebyć długą drogę. Jego obszaru strzegą strażnicy, którzy pilnują, aby nikt nie mógł niepostrzeżenie wejść ani wyjść przez wrota. Jest to również miejsce kary, która spotyka grzeszników po śmierci. Pomimo, a może właśnie z powodu groźnej funkcji diabła podkreślanej niegdyś przez duchownych, baśnie o diable, jak również i opisy piekła mogą budzić w słuchaczach wesołość. Tak na przykład w baśni *Kvernen som stâr og maler på havsens bunn* (*O młynku, który miele na dnie morza*) (Asbjørnsen, Moe 2015a: 386–390) okazuje się, że diabły mieszkające w piekle bardzo lubią wędzoną szynkę, ponieważ „w piekle wieprzowina jest rzadką strawą [tłum. A.P.]” (Asbjørnsen, Moe 2015a: 387). Inna baśń, *Gutten og fanden* (*Chłopiec i diabeł*), opowiada o chłopcu, któremu udaje się podstępem namówić diabła do skrycia się wewnątrz orzecha, następnie zgniecionego przez kowala (Asbjørnsen, Moe 2015: 90–92).

Tego typu historie mogły powstać, gdyż ludzie nie chcieli opisywać prawdziwej mocy diabła, podobnie jak często nie nazywali go prawdziwym imieniem, lecz przydomkami, aby go nie przywołać i nie przysporzyć mu siły. Zamiast tego diabeł był wyśmiewany, a jego złowroga moc zmniejszana. Znaleźć można jeden typ baśni, w których to diabeł wygrywa. To historie, których bohaterami są osoby powszechnie znienawidzone przez ludzi. Tak na przykład w baśni *Fanden og futen* (*Diabeł i poborca*) (Asbjørnsen, Moe 2015b: 86–87) osobą negatywną jest nie diabeł, lecz tytułowy poborca, który zostaje porwany i zabrany do piekła w odpowiedzi na życzenia mieszkańców wsi. Choć próbuje on przekonać diabła, aby zabrał kogoś innego w jego miejsce, przegrywa.

Pod wieloma względami diabeł pełni w baśniach rolę, którą można by bez naruszania fabuły powierzyć innym postaciom z wierzeń ludowych, jednak występuje kilka motywów charakterystycznych tylko dla niego. Jest to przede wszystkim umowa zawierana pomiędzy nim a człowiekiem, zgodnie z którą śmiertelnik może otrzymać dowolną rzecz (przedmiot fizyczny bądź umiejętność) w zamian za oddanie diabłu swojej duszy po upływie określonego czasu. W tym celu spisany zostaje kontrakt, sygnowany przez obydwie strony. Umiejętności, które zyskuje człowiek, są często związane z jego zawodem – kowal zostaje najlepszym kowalem na świecie, a kapitan zawsze, bez jakichkolwiek szkód, wraca do portu. W baśniach, w których występuje taki element, po określonym czasie pojawia się diabeł, aby zgodnie z umową odebrać swoją własność. Jednak bohaterowi zawsze udaje się go przechytryć. Oprócz zwykłych ludzi umowę z diabłem zawierać mogą również czarownice, które w zamian za utratę duszy zyskują od niego magiczne umiejętności. Umowę mogą zawrzeć na przykład podczas sabatu poprzez wpisanie swojego imienia do specjalnej księgi (Asbjørnsen, Moe 2015b: 408).

W schemacie Proppa diabeł pełni zatem rolę dawcy, choć często staje się nim mimowolnie. Ludzie uzyskują od niego dobra nie tylko na mocy kontraktu, ale również i na drodze kupna, jak choćby w baśni *Kvernen som står og maler på havsens bunn*, w której diabeł sprzedaje chłopu magiczny młynek, lub dzięki użyciu siły, jak Mumle w baśni *Mumle Gåsegg* (Mumle Gęsie Jajo) (Asbjørnsen, Moe 2015a: 95–105), który sam wziął od matki diabła daninę dla króla. Diabeł może być również wrogiem, jak na przykład w historii przytoczonej w baśni *En aftenstund i et proprietærkjøkken* (Wieczór w gospodarskiej kuchni) (Asbjørnsen, Moe 2015a: 155–156). Mówi ona o księdzu, którego diabeł usiłował zatrzymać, gdy ten jechał z ostatnim namaszczeniem do kobiety prowadzącej grzeszny żywot – bez sakramentów z pewnością dostałaby się do piekła. Nie można jednak jednoznacznie stwierdzić, czy diabła można włączyć do grupy tzw. *Innych* (Ingwersen 2008: 24). Co prawda, jego stałe siedziby znajdują się w oddaleniu od ludzkich skupisk, lecz nie jest on przez to bardziej związany z naturą niż ludzie, nie można go uważać za uosobienie jej niszczycielskich sił. Jest on za to jednoznacznie powiązany z wiarą i teologią chrześcijańską.

#### 4. Diabeł w baśniach polskich

W polskich baśniach diabeł jest jedną z najpopularniejszych postaci fantastycznych. Często ma charakterystyczny wygląd: rogi na głowie, kopyta lub jedno kopyto zamiast stopy i krowi ogon. Potrafi zmienić się także w człowieka albo zwierzę. Jego ubiór zaś cechowały zagraniczne, zazwyczaj niemieckie akcenty (Rożek 1993: 200). Bywa, że jest to „jegomość niski, pękaty, z dużym nosem, w czerwonych spodniach, niebieskim fraku i rogatym kapeluszu na głowie”<sup>7</sup> (Kolberg 1962b: 149) bądź „jegomość w czerwonym fraku, niebieskich spodniach, mający na głowie trójganiasty kapelusz” (Kolberg 1962b: 155) lub też ma „różki na głowie, koźle kopyta u nóg i ogon niby frakiem przykryty” (Kolberg 1962b: 151). Może zmieniać się w pięknego młodzieńca (Kolberg 1969: 428), kobietę (Kolberg 1969: 588), szlachcica (Kolberg 1962b: 127; 1970: 119) oraz zwykłego mężczyznę (Kolberg 1962b: 122; 1965: 438). Przybiera również postać rozmaitych zwierząt, na przykład czarnego kozła (Kolberg 1962b: 81). Diabeł zamieszkuje bardzo różnorodne miejsca. Może oczywiście przebywać także w piekle,

<sup>7</sup> W tym podrozdziale artykułu podane są odniesienia jedynie do baśni, które najtrafniej ilustrują cechy diabła, zaś wybór baśni, na podstawie których dokonano analizy, jest dużo szerszy. Wszystkie pochodzą z podanych w bibliografii dzieł Kolberga. Pewna przewaga przytaczanych baśni polskich nad norweskimi spowodowana jest tym, że materiał zebrany przez Kolberga jest znacznie obszerniejszy, a ilość baśni, w których występuje diabeł, znacznie przewyższa liczbę baśni o diable zebranych przez Asbjørnsena i Moe.

wraz z innymi podobnymi sobie. Jest to miejsce kary, gdzie żywemu człowiekowi trudno dotrzeć, choć istnieją baśnie opowiadające o młodych chłopcach, którym diabeł ofiarował tam pracę. Musieli oni pilnować ognia pod kotłem lub garnkiem podczas nieobecności diabła. W kotle znajdowały się dusze ponoszące kary za grzechy (Kolberg 1962b: 127; 1965: 446).

Diabeł może żyć również w pobliżu ludzi, a spotkać go można praktycznie wszędzie. Istnieją także wierzenia mówiące o tym, że można go przywołać, wymawiając jedynie jego imię. W baśniach jest on nazywany najczęściej „diabłem”, słowem pochodzącym z języka greckiego. Oprócz tego określa się go mianem „kusy”, „bies”, „czart” oraz „szatan”. Słowa „bies” i „czart” pierwotnie były nazwami słowiańskich złych duchów żyjących w lasach, na bagniskach i w głębokiej wodzie. Oprócz tego nazywa się go imionami własnymi jak Boruta oraz Rokita. Podobnie jak słowa „bies” i „czart” mają one źródło w przedchrześcijańskich wierzeniach. Imię Boruta pochodzi od słowiańskiego demona Boruty, który żył w lasach i strzegł zwierząt. Była to neutralna istota, jednak po wprowadzeniu chrześcijaństwa podobnie jak inne dawne bożki został powiązany z diabłem. Imię Rokita odnosiło się zaś pierwotnie do diabła, który rezydował w dziupli wierzby (rokita to jeden z gatunków wierzby) (Podgórcy 2005: 386). Diabły posiadały też swoją własną hierarchię, która stanowiła odzwierciedlenie trzech stanów zamieszkujących kraj: szlachty, mieszczaństwa i chłopstwa (Pełka 1987: 185).

Postać diabła występuje w różnych typach baśni. We wszystkich próbuje on pozyskać dusze lub szkodzić ludziom. Jednakże najbardziej interesują go ludzie bogaci. W jednej z baśni czytamy nawet, jak to stary diabeł pouczał młodego: „a pamiętaj durniu, że nie na tom cię posłał abyś biednym robił psoty, ale bogatym” (Kolberg 1962b: 165). Wśród baśni o diable wyróżnić można między innymi sporą grupę, w których występuje motyw porwania królowny przez diabła. Jedną z nich *O żołnierzach i królewskich córkach* (Kolberg 1969: 450–452) mówi o czterech żołnierzach, którzy wyruszają uratować trzy królowny porwane przez diabła. Znajdują oni w lesie studnię, przez której dno można przejść do innego świata. Jeden z żołnierzy schodzi na dno i dociera do zamku, w którym znajduje się najstarsza królowna. Wieczorem pojawia się diabeł, którego żołnierz pokonuje w walce. Następnie idzie on do kolejnego zamku, w którym znajduje się średnia królowna i walczy tam z kolejnym, dwunastogłowym diabłem. To samo ma miejsce w trzecim zamku, w którym więziona jest najmłodsza królowna. W baśniach norweskich o podobnym motywie miejsce diabła zajmuje troll, który staje się tym samym uosobieniem złych sił czyhających na ludzi. Inny temat baśni norweskich, gdzie troll zastępuje postać diabła, realizowany jest w podobnych baśniach polskich w formie próby zniszczenia kościoła przez rzut głazem albo budowy mostu. Jednakże troll nie jest przez to tożsamy z diabłem, gdyż w przeciwieństwie do tego pierwszego można go zabić, a ponadto interesuje się

on wyłącznie ciałem człowieka, a nie jego duszą<sup>8</sup>. Ponadto w przypadku baśni o budowaniu sam schemat fabularny można cofnąć aż do historii zawartej w Ed-dzie Młodszej o budowie warowni Asów (Sivertsen 2000: 32)<sup>9</sup>.

Oprócz tego wyróżnić można wiele baśni opowiadających o ludziach, którzy swoim zachowaniem sami ściągnęli na siebie moc złego, czy to wymówieniem jego imienia, czy to samym zachowaniem. Jedną z nich jest *O Rozynie*, w której to diabeł porywa pannę, piękną i próżną, która odrzucała konkurentów starających się o jej rękę, kierując się jedynie pozycją i majątkiem mężczyzn (Kolberg 1962b: 154–155). Z kolei bohaterka baśni *O dziewczce poślubionej diabłu* ściąga na siebie zgubę, gdy przymuszona do małżeństwa, wypowiadając w kościele przysięgę małżeńską, w myślach przeklina „oj, bodajbym ja djabłu ślubowała nie tobie” (Kolberg 1962b: 158). W baśni *O pastuchu* (Kolberg 1962b: 143) diabeł podczas mszy obserwował wiernych i spisywał na koziej skórze ich grzechy popełnione w kościele: rozmowy i plotkowanie, ziewanie, oglądanie strojów innych osób, śmiech itp. Gdy zabrakło mu miejsca usiłował skórę siłą rozciągnąć, jednak wysunęła mu się z pazurów i uderzył głową o ścianę. Baśnie o bardzo podobnej fabule występują również w Norwegii (choć nie pojawiają się one w zbiorze Asbjørnsena i Moe), a najstarsza z nich znajduje się w *Mariu saga*, średniowiecznym skandynawskim zbiorze legend maryjnych, i opowiada o subdiakonie, który podczas mszy ujrzał diabła spisującego na skórze ludzkie grzechy. Podobnie jak w baśni krakowskiej występuje element komiczny w postaci rozciągania skóry. Tego typu opowieści były rozpowszechniane, by nakłonić ludzi do właściwego zachowania w kościele (Grambo 1990: 134–135).

Podobnie jak w baśniach norweskich pewna grupa baśni polskich opowiada o kontrakcie zawartym z diabłem. W skutek jego zawarcia człowiek zyskuje od szatana umiejętności lub majątek, a w zamian zobowiązany jest oddać mu swoją duszę po określonym w umowie czasie. Cyrograf spisany zostaje zazwyczaj na skórze i podpisany krwią z serdecznego palca. Przykładem tego typu baśni może być *O strzelcu* (Kolberg 1962b: 157), w której to tytułowy bohater w zamian za to, że nigdy nie wróci z niczym z polowania, ma po roku oddać diabłu duszę. Przedtem diabeł musi jednak rozpoznać zwierzę, które pokaże mu strzelec. Bohaterowi dzięki pomocy starej kobiety udaje się oszukać diabła. Okpienie diabła i uniknięcie po-

<sup>8</sup> Podobną analogię pomiędzy ludowym obrazem diabła a biesa w Polsce zauważył Kotula (Pełka 1987: 145), jednakże obecnie wielu badaczy uważa, że bies został wchłonięty przez diabła (Podgórcy 2005: 386; Rożek 1993: 196).

<sup>9</sup> Bogowie zlecili budowę swojej twierdzy pewnemu jotunowi (w mitologii skandynawskiej jotunowie to duże, złe istoty, wrogowie bogów i ludzi; z czasem zaczęły zanikać w wierzeniach ludowych, a w ich miejscu pojawiły się trolle) i obiecali słońce, księżyc i boginię Freję jako zapłatę za ukończenie pracy w terminie. Gdy stało się jasne, że jotun zdąży na czas, Loki, jeden z bogów, zmienił się w klacz i uwiódł konia jotuna tak, że ten bez jego pomocy nie skończył pracy na czas i w efekcie nie otrzymał zapłaty.



tępienia jest typowe dla baśni o takiej fabule. Z kolei w niektórych baśniach kontrakt zawarty z diabłem dotyczy obietnicy oddania mu swoich dzieci. Bohaterowie zazwyczaj nie robią tego świadomie. Za pomoc w jakiejś trudnej sytuacji obiecują oddać pomocnikowi (tzn. diabłu) to, co mają w domu, a o tym jeszcze nie wiedzą. Dopiero po powrocie orientują się, że zostali oszukani i przyobiecali diabłu nowonarodzone dziecko. Taki przebieg wydarzeń ma miejsce chociażby w baśni *O chłopcu sprzedanym diabłu* (Kolberg 1965: 438). Również w tego typu baśniach diabeł zostaje na końcu przechytzony. Istnieje również szereg humorystycznych historii o współpracy baby i diabła, która dotyczy spraw, takich jak sprowadzanie innych na złą drogę lub też życia codziennego, jak na przykład wspólna uprawa zboża lub warzyw (*Wojna baby z diabłem*) (Kolberg 1962b: 230).

W polskich baśniach diabła można spotkać niemal wszędzie. Czai się on w lasach, przy drodze lub nawet za piecem w domu. Czarty posiadają rozmaite umiejętności i różnią się wyglądem, tworzą też swoją własną hierarchię, a na kształtowanie ich postaci miało z pewnością duży wpływ chrześcijaństwo i katolicyzm. Diabeł faktycznie szkodzi tym osobom, które w ogólnym pojęciu sobie na to zasłużyły, niejako wymierzając im sprawiedliwość. Przykładem tego może być baśń *Diabeł i gach* (Kolberg 1964: 193), w której ukarana zostaje wiarołomna żona i jej kochanek. Grzesznicy mogli być zatem pewni, że wcześniej czy później go spotkają. Po śmierci czekała ich natomiast kara w piekle. Najczęstsze było w tym wypadku palenie dusz ogniem lub gotowanie ich w kotle. Oprócz tego znajdowało się w nim tzw. „Madejowe łoże”, narzędzie tortur przygotowane specjalnie dla legendarnego zbrojcy Madeja.

## 5. Porównanie obrazu postaci diabła

W baśniach norweskich diabeł jest bez wątpienia mniej popularną postacią niż w polskich, możliwe więc, że z tego powodu ilość miejsc, w których można go spotkać, jest zdecydowanie mniejsza. W części baśni miejsce diabła w fabule zajmuje „rodzimy” troll, który wywodzi się od złych istot – jotunów – z mitologii skandynawskiej. Postacie trolla i diabła posiadają jednak swoje indywidualne cechy i nie są przez badaczy utożsamiane ze sobą. Zarówno w Norwegii, jak i Polsce diabeł pojawia się na sabatach czarownic, choć w polskich baśniach tego typu opisy nie pojawiają się zbyt często, być może z uwagi na mniejszą skalę procesów o czary w tym kraju. W norweskich baśniach nie można zaobserwować jakiegokolwiek hierarchii czy rozróżnienia wśród poszczególnych diabłów. W przeciwieństwie do tego w polskich występuje i jedno, i drugie. Pojawia się wiele diabłów lokalnych, powiązanych z konkretnymi miejscami, wierzeniami czy postaciami historycznymi, jak choćby Diabeł wenecki, którym stał się po śmierci (według wierzeń

ludowych) Mikołaj Chwałowic herbu Nałęcz, właściciel zamku w miejscowości Wenecja, czy kaszubski smętek (Pełka 1987: 189–191). Diabły polskie dzielą się też wyraźnie na warstwy społeczne będące odpowiednikami warstw w dawnym społeczeństwie polskim. W Norwegii nie istniał tak silny podział klasowy, co za tym idzie, i społeczność diabelska (o ile można o takiej mówić) nie została podzielona. Wyobrażenia piekła w baśniach norweskich i polskich do pewnego stopnia różnią się od siebie, lecz w obu przypadkach jego zasadniczą funkcją jest umożliwienie wymierzania kar duszom grzeszników po śmierci. Takie opisy podobne są do późnośredniowiecznych, pełnych chaosu, grozy, ale też i groteski wizji malarskich tego miejsca. W baśniach polskich diabeł często pojawia się, by ukarać grzeszników. Tak istotna rola diabła w baśniach ludowych, związana z karą, może wynikać z katolicyzmu, konfesji przeważającej w Polsce, gdzie szczególnie w kazaniach przez długi czas podkreślano grzeszność i winę ludzi oraz opisywano przerażające obrazy kary po śmierci. Na ścianach kościołów wierni mogli oglądać między innymi malarskie wyobrażenia piekła, kar piekielnych i odrażające postacie szatanów (Pełka 1987: 16–17). W baśniach norweskich kara za grzechy również jest motywem pojawiającym się w baśniach o diable, jednak wydaje się nie występować aż tak często jak w polskich. Możliwe również, że mniejsza częstotliwość występowania diabła w baśniach związana jest ze strachem przed jego niepotrzebnym przyzywaniem, który objawiał się dosyć silnie w unikaniu wymawiania jego imienia. Ponadto istotną przyczyną różnic w charakterze, a także popularności diabła może być też rozwój tej postaci w folklorze obu krajów związany z wierzeniami pogańskimi. Leonard Pełka napisał, że po przyjęciu chrześcijaństwa w Polsce doszło do zmian w wierzeniach ludowych, których istotną cechą było

włączenie funkcjonujących wyobrażeń demonicznych i postaci półdemonicznych do kręgu rodziny istot diabelskich. W konsekwencji tego [...] diabły i czarownice zadomowiły się pod strzechą słowiańską, a ich wyobrażenia ulegały stopniowemu wtapianiu się w lokalne tradycje kulturowe. Doszło w ten sposób do ukształtowania się całej plejady wyobrażeń diabłów słowiańskich (Pełka 1987: 17).

Podobny proces zaszedł prawdopodobnie w Norwegii, jednak tam diabeł nie połączył się z żadnymi konkretnymi postaciami z wierzeń ludowych, a jedynie wszedł do wierzeń ludowych jako najmłodsza ze znajdujących się tam istot, będąca jednak, za sprawą wiary chrześcijańskiej, niejako zwierzchnikiem wszystkich pozostałych (Sivertsen 2000: 264).

Zarówno w baśniach polskich, jak i norweskich istnieje wiele humorystycznych historii o oszukaniu diabła, chociaż w tych ostatnich nie występują opowieści o wątpliwej współpracy baby i diabła. W podaniach z obu krajów diabła jest dosyć łatwo wywieść w pole, gdyż pomimo swojej pozornej potęgi okazuje się on w rzeczywistości słaby, niezbyt rożgarnięty, a często nawet głupi. Cechy te są wynikiem

prób rozładowania poczucia zagrożenia, jakie niosła z sobą postać diabła i związane z nim potępienie (Rożek 1993: 192).

Podobny jest w baśniach polskich i norweskich wygląd czarta: rogi bądź różki na głowie, kopyta zamiast stóp, jednak w baśniach norweskich nie występują silne zagraniczne akcenty w jego ubiorze. W baśniach obu krajów diabeł posiada również pewne magiczne zdolności. Potrafi zmieniać wygląd, zmniejszyć swą postać, pracować dużo wydajniej i szybciej niż ludzie itp.

W przypadku diabła norweskiego trudno jest sklasyfikować go jako jednoznacznie *Innego*. Może on mieszkać w lesie lub innych odludnych i niedostępnych miejscach, jednak nie jest też aż tak bardzo oddalony od ludzi. Nie wykazuje on również żadnych istotnych więzi z naturą, z którą łączone są za to inne postaci z wierzeń przedchrześcijańskich, jak choćby wspomniany troll. W baśniach polskich diabeł jest zdecydowanie w dużo większym stopniu *Innym*. Można wykazać jego związki z przyrodą, które powstały najprawdopodobniej w wyniku połączenia go z postaciami z pogańskich wierzeń. W skutek tego procesu w wyobraźni ludowej wytworzyły się rodzaje diabłów, takie jak: leśne, wodne, górskie, polne, błotne (Pełka 1987: 17). W rezultacie diabły można było spotkać wszędzie, nawet w siedzibach ludzkich.

W baśniach obu krajów postać diabła pełni jednak tę samą rolę z schematu Proppa – jest dawcą lub wrogiem. W polskich baśniach przyjmuje on wiele różnych ról w schematach fabularnych. W niektórych typach baśni występuje w miejscu norweskiego trolla. Dotyczy to przede wszystkim baśni o porwanych królewnach, które w polskich opowieściach porywane są najczęściej przez diabła lub złego ducha (Kolberg 1969: 450), a w norweskich przez trolla (Asbjørnsen, Moe 2015a: 326; 2015b: 7). Podobieństw można się doszukać nie tylko w pełnionej przez te postacie roli oraz w motywach i strukturze baśni, lecz również w samym wyglądzie postaci diabła i trolla. Mogą one mieć wiele głów<sup>10</sup> i są bardzo silne. Źródeł tych podobieństw można się doszukiwać między innymi w hagiograficznej legendzie o świętym Jerzym i smoku (często wielogłowym), bardzo popularnej w średniowieczu w całej Europie. Za tym idzie w przypadku baśni norweskich utożsamianie w niektórych przypadkach postaci trolla z diabłem.

Powyższa analiza ukazuje, że postaci diabła w baśniach polskich oraz norweskich wykazują dużo podobieństw. Jednakże „polski” diabeł jest dużo bardziej zindywidualizowany niż „norweski”. Pojawia się też w baśniach o wiele częściej i pełni role przede wszystkim wroga i donatora, także w wielu wariantach tych ról. Diabeł jest bogatym panem, który bierze chłopów na służbę, uprawia ziemię z babą, siedzi w kościele, zapisując nazwiska grzeszników, pod postacią pięknego, bogatego

<sup>10</sup> Choć ta cecha nie jest jednoznacznie związana z tematyką chrześcijańską, gdyż jotuny występujące w mitologii skandynawskiej i pokrewne trollom również posiadały wiele głów (Sivertsen 2000: 19).

młodzieńca porywa kapryśną pannę itp. W samym folklorze norweskim pojawia się więcej historii związanych z diabłem, jak choćby o grze w karty, nękanii pastora na plebanii, o diable i woźnicy itp., jednak nie wchodzi one w skład zbioru stanowiącego podstawę niniejszego artykułu i są zdecydowanie mniej liczne niż w przypadku polskich. Ponadto diabły polskie mają wiele imion i przydomków, cech oraz umiejętności, należą też do różnych klas społecznych. Tak bogata różnorodność nie występuje w folklorze skandynawskim.

## Podsumowanie

Analiza ludowych baśni polskich i norweskich wykazuje, że pomimo istotnych różnic kulturowych i geograficznych pomiędzy Polską a Norwegią, jak również braku wspólnego podłoża historycznego przedstawienia postaci diabła w baśniach obu tych krajów wykazują zaskakująco dużo podobieństw. Występują w dużej mierze te same motywy i schematy budujące fabułę różnych typów baśni, a sama postać ma w przybliżeniu podobny wygląd i umiejętności. Pojęcie diabła – szatana – złego ducha pojawiło się wraz z chrystianizacją obu krajów i przeniknęło po stuleciach do kultury ludowej, dając zbliżony obraz tej postaci w folklorze obu krajów. Postać diabła w baśniach polskich jest jednak dużo bardziej różnorodna niż w podaniach norweskich. Powodów jest zapewne kilka. W Polsce diabeł wniknął w wierzenia ludowe, jednocześnie łącząc się z istniejącymi już postaciami, co z pewnością przyczyniło się do jego większej różnorodności, jak również częstszego występowania w baśniach. W Norwegii postać diabła nie uległa scaleniu z postaciami z rodzimego folkloru, chociaż zostały one niejako włączone w poczet sił nieczystych, sama zaś postać diabła została silniej niż w Polsce związana ze sferą tabu. Ponadto hierarchia diabłów w Polsce stanowiła odzwierciedlenie hierarchii społecznej panującej w kraju, w przeciwieństwie do Norwegii, w której nie istniały tak silne kontrasty pomiędzy mieszkańcami. Również różnica konfesji w obu krajach od XVI wieku miała zapewne wpływ na wizerunek diabła. Od tego czasu w luterzańskich świątyniach Norwegii nie były już tak popularne rozbudowane dekoracje malarskie przedstawiające takie tematy jak piekło, a średniowieczne obrazy stopniowo usuwano. Natomiast na ziemiach polskich dawne freski i obrazy tablicowe ze szczególnie popularnym w sztuce średniowiecznej tematem Sądu Ostatecznego, zawierającego między innymi wizerunki piekła i nieba, pozostały w kościołach, pobudzając wyobraźnię wiernych.

## Bibliografia

- Asbjørnsen, P., Moe, J. (2015a). *Samlede eventyr*. Bd. 1. Oslo: Gyldendal.
- Asbjørnsen, P., Moe, J. (2015b). *Samlede eventyr*. Bd. 2. Oslo: Gyldendal.
- Blehr, O. (1974). *Folketro- og sagnforskning*. Bergen: Universitetsforl.
- Fanden. (b.d.). W: *Det Norske Akademis ordbok*, <https://www.naob.no/ordbofanden> [dostęp: 12.10.2018].
- Faxén, L. (1970). Den 23 december- Sjursmässdag. *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* 46.
- Grambo, R. (1990). *Djevelens livshistorie. Scener fra en travel tilværelse*. Oslo: Ex libris.
- Holbek, B. (1989). *Tolkning af trylleeventyr*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Ingwersen, N. (2008). *The Scandinavian Magic Tale and Narrative Folklore*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Kolberg, O. (1962a). *Krakowskie*. Cz. 3. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1962b). *Krakowskie*. Cz. 4. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1962c). *Lubelskie*. Cz. 2. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1962d). W. *Ks. Poznańskie*. Cz. 7. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1963). *Pokucie*. Cz. 3. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1964). *Radomskie*. Cz. 2. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1965). *Pomorze*. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1966). *Litwa*. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1969). *Mazowsze*. Cz. 7. Seria: Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lam, S. (1914). *Oskar Kolberg: żywot i praca*. Lwów: Macierz Polska.
- Larsen, S.E., Nojgaard, M., Ballegaard Petersen, A. (eds.). (1997). *In Nature. Literature and its Otherness Annelise*. Odense: Odense University Press.
- Moe, Å., Fosmark, K. (1993). *Hekser og troll – vardøger, varsel, fabeldyr og spøkelser*. Oslo: Gyldendal.
- Pełka, L.J. (1987). *Polska demonologia ludowa*. Warszawa: Iskry.
- Podgórcy, B. i A. (2005). *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*. Katowice: Wydawnictwo Kos.
- Propp, W. (1976). *Morfologia bajki*. Tłum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Ramløv, P. (1977). *Myter og folkeeventyr. Væsen, funktion og historik*. København: Gyldendal.
- Rożek, M. (1993). *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*. Warszawa–Kraków. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sivertsen, B. (2000). *For noen troll. Vesener og uvesener i folketroen*. Oslo: Andresen & Butenschøn.
- Solberg, O. (1999). *Norsk folkediktning: litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*. Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl.
- Solberg, O. (2007). *Inn i eventyret. Norsk og europeisk forteljekunst*. Oslo: Cappelen akademisk forl.



---

---

# RECENZJE

---

---





D. Wiśniewska, *Rynek prasy w rozwiniętym społeczeństwie obywatelskim na przykładzie Szwecji. Prasa wobec wyzwań epoki cyfrowej*,  
Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018, 336 ss.

Kraje nordyckie, a więc i Szwecja, od lat znajdują się w czołówce rankingów dotyczących czytelnictwa prasy, wolności słowa i autonomii dziennikarskiej<sup>1</sup>. Szwecja jest przykładem kraju, w którym obywatele czytają dużo papierowej i elektronicznej prasy tradycyjnej (istniejącej od XIX wieku) (Mediebarometer 2019). Według ostatniego opublikowanego Eurobarometru dotyczącego korzystania z mediów Finlandia i Szwecja okazywały się krajami, w których czytano najwięcej prasy drukowanej w Unii Europejskiej (*Standard Eurobarometer* 88... 2018). Niemniej również w Skandynawii czytelnictwo prasy spada między innymi na rzecz szukania informacji w internecie. Jak zauważono w raporcie firmy PricewaterhouseCooper na temat przełomów technologicznych: „The digital revolution has no boundaries or borders. It is changing behaviour and expectations as much as the tools used to deliver new services and experiences” (Technological breakthroughs b.d.). Książka Dominiki Wiśniewskiej *Rynek prasy w rozwiniętym społeczeństwie obywatelskim na przykładzie Szwecji* traktuje właśnie o wyzwaniach spowodowanych przez przełom cyfrowy na rynku o tradycyjnie dobrej pozycji prasy. Jest to pierwsza w Polsce monografia przedstawiająca tak kompleksową analizę systemową prasy w jednym z krajów nordyckich. Co istotne, autorka jest nie tylko doktorem w dyscyplinie nauki o mediach (książka stanowi również jej dysertację<sup>2</sup>), ale skandynawistką, znającą język szwedzki, co mimo powszechności języka angielskiego w Szwecji jest, według mnie, niezbędne dla dogłębnego zbadania rynku medialnego. W pierwszym rozdziale publikacji czytelnik może się zapoznać z szerokim tłem politycznym, geograficznym, demograficznym i historycznym badanej problematyki z uwzględnieniem dwóch najważniejszych publikacji klasyfikujących systemy medialne w państwach nordyckich (Hallin, Mancini 2007; Syvertsen i in. 2014). Drugi rozdział stanowi szczegółowe omówienie aktów prawnych zarówno szwedzkich,

---

<sup>1</sup> Na przykład w rankingu Reporterów bez granic z 2019 roku pierwsze trzy miejsca zajmują: Norwegia, Finlandia i Szwecja (World Press Freedom Index 2019).

<sup>2</sup> Praca napisana pod opieką naukową dr hab. prof. UW Alicji Jaskierni. Dominika Wiśniewska otrzymała za nią nagrodę kwartalnika naukowego *Studia Medioznawcze* za najlepszą pracę doktorską obronioną w 2016 roku.

jak i międzynarodowych, które mają wpływ na funkcjonowanie prasy w Szwecji. Najciekawsza część tego rozdziału to przedstawienie kluczowej dla rynków nordyckich samoregulacji mediów, w tym wypadku prasy. Autorka przejrzyście wyjaśnia skomplikowane połączenia między organizacjami branżowymi, wydawcami i instytucjami publicznymi, które współdziałają w procesie przestrzegania medialnego kodeksu etycznego i stoją na straży wolności słowa. Ponadto ta część monografii poparta jest fragmentami wywiadów, które Wiśniewska przeprowadziła z osobami zatrudnionymi w tych organizacjach i instytucjach. Za najważniejszą część książki należy uznać rozdział dotyczący wpływu prasy na rozwój społeczeństwa obywatelskiego. Jest to wieloaspektowa i wnikliwa analiza roli prasy szwedzkiej współcześnie, dająca wgląd w kwestie, takie jak: audytoria prasy, subsydia, afiliacje polityczne, prasa w debacie publicznej czy różnorodności przekazu. Szczególnie interesująca jest dyskusja dotycząca sytuacji prasy w epoce cyfrowej; zarówno ta część, jak również następny rozdział, traktujący o zmianach w zawodzie dziennikarza, mają bardziej uniwersalny charakter i można odnieść je również do sytuacji na innych rynkach prasowych. Autorka przeprowadziła również ankietę on-line wśród dziennikarzy szwedzkich, której wyniki przedstawiła w książce; ze względu na to, że odsetek odpowiedzi nie był zbyt duży, ma ona charakter pomocniczy. Natomiast wywiady pogłębione zamieszczone w aneksie bardzo wzbogacają publikację. Książka zyskałaby na przedstawieniu szerszej perspektywy historycznej dotyczącej roli mediów, w tym prasy, w kształtowaniu społeczeństwa obywatelskiego w Szwecji, również propagowania koncepcji Domu Ludu. Z jednej strony dużym walorem publikacji jest skupienie się na roli prasy współcześnie, ale z drugiej – dzisiejsze szwedzkie społeczeństwo obywatelskie ma swoje korzenie w ruchach społecznych XIX wieku, koncentrujących się właśnie na czytaniu. Niemniej z pewnością jest to pozycja o znacznym walorze poznawczym, świetnie napisana i godna polecenia zarówno badaczom, jak i studentom różnych kierunków studiów, a być może i praktykom ze świata mediów, na przykład dziennikarzom.

Maja Chacińska  
Uniwersytet Gdański

#### Bibliografia

- Hallin, D.C., Mancini, P. (2007). *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*. Tłum. M. Lorek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Mediebarometer (2018). Nordicom Göteborgs universitet, <https://www.nordicom.gu.se/sv/mediebarometern-2019> [dostęp: 14.09.2019].
- Standard Eurobarometer 88. *Media use in the European Union* (2017). European Union.

Syvvertsen, T., Enli, G.S., Mjøs, O.J., Moe, H. (2014). *New Media World: Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Era*. Ann Arbor, MI, USA: University of Michigan Press.

Technological breakthroughs (b.d.), <https://www.pwc.co.uk/issues/megatrends/technological-breakthroughs.html> [dostęp: 30.06.2019].

World Press Freedom Index (2019), <https://rsf.org/en/ranking#> [dostęp: 30.06.2019].

M. Chacińska, *W służbie ludu i inżynierii społecznej.  
Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji  
w perspektywie historycznej i kulturowej,*  
Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018, 444 ss.

Przeprowadzone z rodzimej perspektywy badania mediów z krajów skandynawskich to temat ważny nie tylko dla polskich studentów i pracowników naukowych zajmujących się językiem i kulturą tej wspólnoty geopolitycznej. To również źródło wielce użyteczne dla dynamicznie rozwijającej się w naszej ojczyźnie grupy miłośników natury i kultury północnych obszarów Europy. Jako entuzjasta tej drugiej frakcji z wielką radością przyjąłem więc wiadomość, że pracowniczka mojej *alma mater* właśnie opublikowała obszerną monografię poświęconą radiu i telewizji w Danii, Norwegii i Szwecji pt. *W służbie ludu i inżynierii społecznej. Media publiczne w Danii, Norwegii i Szwecji w perspektywie historycznej i kulturowej*. Już po zapoznaniu się z ostatnim członem tytułu książki, a także po przejrzeniu spisu treści, czytelnicy zorientują się, że praca dr Mai Chacińskiej zaoferuje im znacznie więcej niż analizę systemu medialnego krajów Skandynawii. Zaprezentowane w niej badania składają się bowiem na erudycyjne kompendium wiedzy nie tylko o mediach, ale również narodach szerzej postrzeganej wspólnoty państw nordyckich.

Książkę podzielono na dwie części. Pierwsza to wnikliwy rys historyczny dotyczący zarówno badań nad mediami, jak i samej genezy oraz ewolucji radia i telewizji. Autorka nie unika też analiz debat publicznych i omawiania manifestów inżynierii społecznej oraz dyskursów politycznych. Co więcej, jej badania oferują czytelnikom bogatą sieć odnośników do terytoriów innych dziedzin – muzyki, teatru oraz różnych gatunków telewizyjnych. W części drugiej znajdziemy już „medioznawcze konkrety” dotyczące między innymi legislacji, struktury i misji mediów skandynawskich, a także pogłębione *case studies*. Wśród nich polski czytelnik napotka zjawiska do dziś nieprzepracowane w naszych „mediach misyjnych” – kwestie edukacji dotyczącej cielesności i seksualności, walkę o równouprawnienie w życiu zawodowym (w tym w pracy w radiu i telewizji), wątki związane z feminizmem, a także polityczną rolę XI muzy.

Na szczególne podkreślenie zasługuje ogromna dyscyplina pisarska objawiająca się między innymi w polach konkretyzacji używanych pojęć i spójnego określania obszarów badawczych zaprezentowanych w książce. Co więcej, warto zauważyć, że Autorka zawsze sięga do stanu badań nad danym zagadnieniem. Na przykład w rozdziale pierwszym dr Chacińska wyczerpująco omawia nie tylko

historię badań systemu medialnego w Polsce i wspólnocie skandynawskiej, lecz również nawiązuje do materiałów związanych z analizami radia i telewizji krajów nordyckich, tj. Islandii czy Finlandii. Także niuanse związane z definiowaniem obszaru geopolitycznego, dotyczące charakterystyk językowych oraz szeregu innych zagadnień elokwentnie budują podglebie pod badania z kolejnych rozdziałów.

Co ciekawe, wielokrotnie podkreślana w książce wzorcowa rola mediów skandynawskich jako instytucji misyjnych (porównywalna w niektórych rozdziałach z działalnością słynnego BBC), nie zostaje jednak pod koniec badań kontrastowo zestawiona z rodzimymi telewizją publiczną i radiem. I jest to moim zdaniem przemyślana decyzja, bo, jak słusznie wykazuje Autorka, specyfika polskich mediów wydaje się głęboko powiązana z historyczno-kulturowymi uwarunkowaniami naszego kraju i takie porównania mogłyby się okazać nazbyt schematyczne i razić uproszczeniami. Wszak wspólnota skandynawska, postrzegana jako zbiór różnych społeczności, charakteryzuje się innymi cechami związanymi między innymi z protestanckimi korzeniami (oraz takimi postawami jak *lagom* i prawo Jante), co nie tylko przekłada się na powszechność płacenia abonamentu, lecz przede wszystkim skutkuje inaczej rozumianą niż w Polsce czy Wielkiej Brytanii „misyjnością” mediów. Do ich zadań w Skandynawii należą bowiem przykładowo edukacyjna i demokratyzująca rola, kształtowanie kultury politycznej oraz propagowanie oddolnych inicjatyw obywatelskich. Doktor Maja Chacińska skutecznie udowadnia, że jej badania dotyczą systemów wyjątkowych, w których egalitarnie w ramach teatru telewizji mogą się wypowiedzieć zarówno akademicy, jak i sprzątaczk. Tym samym publiczne media, zwłaszcza te sprzed czasów deregulacji, jawią się tutaj rzeczywiście jako modelowe przykłady „mądrego broadcastingu”.

Na solidną monografię naukową nie składają się jednak tylko pomysł, temat, metodologia i źródła, lecz również język i styl, jakimi została napisana. W tej kwestii dr Maja Chacińska również wykazała się profesjonalizmem. W czasach udziwniania i utrudniania przekazu akademickiego w różnej maści tekstach „hipernaukowych” opublikowana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego książka odznacza się komunikatywnym, eleganckim stylem. Jediną kwestią, która czasem zakłócała mi nader immersyjną lekturę książki, jest popularne do dziś w polskim piśmiennictwie akademickim stosowanie przez Autorkę strony biernej lub też odnoszenie się do siebie i swoich badań w trzeciej osobie. Pod koniec drugiej dekady XXI wieku taki zabieg chyba nieco sztucznie oddziela badacza od jego dzieła oraz buduje niepotrzebną barierę pomiędzy nadawcą komunikatu a odbiorcą. Ale to oczywiście tylko moje subiektywne odczucia czytelnicze.

Znakomitym pomysłem edytorskim było zaś wyodrębnienie z tekstu „kapsułki” informujących czytelników o ważnych faktach historycznych. Kapsułki odnoszą się między innymi do arcyciekawych zjawisk socjologiczno-politycznych, takich jak: geneza i ewolucja projektu inżynierii społecznej, powoływanie rad

trzeźwościowych, przeprowadzanie inspekcji mieszkań czy głośnych również poza Skandynawią incydentów związanych ze sterylizacją osób niepełnosprawnych umysłowo. Z kolei kulturoznawcy, filmoznawcy i medioznawcy odnajdą tu szereg innych intrygujących tropów. Kontrkulturowa działalność osób związanych ze środowiskami muzycznymi ruchu PROGG, fenomen popularności Eurowizji w krajach nordyckich, działalność grup skupiających komików antycypujących pomysły słynnych członków grupy Monty Pythona czy idea stworzenia w Norwegii „slow TV” to tylko niektóre tematy, które aż proszą się o poszerzenie w cyklu artykułów bądź kolejnej książki.

Marzy mi się także monografia, w której Autorka *W służbie ludu i inżynierii społecznej...* przyjrzy się bliżej współczesnym pejzażom audiowizualnym telewizji w Danii, Szwecji i Norwegii, poddając pogłębionej refleksji na przykład fenomeny intrygujących seriali jakościowych lub analizując wzbudzające gorące debaty programy pokroju *Alt for Norge* (i jego szwedzkie i duńskie formaty). Na razie zachęcam zaś wszystkie osoby zainteresowane medioznawstwem oraz kulturą, historią i organizacją społeczno-polityczną Skandynawii do lektury opublikowanej w 2018 roku książki habilitacyjnej dr Mai Chacinskiej. Naprawdę warto!

Sebastian Jakub Konefał  
Uniwersytet Gdański

Skandynawskie hasła W: *Książka obrazkowa. Leksykon*,  
t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak,  
Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2019, 689 ss.

W 2017 roku nakładem Instytutu Kultury Popularnej w Poznaniu ukazała się *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, pierwsza pozycja w planowanej serii o książce obrazkowej na świecie. W ramach cyklu prezentowane są wyniki badań prowadzonych przez Pracownię Interdyscyplinarnych Badań Książki Obrazkowej, której członkami są redaktorzy serii. Pierwsza monografia zawierała osiem artykułów poświęconych między innymi: teoriom książki obrazkowej, jej historii na świecie, problemom badawczym oraz kierunkom rozwoju gatunku. Nowa publikacja *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1, wydana w 2019 roku, to obszerna pozycja, która bierze na warsztat sto czterdzieści cztery książki obrazkowe, wydane w latach 1658–1995. Jak można przeczytać we *Wstępie*, jest to „opracowanie przedstawiające historię książki obrazkowej jako narzędzia edukacyjnego, formy rozrywki dla dzieci i gatunku artystycznego” (s. 15). Publikacja zawiera analizy niepodważalnych klasyków światowej literatury dziecięcej, dobrze znanych polskiemu czytelnikowi, ale nie tylko. W skład *Leksykonu*... weszły również pozycje mniej znane lub całkowicie obce na polskim rynku, nigdy nieprzetłumaczone na nasz język. Ich wspólnym mianownikiem są wyjątkowe walory artystyczne, innowacyjność i nieszablonowe podejście do gatunku oraz popularność dzieła lub autora w swoim kraju i na świecie. Wszystkie książki obrazkowe prezentowane są chronologicznie, a imponująca rozpiętość geograficzna jest dodatkowym atutem publikacji. W monografii przeczytamy o tytułach ze Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemiec, Francji, Belgii, Szwajcarii, Holandii, Włoch, Rosji, Węgier i Austrii, a nawet Japonii. W zestawieniu nie zabrakło oczywiście kilkunastu pozycji literatury skandynawskiej i właśnie tych haseł dotyczy niniejsza recenzja.

Wśród opisanych w *Leksykonie* skandynawskich książek obrazkowych pojawiły się pozycje wydawane na przełomie prawie stu lat, począwszy od 1897 roku, a skończywszy na 1994 roku. Literaturę skandynawską reprezentuje osiemnaście tytułów i serii wydawniczych, z których aż trzynaście powstało w Szwecji, trzy w Norwegii, a dwie w Finlandii. W zestawieniu nie pojawiła się żadna pozycja z literatury duńskiej. Każde hasło jest zarazem tytułem książki obrazkowej, a wśród kluczowych informacji wymieniono: kraj wydania, nazwisko autora tekstu oraz nazwisko autora ilustracji, jak również tytuł i rok polskiego wydania (jeśli taka wersja pojawiła się na polskim rynku) razem z nazwiskiem tłumacza. Autorzy

konsekwentnie trzymają się zasady podawania powyższych danych przy każdym hasle, co sprawia, że odbiór artykułów jest przystępny i nie wymusza na czytelniku poszukiwania niezbędnych informacji w innych publikacjach lub internecie. Autorami poszczególnych artykułów są: Hanna Dymel-Trzebiatowska (15 artykułów), Susanna Szczepańska (1 artykuł), Oskar Kompanowski (1 artykuł) oraz Michał Głuchaczka (1 artykuł).

Publikacje ułożone w porządku chronologicznym rozpoczynają lata 1897 i 1901, kiedy to wydane zostały szwedzkie klasyki Elsy Beskow: *Sagan om den lilla, lilla gumman* oraz *Puttes äventyr i blåbärsskogen*, książki do tej pory nieprzetłumaczone na język polski i nieznanne rodzimym czytelnikom. Są to pozycje o tradycyjnym, narodowym charakterze, bogate w odnośniki do idyllicznego życia mieszczańskiego i sielskich krajobrazów Szwecji. Ważną rolę pełni w nich kunsztowna warstwa artystyczna, nawiązująca do stylu secesyjnego oraz skandynawskiej przyrody. Oprócz dzieł Elsy Beskow, która *notabene* pojawia się w zestawieniu po raz kolejny przy roku 1931 z książką *Solägget*, w monografii nie zapomniano o absolutnych klasykach skandynawskiej literatury: Astrid Lindgren, Tove Jansson czy Lennarcie Hellsingu. Wśród bardziej współczesnych nazwisk nie mogło zabraknąć Barbro Lindgren, Svena Nordqvista czy Gunilli Bergström oraz ich serii wydawniczych o Maxie, Pettsonie oraz Albercie, bohaterach, których znaję i kochają dzieci na całym świecie.

Interesującym i całkowicie uzasadnionym zabiegiem jest pominięcie niektórych popularnych książek skandynawskiej literatury dziecięcej dla zachowania integralności tekstów zaprezentowanych w monografii oraz zaakcentowania, iż niniejsza publikacja traktuje wyłącznie o ikonotekście, a nie o ilustracji w książce dla dzieci. W *Leksykonie...* nie znajdziemy zatem analizy popularnej serii książek tekstowych o Muminkach, tylko poświęcone bohaterom trzy pozycje obrazkowe: *Hur gick det sen?*, *Vem ska trösta knyttet?*, *Den farliga resan*. Ta sama konsekwentna zasada dotyczy książek Astrid Lindgren, z której ogromnego dorobku do analizy wybrano ikonotekst w książce *Känner du Pippi Långstrump?* z 1947 roku, a nie najbardziej znane wydanie przygód Pippi z 1945 roku.

Hasła skandynawskie w *Leksykonie...* powstały z zachowaniem bardzo dużej spójności tematycznej. Każdy z artykułów wpisuje się w przyjęty przez autorów schemat i zawiera informacje o autorze lub autorce książki, jak również o twórcy ilustracji. Warto w tym miejscu podkreślić, że ilustratorzy książek zostali w monografii zaprezentowani na równi z autorami tekstów, jako niezastąpieni twórcy ikonotekstu oraz osoby, bez których książka obrazkowa nie ma prawa zaistnieć. Konsekwentnie też w każdym z haseł pojawia się zarówno krótka biografia autora tekstu, jak i ilustratora oraz ich stanowisko w kwestii roli, jaką spełnia literatura dziecięca i obrazkowa. Wartym uwagi dodatkiem są informacje o recepcji książek na rynkach skandynawskich i świecie.



Niezaprzeczalnym walorem skandynawskich haseł *Leksykonu...* jest przedstawienie wybranych tytułów w szerokiej perspektywie kontekstowej. Pomagają w tym liczne odniesienia do dzieł innych twórców literatury, badaczy gatunku i filozofów, jak również nawiązania do ówczesnych tendencji w literaturze i sztuce. Daje to czytelnikowi publikacji możliwość wglądu w okoliczności towarzyszące wydaniu książki oraz w trendy charakterystyczne dla danej epoki i dziesięciolecia. Istotnym elementem każdego z haseł jest wyczerpujący opis fabuły oraz analiza samego ikonotekstu, relacji tekstu i obrazu, układu graficznego książki oraz stylu artystycznego ilustratora. Autorzy haseł podkreślają prekursorski charakter dzieł, ich wielowymiarowość i niejednoznaczność w odbiorze, pomysłowość w doborze tematów, eksperymentowanie z formą artystyczną i literacką, ciekawy dobór barw, przekraczanie granic i łamanie utartych schematów. Zaakcentowane są również elementy edukacyjne książek oraz podejście autorów do kwestii ról społecznych i rodzinnych, patriarchy oraz wyemancypowania kobiet. Jednym z najciekawszych elementów, który pogłębia wielowymiarowy charakter skandynawskiej literatury obrazkowej, jest dwuadresowość większości analizowanych książek. Dwuadresowość, a więc dopasowanie literatury do wymagań i poziomu zarówno dziecka, jak i dorosłego jest zjawiskiem coraz częściej obecnym w literaturze dziecięcej, a autorzy artykułów trafnie zauważają te tendencje nawet w starszych książkach, należących do klasyki gatunku.

Oprócz książek obrazkowych skierowanych tradycyjnie do dziecięcego czytelnika w zestawieniu skandynawskich haseł pojawiły się dwie szczególne pozycje, zorientowane bardziej na dorosłego odbiorcę. Mowa tu o *Titta, Max grav!* z 1991 roku, autorstwa wspomnianej już wcześniej Barbro Lindgren oraz *Maria & José*, wydana w 1994 roku książka norweskiego autora, Erlenda Loe. Zestawienie obu tytułów z bardziej tradycyjną literaturą w duchu Elsy Beskow podkreśla ogromną rozpiętość tematyczną skandynawskich książek obrazkowych oraz akcentuje ich innowacyjne tendencje. *Titta, Max grav!* to ostatnia książka z serii o małym Maxie, który w prosty sposób poznawał swoje otoczenie. Tym razem tematyka jest obszerniejsza, czytelnik poznaje bowiem całe życie Maxa aż do jego śmierci. Estetyka całego cyklu pozostaje niezmienną, lecz w ostatniej części przekształceniom ulega warstwa znaczeniowa ikonotekstu, zmienia się również odbiorca, co świadczy o wielkich możliwościach, jakie daje książka obrazkowa. Drugą z oryginalnych propozycji w zestawieniu skandynawskim jest książka *Maria & José*, w której dominuje surrealistyczny nastrój, historia bowiem skupia się na losach młodej, nowoczesnej Marii i Joségo, który mieszka w jej uchu, pomagając jej stale i umilając życie. Jest to nietypowa opowieść łącząca w sobie wysokie walory artystyczne z dość kontrowersyjnym tematem zamiany ról społecznych oraz zasadności wyemancypowania kobiet we współczesnym świecie. Wybór obu pozycji do skandynawskiego grona książek obrazkowych

potwierdza tylko niekonwencjonalny charakter gatunku oraz świadczy o jego wielkiej elastyczności.

W zestawieniu haseł skandynawskich zdecydowanie dominują artykuły napisane przez Hannę Dymel-Trzebiatowską. Autorka zwraca w nich uwagę na prekursorski i dwuadresowy charakter literatury obrazkowej, przekazując informacje w przejrzysty, niewymuszony sposób. Warto w tym miejscu wyeksponować wysoką wartość naukową artykułów oraz wnikliwie przeprowadzone analizy warstwy artystycznej publikacji. Troje pozostałych autorów, a więc Susanna Szczepańska, Oskar Kompanowski i Michał Głuchaczka, zachowują spójność tematyczną artykułów, które również charakteryzują się wysoką wartością poznawczą i naukową. Zestawienie zachęca do odkrywania literatury i pogłębiania swojej wiedzy na temat gatunku. Na koniec należy podkreślić, iż autorzy haseł stworzyli intrygujący przekrój zróżnicowanych tematycznie skandynawskich książek obrazkowych, a jedynie niedosyt stanowi brak tytułów duńskich.

Barbara Kuczmarska-Urbaniak  
Uniwersytet Gdański

M. Sibińska, H. Dymel-Trzebiatowska (red.),  
*Dialogi o kulturze. Kultury dialogu. Jubileusz Profesora  
Hieronima Chojnackiego*, Seria: Studia Północnoeuropejskie, t. 5,  
Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018, 308 ss.

Opublikowany w 2018 roku piąty tom serii skandynawistycznej w ramach Studiów Północnoeuropejskich wydawanej przez zasłużony dla skandynawistyki polskiej Instytut Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego jest tomem szczególnym, bo honorującym Jubileusz Profesora Hieronima Chojnackiego, który we wspomnianym roku kończył 70. rok swojego życia. Zbiega się on równocześnie z 40-leciem jego nieprzerwanej pracy na UG i angażowaniem się tu w tak długiej przestrzeni czasowej w wieloaspektową działalność naukową, dydaktyczną oraz organizacyjną, które przyczyniły się w decydującym stopniu do tego, czym dzisiejszy Instytut Skandynawistyki UG jest i jaką ma renomę w kraju i za granicą. Wszechstronne zainteresowania i dokonania Jubilata na polu nauki dotyczą badań językoznawczych, literaturoznawczych, filozoficznych, teologicznych, religioznawczych i kulturowych ukierunkowanych nie tylko na samą Skandynawię, ale i na uniwersalne problemy w ujęciu globalnym, obejmując w gruncie rzeczy samego człowieka oraz warunki, w których żyje. To człowiek i jego kondycja w czasach współczesnych, zatroskanie o jego teraz i jutro stoją w centrum eksploracji naukowej Profesora Chojnackiego. Zrozumieć siebie poprzez (z)rozumienie drugiego człowieka wydaje się stale obecne w jego postawie i naukowych poszukiwaniach. (Z)rozumienie natomiast i wynikające z niego porozumienie (przynajmniej próba dążenia do niego, podejmowania nieustannie wysiłku) nie obędzie się bez dialogu. I ta postawa jest charakterystycznym rysem w osobowości Jubilata, który w każdych okolicznościach – nie tylko życiowych – próbuje to zadanie realizować.

Przedłożony tom jest w dużym stopniu kompatybilny z przedstawionymi powyżej przymiotami osoby Jubilata. Strukturalnie jest ułożony w taki sposób, że zawiera teksty, które w większości – niezależnie od pola eksploracji naukowej – ukazują te rzeczywistości, które prowadzą do dialogu, do owocnej wymiany słów, myśli, wartości, doświadczeń wynikających z różnych zdarzeń i sytuacji życiowych. Teksty te są bardzo różnorodne tematycznie i stanowią część składową rozmaitych rozdziałów, co nie przeszkadza, by mogły stanowić element spójnej całości. Ukazują potrzebę dialogu, szukania porozumienia w każdej dziedzinie. Przyjęty w publikacji podział na rozdziały prowadzi odbiorcę od kultury dialogu (pewnego rodzaju wprowadzenie w tematykę tomu) poprzez dialog w języku, bez

którego niemożliwa jest jakakolwiek komunikacja, następnie przez dialog w kulturze do dialogu w literaturze.

Pierwszy rozdział przedstawia cztery teksty bardzo zróżnicowane ukazujące szerokie spektrum możliwości stosowania lub zaniechywania dialogu w różnych okolicznościach i sytuacjach, między innymi znajdziemy tu (zbędność i niezbędną logikę) rozważania dotyczące miejsca człowieka współczesnego w świecie i – w węższej perspektywie – społeczeństwie i jego możliwości funkcjonowania w nim przy pomocy określonych form komunikacji (wypowiedzi), które pozwalają mu – odpowiednio do sytuacji i (jego) potrzeb – uzasadnić swoje wypowiedzi oraz postępowanie w praktyce społecznej i politycznej. Każda pojawiająca się teza i jej antyteza może być tu zręcznie i bardzo umiejętnie spożytkowana lub też zmanipulowana w procesie komunikacji. Wyjątkowość człowieka w świecie stworzonym (kosmosie), w którym dane jest mu żyć i w którym buduje swoją egzystencję także przy pomocy języka – również języka dialogu (Kierkegaard), nie może obyć się bez tęsknoty za rzeczami transcendentnymi, które należy wyartykułować, wskazując na sferę piękna, dobra, prawdy i duchowości, które nadają życiu człowieka określony cel i sens. Budującym przykładem pozytywnego dialogu kulturowego jest niewątpliwie opisana historia losów polskich uchodźców w Iranie (ówczesnej Persji) podczas drugiej wojny światowej. Artykuł wskazuje na możliwość prowadzenia dialogu między ludźmi z różnego kręgu kulturowego mimo niezwykle trudnych uwarunkowań historyczno-politycznych tamtego okresu – potrzebna jest jednak dobra wola i próba wychodzenia sobie naprzeciw oraz przeciwstawianie się destrukcyjnym działaniom wielkich graczy politycznych, którzy próbują budować swój egoistyczny porządek świata (Związek Sowiecki, III Rzesza). Rozdział grupujący teksty mówiące o dialogu w języku koncentruje się na ukazaniu różnych możliwości języka jako podstawowego narzędzia do inicjowania sytuacji dialogu, nie tylko języka mówionego i pisanego, ale także na przykład języka migowego czy „pozajęzykowego”. Zamieszczone w tomie teksty skłaniają do refleksji nad językiem, jego budową, strukturą, reakcją na kontakt z innymi formami językowymi oraz nad jego stosunkiem i odzwierciedlaniem rzeczywistości, w której żyje człowiek. Stawiane są wnikliwe i interesujące pytania o możliwości języka, warianty i techniki stosowane w języku, o jego dynamikę, dalszy rozwój i perspektywę w odniesieniu do małych (skandynawskich) języków. Rozdział o dialogu w kulturze przenosi nas między innymi do zagadnienia skandynawskiego państwa, jego osiągnięć w sferze polityki, kultury, architektury, wskazując na modelowy charakter dokonań, które w wielu przypadkach w różnych krajach stały się modelem dla budowania nowoczesnego świata. W interesujący sposób ukazany został między innymi proces przekształcania się Skandynawii z poziomu krajów rozwijających się w wysoko rozwinięte ekonomicznie i kulturowo państwa dobrobytu. Inspirowany jest niewątpliwie ostatni rozdział tomu traktujący o dialogu w literaturze.

Zaprezentowane tu teksty są zróżnicowane w swojej formie. Przy tym bogate są w treść i ukazują szerokie spektrum zainteresowań badawczych autorów począwszy od skandynawskiego modernizmu, który swoją formą inspirował także badaczy i twórców literatury w obszarze niemieckojęzycznym, poprzez pogłębione studium (wewnętrznej) osobowości klasycznej, natychmiast rozpoznawalnej postaci literatury i kultury skandynawskiej jak Peer Gynt. Studium to przywołuje przy tym bardzo bogatą literaturę przedmiotu, w której pojawiają się zagadnienia duchowości chrześcijańskiej (dusza, duch, duszyczka). Peer Gynt staje się tu archetypem nowoczesnej, niespokojnej „duszyczki”, która jest obecna także w życiu współczesnego człowieka szukającego sensu życia, sensu tego świata (określenie między innymi swojego stosunku do transcendencji). Skłaniający do przemyśleń na temat stereotypów w myśleniu w budowaniu relacji między ludźmi (i narodami) jest także tekst poruszający zagadnienie współczesnej duńskiej prozy kryminalnej i sensacyjnej skoncentrowanej na polskiej tematyce – w analizowanych trzech powieściach kryminalność i sensacyjność są efektem specyficznego, zakodowanego w myśleniu Duńczyków postrzegania Polski i Polaków. Poruszony zostaje tu uniwersalny problem stosunku do tego, co obce, nie moje, związanych z tym pewnych uprzedzeń. Mimo bliskości geograficznej rzuca się w oczy odległość kulturowa i mentalnościowa między Danią a Polską położoną bliżej Wschodu, która przez ponad sto lat było częścią Europy poddawanej rusyfikacji, a następnie przez kilka dziesięcioleci ideologicznej indoktrynacji sowieckiej, postrzeganej jako nieprzewidywalna i nieobliczalna (patrz dalej w kontekście obecnej sytuacji politycznej na świecie: zagrożenie imperialne Putinowskiej Rosji dla współczesnej Europy, w tym Skandynawii i Polski).

Na przykładzie transformacji poematu w utwór muzyczny (*Popołudnie fauna*) oraz obrazu Vermeera na dwa liryki (*Vermeer* – W. Szymborska i T. Tranströmer) pokazany jest problem (nie)przekładalności różnych przestrzeni w działalności artystycznej człowieka i trudności w budowaniu dialogu. Ważne jest zwrócenie uwagi na to, że poza słowem, które może zmienić (stworzyć – „stwórcza moc słowa”) albo poddać destrukcji lub przeinaczyć (co jest niezwykle aktualne we współczesnym dyskursie politycznym), istnieje w sztuce (także i w życiu) przestrzeń „dopowiadająca”, przestrzeń nie-do-słowności ubogająca zdolność percepcji (artysty) odbiorcy – i odwrotnie. Stwarza ona równocześnie możliwość budowania płaszczyzny dialogu i (po)rozumienia między twórcą a odbiorcą.

Publikacja *Dialogi o kulturze. Kultury dialogu* zawiera także na początku – oprócz późniejszej, bogatej tekstowo treści ułożonej w jeden spójny ciąg traktujący o Dialogu i jego możliwościach lub niemożliwościach – tekst przedstawiający Jubilata, wskazujący na jego drogę oraz dorobek naukowy, a także zasługi dla gdańskiego (i nie tylko) środowiska skandynawistycznego. I dobrze się stało, że w tej cennej dla środowiska skandynawistycznego w Polsce publikacji udział

swój mają liczni i znani skandynawiści zarówno z Polski (Poznań, Warszawa), jak i zagranicy (Skandynawia), którzy swoimi tekstami dotyczącymi wybranych aspektów kultury, literatury i języka krajów nordyckich zwracają uwagę na znaczenie kontaktów oraz dialogu (interkulturowego) na każdej płaszczyźnie życia we współczesnym świecie. Co jest tak ważne dla Profesora Hieronima Chojnackiego.

Bolesław Mrozewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

S.I. Schab, *Palimpsest polski*.*Reprezentacje Polski i Polaków w duńskich relacjach podróżniczych*,

Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018, 228 ss.

Wiedza o kontaktach kulturalnych między Polską a Danią, a także o zainteresowaniach naszym krajem duńskich ludzi pióra, nie jest całkowicie nieobecna w polskim dyskursie literaturoznawczym, lecz nawet jeśli znajdziemy jej ślady, to do niedawna były one rozproszone, marginalne i głównie o charakterze faktograficznym<sup>1</sup>. Sposobom postrzegania i obrazowania naszej ojczyzny przez rodaków Hansa Christiana Andersena nie przyglądano się w sposób systematyczny i pogłębiony. Ostatnie dwa lata przyniosły istotną zmianę. Umocowana w badaniach kulturoznawczych monografia Sylwii Izabeli Schab wspomnianą lukę częściowo wypełnia, poddając sposoby istnienia Polski w wyobraźni Duńczyków wieloaspektowej analizie. Jej publikacja wchodzi przy tym w owocny dialog z wydaną rok wcześniej książką gdańskiej historyczki Michaliny Petelskiej zatytułowaną *Georg Brandes i Polacy, czyli o fenomenie wzajemnego zainteresowania z Polską w tle* (2017).

*Palimpsest polski...* wyrósł z zainteresowań autorki literaturą podróżniczą, układających się na jej uwarunkowane specjalnością filologa-skandynawisty świetne rozpoznanie kultury duńskiej, ze szczególnym uwzględnieniem piśmiennictwa ostatnich 150 lat. Celem wskazanym przez autorkę jako nadrzędny jest analiza czterech relacji z podróży do Polski. Ich autorzy – Georg Brandes, Else Moltke, Hilmar Wulff i Dea Trier Mørk – zaznaczyli swoją obecność w rodzimym krajo-brazie kulturowym, choć tylko ten pierwszy, spod którego pióra wyszły *Indtryk fra Polen* (1888), zajął niekwestionowane miejsce w duńskim kanonie kultury.

W trudną, acz atrakcyjną, badawczą podróż, rozpoznającą duńskie świadectwa podróży do Polski i spotkań ich autorów z Polakami poznańska badaczka, duńskojęzyczna skandynawistka z językoznawczym i kulturoznawczym rodowodem, udała się wyposażona w wyrafinowane, nowoczesne instrumentarium naukowo-metodologiczne i bogate dokumentacyjno-źródłowe zasoby. Jej publikacja, jak na rozprawę naukową przystało, zawiera typową część teoretyczną, obszerną część analityczną i podsumowanie. W pierwszej części wielorakiej analizie poddano hybrydyczne pojęcie literatury podróżniczej. Krytycznie zestawione zostały sposoby rozumienia tego pojęcia o proveniencji głównie anglosaskiej i niemieckiej z rozpoznaniem teoretyków polskich oraz skandynawskich.

<sup>1</sup> Do skandynawistycznego kanonu należą na przykład eseje Jarosława Iwaszkiewicza (między innymi 1977) lub prace gdańskiego skandynawisty Zenona Ciesielskiego (1972).

Książka poznańskiej badaczki sytuuje się w kulturowym nurcie badań literaturoznawczych, które – jak zauważa przywoływana niejednokrotnie w monografii Anna Burzyńska – traktują pisanie i odczytywanie tekstów jako część praktyk uniwersum kulturowego, co skutkuje poszerzeniem horyzontów interpretacyjnych i uruchomieniem nowych, ożywczych kontekstów w jakich uczestniczy tekst (Burzyńska 2006: 86–87). Sylwia Izabela Schab jednoznacznie preferuje taki właśnie sposób uprawiania badań nad będącą przedmiotem jej namysłu literaturą fikcyjną, widząc w nim możliwość „rekultyryzacji” literatury podróżniczej, ukazania jej uwikłań i zwrócenia uwagi na jej dialogiczny charakter, a także gatunkową hybrydowość (Schab 2018: 10).

Przyznając w swoim projekcie uprzywilejowane miejsce praktykom interpretacyjnym, autorka *Palimpsestu polskiego...* określa trzy zasadnicze kategorie, wokół których skupia się jej wywód. Kategoriami tymi są *dyskurs*, zgodnie z Foucaultowskim ujęciem (Foucault 2002), rozumiany jako proces, będący produkcją znaczeń wokół danego zagadnienia, a także stanowiący rozproszony i ukryty konglomerat władzy, *intertekstualność* – definiowana w odniesieniu do prac Gérarda Genette’a (2014) i Edvarda Saída (2005) – oraz *reprezentacja*, skupiająca uwagę na procesie kreacji rzeczywistości, z przesunięciem zainteresowania z przedmiotu na podmiot reprezentacji.

Innymi słowy, autorkę zajmuje rozpoznawanie i kartografowanie strategii dyskursywnych, które stwarzają tekstualny świat, nie tyle odzwierciedlający rzeczywistość (rozumianą kulturowo bądź fizycznie), ile stanowiący pochodną swoistych systemów percepcji, konceptualizacji i reprezentacji. Jej stanowisko badawcze zostaje dookreślone w rozdziale pierwszym *Literatura podróżnicza a problem reprezentacji*, gdzie autorka wskazuje na badania postkolonialne, feministyczne oraz refleksje Zygmunta Baumana nad płynną rzeczywistością, jako na istotne podłoże odradzającego się zainteresowania relacjami z podróży. Taka postawa nie oznacza jednak dla autorki rezygnacji z rozważań nad szczególną organizacją języka analizowanych narracji, co dla niektórych czytelników jej rozprawy może jawić się jako strategia sprzeczna z zadeklarowaną perspektywą kulturoznawczą. Wystarczy jednak przypomnieć sobie wywodzący się ze strukturalizmu namysł Rolanda Barthesa nad mitotwórczymi strategiami funkcjonującymi w przestrzeni mieszczańskiego społeczeństwa oraz mitoburczą funkcją zagęszczonego metaforą tekstu; namysł stanowiący istotny impuls zarówno dla współczesnych badań kulturoznawczych, jak i kulturowego zwrotu w dyskusji o literaturze. Wówczas połączenie analizy językowej (w sposób pokrewny strukturalistom i postrukturalistom) z dążeniem do ukazania palimpsestowości analizowanych narracji nie będzie samo w sobie oznaczało sprzeczności.

Kluczem do rozprawy jest pojawiające się w tytule monografii i znane z poststrukturalistycznych rozważań pojęcie *palimpsest*, odnoszące się do myśli



Genette'a. Służy ono do wieloaspektowej i interdyscyplinarnej lektury „nawarstwionego” obrazu Polski i Polaków w duńskiej literaturze podróżniczej (zob. Schab 2018: 9). Już na wstępie autorka ujawnia podejście nieidiograficzne: widzi teksty jako należące do sieci intertekstualnej, ontycznie niesamodzielne, „nieautoteliczne”. Za Ryszardem Nyczem, zwolennikiem szerokiej kontekstualizacji dzieła, kładzie nacisk na aspekt wspólnotowy tekstów. W swojej narracji porusza się w kręgu niefikcyjnych konstrukcji myślowych, niebędącym jednak dla badaczki prostym łącznikiem między czytelnikiem a rzeczywistością, gdyż nakładają się na niego różnorodne filtry – w tym wrażliwość, wiedza i doświadczenie autora zapi-sków czy jego uległość wobec wcześniejszych tekstów podróżniczych.

Rozdział drugi zatytułowany *Polska i Polacy w literaturze duńskiej* daje czytelnikowi ogólny wgląd w wąską skalę zainteresowań naszym krajem i rodakami, od początku odnosząc się do ram, strategii narracyjnych i mapy zagadnień, jakie wygenerowali główni bohaterowie rozprawy. Następujące po nim rozdziały analityczne prezentują wyraziste strategie pisarskie, które współtworzą szerszą kulturową konstrukcję Europy Wschodniej. Już swymi tytułami określają specyficzną perspektywę każdego z czterech analizowanych autorów-narratorów. W rozdziale trzecim *Strategia świadka-kreatora: Wrażenia z Polski Georga Brandesa* poznańska badaczka przygląda się obrazom Polski przełomu XIX i XX wieku, wyłaniającym się z tekstów autorstwa jednego z najbardziej opiniotwórczych skandynawskich krytyków literackich po 1850 roku, kształtującego krwioobieg kulturowy nie tylko Danii, ale całej Skandynawii; świadomego kreatora swej wyjątkowej pozycji na intelektualnej scenie Europy (Schab 2018: 118), twórcy żywotnych mitów składających się na pojęcie polskości w duńskiej przestrzeni kulturowej. W rozdziale czwartym *Strategia gawędziarza: Polski wrzesień Else Moltke* analizuje wizerunek Polski lat 30. XX wieku w relacji hrabiny Moltke – publicystki, powieściopisarki, działaczki na rzecz kobiet, a także bywalczyni salonów politycznych i kulturalnych ówczesnej Danii i Polski. W następnym rozdziale, noszącym tytuł *Strategia idealizacji: Polska Hilmaru Wulffa*, autorkę interesuje spojrzenie, którym powojenną Polskę lat 1947–1960 ogarnia pisarz identyfikowany z nurtem robotniczym literatury duńskiej. Natomiast rozdział szósty *Strategia impresjonisty: Polska Dei Trier Mørch* traktuje o spotkaniu duńskiej artystki, pisarki, aktywistki wywodzącej się z duńskich inteligentkich środowisk lewicowych, z polską rzeczywistością lat 60. XX wieku.

Rozdziały analityczne mają analogiczną strukturę: oprócz prezentacji autora i jego związków z Polską podejmują aspekty poetologiczne i genologiczne danej relacji, a także przynoszą charakterystykę strategii reprezentacji stosowanych przez „podróżujące ja” i ujawniają „pryzmat, jakim jest sam podróżnik: postrzegający Innego z perspektywy własnych przesądów, wyobrażeń stereotypów – czyli wiedzy przyswojonej w czasie poprzedzającym wyprawę, zarówno w sposób intencjonalny, jak i zapośredniczonej przez dyskurs dominujący w jego własnym

kręgu kulturowym” (Schab 2018: 190). Najwięcej miejsca w części analitycznej poświęcono Brandesowi, autorowi „kanonicznej dla duńskiej kultury reprezentacji Polski” (Schab 2018: 45), którego relacja była kluczowa dla kolejnych pokoleń podróżujących po naszym kraju Duńczyków.

Na pewna słuszna jest uwaga poznańskiej skandynawistki, że „relacje podróżnicze więcej mówią o autorach i krajach/kulturach/kręgach społecznych, z których owi podróżnicy się wywodzą, niż o opisywanych miejscach” (Schab 2018: 39), ale wydaje się, że nie do końca rzeczą sprawiedliwą jest pozbawianie ich walorów poznawczych intersubiektywnych, a nawet – ponadczasowych. Rozprawa nie rozstrzyga tej kwestii definitywnie, nosi piętno metody i języka odrywającego człowieka od realnego świata. Trzeba przyznać, że Autorka odnosi się do problemu mimetyzmu z właściwą sobie dociekliwością, choć obrana metoda wywołuje opór kartografowanej materii. Brnie przez cudze konstatacje przechylające rozmaicie szalę napięć między reprezentacją rozumianą jako znakotwórcza i znaczeniokształtna projekcja a reprezentacją stanowiącą okno na świat istniejący realnie, poza podmiotem ludzkim. Stara się wypracować stanowisko kompromisowe, w którym „[m]imetyzm rozumiany jako odwołanie do prawdziwego świata w literaturze podróżniczej (i nie tylko w niej) podlega [...] pewnym ograniczeniom, ściśle związanym z literacką tkanką tekstualnej reprezentacji obserwowanej i przeżywanej rzeczywistości (przy czym mimesis traktowana jest jako jedna z postaci reprezentacji)” (Schab 2018: 37).

Monografię podsumowuje ośmiostronicowe *Zakończenie*, rekapitulujące wnioski dotyczące zastosowanych strategii reprezentacji prowadzących do uprzedmiotowienia, kartografowania, „orientalizowania” polskiego Innego. Analizowane narracje tworzą, co prawda, swoiste „szczeliny”, które umożliwiają zaistnienie Innego, lecz i te momenty – jak zaznacza autorka – nie są wolne od fikcjonalizacji. W konkluzji badaczka akcentuje trzy istotnie aspekty wpływające na kształt relacji z podróży. Pierwszy z nich dotyczy samego podróżnika; nie jest to idea całkowicie nowa, ale została dobrze udokumentowana i odsłania sformułowaną ponowocześnie prawidłowość, że w literaturze podróżniczej ważny jest własny kod kulturowy obserwatora cudzej kultury.

Drugi aspekt dotyczy literackości przekazów podróżniczych, a zwłaszcza ich aspektu intertekstualnego. Narracje te często odsyłają do innych wcześniejszych przekazów (duńskich czy europejskich zapisków o Polsce), są w nich zanurzone i stwarzają wrażenie, że ich autorzy podróżują bardziej w świecie bibliotecznych tomów niż w realnym kraju odwiedzanym w roli zwyczajnych turystów. Tutaj odsłania się najwyraźniej palimpsestowa struktura analizowanych tekstów: wieloaspektowych, wielopoziomowych, wieloznacznych, retorycznie zainfekowanych i skonstruowanych. Tym samym duńskie wyobrażenia o Polsce i Polakach jawią się jako wielorako uwikłane i poznawczo uwarunkowane. Uwikłania, w jakich autorka umieszcza duńskie relacje o Polsce, mogą stanowić nie lada wyzwanie dla czytelnika.

ka – mamy tu na myśli nie tylko zmieniające się konteksty polityczne i konwencje literackie, ale również napięcia, które wprowadzają między innymi perspektywa genderowa oraz postkolonialna. Z tropienia takich śladów wynika problem wolności i stopień autonomiczności przedstawicieli literatury podróżniczej, a nawet stopień ich oryginalności, skoro kreatywność może oznaczać tylko przesunięcie elementu w ramach istniejącego zamkniętego, wspólnotowego układu (dyskursu).

Trzeci aspekt dotyczy typologii strategii pisarskich. Rekapitulując rozważania na temat zastosowanych przez autorów-narratorów strategii reprezentacji, poznawsza badaczka sugeruje analogię między opowieścią podróżnika a przekładem, gdyż autorzy relacji z podróży – podobnie jak tłumacze – służą rodzimej publiczności czytającej, tworząc obrazy inności przez pryzmat dostępnych im zasobów, nawyków, doświadczeń, ale także eksperymentów stylistycznych, które mają wzmocnić autorytet i pozycję autora-narratora; ponadto manifestują solidarność i wzmacniają poczucie wspólnoty rodzimych adresatów.

*Palimpsest polski. Reprezentacje Polski i Polaków w duńskich relacjach podróżniczych*, przypominając, że „[l]iteratura podróżnicza w sposób szczególny ogniskuje motywy i tematy komparatystyki kulturowej” (Schab 2018: 190), może stać się – zgodnie z nadziejami jej autorki – zaczynem dalszych badań nad sposobami istnienia Polski w wyobraźni Duńczyków lub, szerzej, Skandynawów, stanowiąc przy tym zachętę do dalszych badań nad hybrydycznością literatury, wynikającej ze spotkania autora-narratora-podróźnika z Innym.

Hieronim Chojnacki  
Uniwersytet Gdański

Maria Sibińska  
Uniwersytet Gdański

#### Bibliografia

- Iwazkiewicz, J. (1997). *Szkice o literaturze skandynawskiej*. Warszawa: Czytelnik 1977.
- Ciesielski, Z. (1972). *Zbliżenia polsko-skandynawskie. Szkice o kontaktach kulturalnych w XIX i XX wieku*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Petelska, M. (2017). *Georg Brandes i Polacy, czyli o fenomenie wzajemnego zainteresowania z Polską w tle*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Burzyńska, A. (2006). Kulturowy zwrot teorii. W: M.P. Markowski i R. Nycz (red.). *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Foucault, M. (2002). *Porządek dyskursu*. Tłum. M. Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Genette, G. (2014). *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Said, E. (2005). *Orientalizm*. Tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska. Gdańsk: Zysk i S-ka.



---

---

# KRONIKA

---

---



Sprawozdanie z konferencji  
„Scandinavian Languages and Literatures World Wide –  
Prospects and Challenges”,  
Lund 16–18 maja 2019 roku

W dniach 16–18 maja 2019 roku pracowniczki Instytutu Skandynawistyki UG miały przyjemność czynnie uczestniczyć w międzynarodowej konferencji organizowanej po raz drugi przez Centre for Scandinavian Studies Copenhagen-Lund, tym razem pod hasłem „Scandinavian Languages and Literatures World Wide – Prospects and Challenges”.

Wydarzenie odbywające się na wydziale języka i kultury Uniwersytetu w Lund stanowiło okazję do cennej wymiany doświadczeń z badaczami ośrodków skandynawistycznych z całego świata. Zakres tematyczny konferencji obejmował zagadnienia aktualne w dzisiejszym dyskursie skandynawistycznym: funkcjonowanie języków i literatur nordyckich w globalnej rzeczywistości społecznej i kulturowej, problematyka związana z przekładem tychże języków, funkcje, jakie w skandynawskim kontekście pełni wielojęzyczność, literatura migracyjna, sposoby konstruowania Północy w narracjach innych kręgów kulturowych, specyfika skandynawskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej, dydaktyka języków skandynawskich czy wreszcie problemy metodologiczne w badaniach prowadzonych przez skandynawistów.

Nasz instytut reprezentowała prof. Maria Sibińska z wystąpieniem dotyczącym konstruowania świata wikingów w cyklu powieściowym *Jomsviking* Bjørna Andreasa Bull-Hansena (pierwsza jego część dostępna jest zresztą w polskim tłumaczeniu autorstwa pani profesor oraz dr Katarzyny Michniewicz-Weisland). Sekcję poświęconą praktykom tłumaczeniowym wzbogaciła prezentacja dr Karoliny Drozdowskiej na temat procesu decyzyjnego w przekładzie literackim. Wystąpienie dr Agaty Lubowickiej dotyczyło wpływu, jaki skandynawscy polarnicy wywarli na narracje na gruncie polskim, zarówno pod koniec XIX wieku, jak i w okresie powojennym. W tym samym panelu mgr Marta Hinz przedstawiła zarys dynamiki, jaka steruje obecnością prozy Larsa Saabye Christensena na polskim rynku literackim.

Niezwykle wartościowym doświadczeniem było również wysłuchanie wykładów konferencyjnych. Pierwszy z nich, poruszający problematykę związków między językiem a tożsamością, wygłosiła Sigrid Combüchen, nagradzana szwedzka powieściopisarka, eseistka i dziennikarka, doktor honoris causa Uniwersytetu

w Lund. O koncepcie skandynawskiej literatury regionalnej na przykładzie poezji noblisty Tomasa Tranströmera przekonująco opowiadał Dan Ringgaard, profesor Uniwersytetu w Aarhus, współautor wiodących badań w zakresie skandynawskiej komparatystyki literackiej. Na koniec uczestnicy konferencji mieli możliwość wysłuchania wystąpienia o potencjale nordyckiej miękkiej dyplomacji Francisco Beltrana, światowej sławy badacza z Uniwersytetu w Toronto.

Pozostaje mieć nadzieję, że międzynarodowe spotkania pod auspicjami CCS Copenhagen-Lund staną się tradycją, z niecierpliwością oczekuję zatem na kolejne.

Marta Hinz  
Uniwersytet Gdański



Sprawozdanie z konferencji  
„Polen–Skandinavia: vitenskapelige møter  
på tvers av generasjoner”,  
Poznań 11–12 kwietnia 2019 roku

W dniach 11–12 kwietnia 2019 roku reprezentanci Instytutu Skandynawistyki uczestniczyli w międzynarodowej konferencji skandynawistów „Polen-Skandinavia: vitenskapelige møter på tvers av generasjoner” zorganizowanej przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytet SWPS w Warszawie. Wydarzenie zgromadziło przedstawicieli wszystkich naukowych ośrodków skandynawistycznych w Polsce oraz zaproszonych gości z państw nordyckich. Konferencję otworzyli kierownik Katedry Skandynawistyki dr hab. Grzegorz Skommer, prof. nadzw. UAM i ambasador Królestwa Danii Ole Egberg Mikkelsen. Podczas swoich wystąpień obydwaj podkreślili znaczenie kontaktów kulturowych i naukowych między Polską a Skandynawią w budowaniu wzajemnych relacji.

Obrady naukowe rozpoczęły się wspólnym dla wszystkich słuchaczy wykładem plenarnym prof. Bjarnego Markussena z Uniwersytetu w Agder pt. *Nordisk sanglyrikk som forskningsfelt*. Dalsze obrady podzielono na sesje tematyczne skupione w trzech ułożonych równolegle grupach tematycznych: językoznawczej, kulturoznawczej i literaturoznawczej. Każdą z sesji naukowych rozpoczął jeden bądź kilka wykładów plenarnych, wygłaszanych przez gości specjalnych konferencji: dr Petera Juula Nielsena z Uniwersytetu Południowej Danii, dr hab. Grzegorza Skommer, prof. nadzw. UAM, dr Magdalenę Domeradzką z SWPS, dr hab. Magdalenę Wasilewską-Chmurę z Uniwersytetu Jagiellońskiego, dr Włodzimierza Karola Pessela z Uniwersytetu Warszawskiego, Henrika Rosenkvista z Uniwersytetu w Göteborgu, Signe Laake z Høgskolen i Innlandet, dr hab. Józefa Jarosza z Uniwersytetu Wrocławskiego, dr hab. Ewę Datę-Bukowską z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, prof. Ingrid Elam z Uniwersytetu w Göteborgu i dr hab. Magdalenę Żmudę-Trzebiatowską z UAM. Podczas sesji literaturo- i kulturoznawczej wykład plenarny wygłosiła również dyrektor Instytutu Skandynawistyki UG dr hab. Maria Sibińska, prof. nadzw. Wystąpienie prof. Sibińskiej poświęcone było analizie spektaklu teatralnego *Snøfrid* Saamskiego Teatru Narodowego w odniesieniu do tradycji sag królewskich i joiku.

Podczas trwających dwa dni obrad referaty zaprezentowali zarówno nestorzy polskich badań skandynawistycznych, jak i młodszy badacze oraz doktoranci. Instytut Skandynawistyki UG reprezentowali: dr Karolina Drozdowska (*Oversettene av*

norsk skjønnlitteratur på det polske markedet), mgr Ewa Rękawiecka (*Oskulden som diskurs – en studie av urvalda, svenska teve- och radioprogram*), mgr Tomasz Archutowski (*Kvindebillede baseret på stereotyper i de danske ordsprog*), dr Maja Chacińska (*Politisk kommunikation på Instagram – en jämförande analys av de polska och de svenska politiska partiernas profiler*), dr Agata Lubowicka (*Fra Grønlands østkyst gennem Bjørnøya til Polen – historien bag fortællingen om Anaruk, Polens mest kendte grønlandere*) oraz absolwentka gdańskiej skandynawistyki, mgr Katarzyna Jakubowska (*Könsmärkta nyheter – om kvinnesituationen i skandinaviska medier*). Zróżnicowanie tematyczne wyżej wymienionych referatów doskonale odzwierciedlało szeroki zakres badań prowadzonych w Instytucie Skandynawistyki, zarazem znakomicie wpisując się w interdyscyplinarny, bogaty program konferencji, obejmujący wszystkie dziedziny szeroko pojętej humanistyki.

Każdego dnia podczas sesji popołudniowych swoje prace dyplomowe mieli okazję zaprezentować również studenci kierunków skandynawistycznych ze wszystkich polskich ośrodków. Pod koniec ostatniego dnia konferencji najlepsze prezentacje uhonorowano specjalnymi nagrodami. Studenci uczestniczyli również w regularnych sesjach naukowych w charakterze słuchaczy.

Konferencja, wsparta finansowo przez Samarbetsnämnden för Nordenundersökning i Utlandet (SNU), stanowiła niepowtarzalną okazję skonsolidowania polskiego środowiska skandynawistycznego, wymiany doświadczeń, nawiązania znajomości i omówienia perspektyw nowej bądź dalszej współpracy między badaczami z różnych ośrodków.

Agata Lubowicka  
Uniwersytet Gdański

## Dane autorów

### **Maja Chacińska**

ORCID: 0000-0002-2219-6564

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: maja.chacinska@ug.edu.pl

### **Hieronim Chojnacki**

ORCID: 0000-0002-1735-9242

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: filhch@univ.gda.pl

### **Hanna Dymel-Trzebiatowska**

ORCID: 0000-0002-7753-5463

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: hanna.dymel-trzebiatowska@ug.edu.pl

### **Michał Gęsiarz**

ORCID: 0000-0003-4570-2922

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Historyczny

Instytut Historii

ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań, Polska

e-mail: michal.gesiarz96@gmail.com

(artykuł nadesłano 10.01.2019; artykuł zaakceptowano 31.05.2019)

### **Marta Hinz**

ORCID: 0000-0001-6508-6376

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: m.hinz@onet.pl

**Katarzyna Jakubowska**

ORCID: 0000-0002-6517-105X

jakubowska180594@gmail.com

(artykuł nadesłano 5.01.2019; artykuł zaakceptowano 21.06.2019)

**Sven-Göran Karlsson**

ORCID: 0000-0002-5935-5821

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: svengoeran.karlsson@gmail.com

**Angela Kawińska**

ORCID: 0000-0001-8308-1827

angelakawinska@gmail.com

(artykuł nadesłano 7.01.2019; artykuł zaakceptowano 21.06.2019)

**Anna Klimont**

ORCID: 0000-0002-4039-8020

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: annaklimont@gmail.com

(artykuł nadesłano 5.04.2019; artykuł zaakceptowano 30.05.2019)

**Sebastian Jakub Konefał**

ORCID 0000-0002-8930-235X

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Badań nad Kulturą

ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: sebastian.konefal@ug.edu.pl

**Emiliana Konopka**

ORCID: 0000-0002-4527-2689

e-mail: emilianakonopka@gmail.com

(artykuł nadesłano 5.01.2019; artykuł zaakceptowano 2.04.2019)

**Barbara Kuczmarska-Urbaniak**

ORCID: 0000-0001-5912-7338

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: barbara.kuczmarska-urbaniak@ug.edu.pl

**Agata Lubowicka**

ORCID: 0000-0003-1550-6103

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: agatalubowicka@yahoo.dk

**Katarzyna Maćkała**

ORCID: 0000-0002-8033-1381

Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu

ul. Sienkiewicza 32, 50-335 Wrocław, Polska

e-mail: katarzjm@hotmail.com

(artykuł nadesłano 28.02.2019; artykuł zaakceptowano 10.04.2019)

**Bolesław Mrozewicz**

ORCID: 0000-0002-1322-8528

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

Zakład Filologii Ugrofińskiej

Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska

e-mail: bmrozewicz@gmail.com

**Anna Prorok**

ORCID: 0000-0001-7892-3858

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Badań nad Kulturą

ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: anprorok@gmail.com

(artykuł nadesłano 15.01.2019; artykuł zaakceptowano 10.05.2019)

**Maria Sibińska**

ORCID: 0000-0002-3659-6147

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki

Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: maria.sibinska@ug.edu.pl

**Agnieszka Stróżyk**

ORCID: 0000-0002-1223-6091

Uniwersytet SWPS

Katedra Skandynawistyki

ul. Chodakowska 19/31, 03-815 Warszawa, Polska

e-mail: astrozyk@swps.edu.pl

(artykuł nadesłano 2.04.2019; artykuł zaakceptowano 30.05.2019)

**Sigrid Aksnes Stykket**

ORCID: 0000-0002-3538-5401

Universitetet i Sørøst-Norge

Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap

Institutt for språk og litteratur

Campus Bø

Gullbringvegen 36 3800 Bø, Norwegia

e-mail: Sigrid.A.Stykket@usn.no

(artykuł nadesłano 2.03.2019; artykuł zaakceptowano 17.04.2019)

**Björn Sundmark**

ORCID: 0000-0002-2818-3414

Malmö universitet

Institutionen för kultur, språk och medier

Malmö universitet, 205 06 Malmö, Szwecja

e-mail: bjorn.sundmark@mau.se

(artykuł nadesłano 1.04.2019; artykuł zaakceptowano 28.05.2019)

**Aleksandra Wilkus-Wyrwa**

ORCID: 0000-0001-6313-3730

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

Katedra Skandynawistyki

Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska

e-mail: aleksandra.wilkus@amu.edu.pl

(artykuł nadesłano 1.03.2019; artykuł zaakceptowano 30.04.2019)

## Lista recenzentów

- prof. Krzysztof Bak (Stockholms Universitet, Szwecja)
- prof. Knut Brynhildsvoll (Universitetet i Oslo, Norwegia)
- dr Małgorzata Chrobak (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
- prof. Miluše Juříčková (Masarykova univerzita, Czechy)
- dr Helena Garczyńska (Uniwersytet Gdański)
- dr Przemysław Gasztold (Akademia Sztuki Wojennej)
- dr Jens Haugan (Høgskolen i Innlandet, Norwegia)
- prof. Ole Karlsen (Høgskolen i Innlandet, Norwegia)
- dr hab. Arnold Kłoczyński, prof. nadzw. (Uniwersytet Gdański)
- dr Leszek Leśniewski (Wyższa Szkoła Bankowa w Gdańsku)
- dr Carl Marklund (Södertörns högskola, Szwecja)
- dr Agata Miatkowska-Gołdyn (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- dr hab. Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski)
- dr hab. Ewa Partyga, prof. IS PAN (Instytut Sztuki PAN)
- prof. Thomas Seiler (Universitetet i Sørøst-Norge, Norwegia)
- dr Jordan Siemianowski (Uniwersytet Szczeciński)
- dr Katarzyna Slany (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
- dr hab. Ewa Stryczyńska-Hodył, prof. nadzw. (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- dr Evy Beate Stykket (Universitetet i Sørøst-Norge, Norwegia)
- dr Paweł Szkołut (Wyższa Szkoła Europejska, Kraków)
- prof. dr hab. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański)
- dr Katarzyna Tunkiel (Universitetet i Stavanger, Norwegia)
- dr hab. Jørgen Veisland, prof. nadzw. (Uniwersytet Gdański)
- dr hab. Magdalena Wasilewska-Chmura (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
- dr Dominika Wiśniewska (Uniwersytet SWPS w Warszawie)
- dr hab. Magdalena Żmuda-Trzebiatowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

