

Institut Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego

Studia Scandinavica

7(27)/2023

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2023

Rada Naukowa

Gunhild Agger, Aalborg Universitet, Dania
Sigrid Aksnes Stykket, Universitetet i Sørøst-Norge, Norwegia
Henning Howlid Wærp, Universitetet i Tromsø – Norges arktiske universitet, Norwegia
Miluše Juričková, Masarykova univerzita, Czechy
Klaus Laalo, Tampereen Yliopisto, Finlandia
Yrjö Lauranto, Helsingin Yliopisto, Finlandia
Malan Marnersdóttir, Fróðskaparsetur Føroya, Wyspy Owcze
Kazimierz Musiał, Uniwersytet Gdański, Polska
Lech Sokół, Instytut Sztuki PAN, Polska
Björn Sundmark, Malmö Universitet, Szwecja
Sanda Tomescu Baciu, Universitatea Babeş-Bolyai, Rumunia
Jørgen Veisland, Uniwersytet Gdański, Polska

Komitet Redakcyjny

Maria Sibińska (redaktor naczelna), Marta Hajdyła (sekretarz redakcji),
Dominika Bartnik-Świątek (redaktor strony internetowej),
Maja Chacińska, Karolina Drozdowska, Hanna Dymel-Trzebiatowska, Agata Lubowicka, Carl Marklund, Katarzyna Wojan

Tłumaczenie wstępu i proofreading tekstów w języku angielskim
Piotr Styk

Proofreading tekstów w języku szwedzkim
Tomas Ölmelid

Proofreading tekstów w języku norweskim
Sveinung Fløgstad

Redaktor Wydawnictwa
Magdalena Cichowicz-Cieślak

Koncepcja graficzna serii
Karolina Johnson

Projekt okładki i stron tytułowych
Studio Spectro

Ilustracja na okładce
Tobias Bjørkli, *Aurora Borealis* (Lenvik, Troms, Norway), z zasobów Pexels (prawo wolnego dostępu)

Skład i łamanie
Mariusz Szewczyk

Publikacja sfinansowana ze środków
Prodzekana ds. Nauki i Współpracy Międzynarodowej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego
oraz Instytutu Skandynawistyki i Fennistyki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego (grant RCN/SP/0215/2021/1)

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISSN 1230-6053
ISSN 2657-6740 (online)

Wersją pierwotną wydawnictwa jest wersja online

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

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

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep/

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Tytułem wstępu 7

LITERATURA

Violeta Basa, “A very strong stream it is”: An Interpretation of Yoiks
about the Gievdneguoika Waterfall 13

Georgiana Bozîntan, Representations of Extreme Weather and Climate Change
in Ingrid Tørresvold’s *Hilsen Ruth* 28

Miluše Juříčková, *Homo viator* Olav Audunssøn 40

Thomas Seiler, Ting, minne og identitet hos Inghill Johansen II 48

KULTURA

Roman Aleksander Kraiński, Obecność Victora Sjöströma
w twórczości Ingmara Bergmana na przykładzie filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* . . . 63

Åse Markussen, *Sang og musik ledsaget af Amor* (1861):
Et gjenopdaget relieff av den norske senklassisisten Ole Henriksen Fladager 77

JĘZYK

Daniel Gaszewski, Sverigedemokraternas kriminaldiskurs
En ideationell analys av partiets kriminalpolitiska inriktningsprogram 95

Ioana-Andreea Mureşan, *Raluca Pop*, Exploring the Use of Memes
in Learning about Norwegian Culture and Language in a Foreign Language
Learning Context 108

DEBIUTY

Anna Artwich, Analyse av kamp tendenser i kvinnefigurers konstruering i Cecilie
Løveids dramatik 127

Agata Michnowska, Språklig purisme på Island – i fortid og nåtid 145

RECENZJE

Sylvia Izabela Schab, <i>Dania. Tu mieszka spokój</i> (Dominika Bartnik-Świątek)	161
Lise Bostrup, <i>Hver fugl synger med sit næb. Farverige ordsprog til hverdagsbrug</i> (Józef Jarosz)	165
Wojciech Woźniak, <i>Państwo, które działa. O fińskich politykach publicznych</i> (Hanna Ruszczyńska)	169
Tiitu Takalo, <i>Memento mori</i> (Laura Santoo)	172
Katarzyna Maćkała, <i>Ibsen w Polsce 1879–2006</i> (Maria Sibińska)	176
Hana Štěříková, <i>Stewards, Soldiers and Court Officials: Three Scandinavian Elements in the Language of Old Russian Law</i> (Leszek Ślupecki)	179
M. Anna Packalén Parkman och Magdalena Slyk, <i>Polsk grammatik</i> (Tomas Ölmelid)	184

KRONIKI

<i>Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910,</i> Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 listopada 2022 – 5 marca 2023	191
Sprawozdanie z festiwalu <i>Sprogfestival Sprogense 2022</i> , Bogense (Dania)	196
Dane autorów	200
Lista recenzentów	204

Table of Contents

Foreword	9
--------------------	---

LITERATURE

<i>Violeta Basa</i> , “A very strong stream it is”: An Interpretation of Yoiks about the Gievdneguoika Waterfall	13
<i>Georgiana Bozîntan</i> , Representations of Extreme Weather and Climate Change in Ingrid Tørresvold’s <i>Hilsen Ruth</i>	28
<i>Milúše Juříčková</i> , Olav Audunsson as <i>Homo Viator</i>	40
<i>Thomas Seiler</i> , Thing, Memory and Identity in Inghill Johansen’s Short Prose II	48

CULTURE

<i>Roman Aleksander Kraiński</i> , The Presence of Victor Sjöström in the Works of Ingmar Bergman: A Case Study of the Film <i>Wild Strawberries</i>	63
<i>Åse Markussen</i> , <i>Song and Music Accompanied by Amor</i> (1861): A Rediscovered Relief by the Norwegian Late Classicist Ole Henriksen Fladager	77

LANGUAGE

<i>Daniel Gaszewski</i> , The Sweden Democrats’ Criminal Discourse: An Ideational Analysis of the Party’s Criminal Policy Program	95
<i>Ioana-Andreea Mureşan</i> , <i>Raluca Pop</i> , Exploring the Use of Memes in Learning about Norwegian Culture and Language in a Foreign Language Learning Context	108

DEBUTS

<i>Anna Artwich</i> , An Analysis of Camp Tendencies in the Construction of Female Figures in Cecilie Løveid’s Drama Texts	127
<i>Agata Michnowska</i> , Linguistic Purism in Iceland – in the Past and Today	145

REVIEWS

Sylvia Izabela Schab, <i>Dania. Tu mieszka spokój</i> (Dominika Bartnik-Świątek)	161
Lise Bostrup, <i>Hver fugl synger med sit næb. Farverige ordsprog til hverdagsbrug</i> (Józef Jarosz)	165
Wojciech Woźniak, <i>Państwo, które działa. O fińskich politykach publicznych</i> (Hanna Ruszczyńska)	169
Tiitu Takalo, <i>Memento mori</i> (Laura Santoo)	172
Katarzyna Maćkała, <i>Ibsen w Polsce 1879–2006</i> (Maria Sibińska)	176
Hana Štěříková, <i>Stewards, Soldiers and Court Officials: Three Scandinavian Elements in the Language of Old Russian Law</i> (Leszek Stupecki)	179
M. Anna Packalén Parkman och Magdalena Slyk, <i>Polsk grammatik</i> (Tomas Ölmelid)	184

CHRONICLE

<i>Solstice: Painting of the North 1880–1910</i> , National Museum in Warsaw, 18 November 2022 – 5 March 2023	191
Report from the language festival “Sprogense” 2022, Bogense (Denmark)	196
About the authors	200
List of reviewers	204

Tytułem wstępu

Z wielką przyjemnością oddajemy do rąk Czytelników kolejny numer *Studia Scandinavica* składający się z kilku działów tematycznych podkreślających polifonię w badaniach skandynawistycznych. Tegoroczne teksty literaturoznawcze zapraszają do wędrówki po literackich przestrzeniach Norwegii. Znajdziemy wśród nich artykuł Violety Basy poświęcony saamskim joikom, których obiektem stał się wodospad Gievdneguoika w Finnmarku, a ponadto tekst Georgiany Bozintan będący ekokrytycznym namysłem nad powieścią Ingrid Tørresvold zatytułowaną *Hilsen Ruth*, podejmującą problem katastrofalnych zmian klimatycznych. Dział tworzą także artykuł Miluše Juříčkovéj badającej recepcję *Olafa, syna Auduna*, historycznego dyptyku autorstwa noblistki Sigrid Undset oraz studium Thomasa Seilera rozważającego koncepcję pamięci cielesnej w prozatorskich miniaturach Inghill Johansen.

W dziale „Kultura” Roman Kraiński bada zależności między twórczością Victora Sjöströma a Bergmanowskim arcydziełem *Tam, gdzie rosą poziomki*, a Åse Markussen próbuje rozwikłać zagadkę niedawno odkrytej pracy rzeźbiarza Olego Henriksena Fladagera (1832–1871), szukając źródeł nietypowej dla ówczesnych artystów norweskich formy (*tondo*) we wpływach, jakie na sztukę w całej Skandynawii wywierał Duńczyk Bertel Thorvaldsen (1770–1844).

W części językoznawczej Daniel Gaszewski diagnozuje sposób postrzegania przestępczości przez populistyczną partię Szwedzkich Demokratów (szw. Sverigedemokraterna), badając językowy wymiar partyjnego programu polityki kryminalnej, a Ioana Mureșan i Raluca Pop zastanawiają się nad rolą memów w nauczaniu kultury w ramach zajęć z praktycznej nauki języka norweskiego jako obcego.

Do publikowania na łamach naszego czasopisma zapraszamy również autorów rozpoczynających swoją karierę badawczą. Tegoroczne debiuty to dwugłos lingwistyczno-literaturoznawczy: diachroniczne spojrzenie Agaty Michnowskiej na islandzki puryzm językowy oraz analiza postaci kobiecych w twórczości Cecilie Løveid w odniesieniu do estetyki „kampu” autorstwa Anny Artwich.

Elementami cyklicznie pojawiającymi się w *Studia Scandinavica* są omówienia nowych publikacji skandynawistycznych oraz sprawozdania z wydarzeń naukowych mających znaczenie dla polskich oraz zagranicznych środowisk skandynawistycznych. Dział recenzji otwiera tekst Dominiki Bartnik-Świątek o wydanej w tym roku książce Sylwii Izabeli Schab *Dania. Tu mieszka spokój*. Duńskie rejony eksploruje także Józef Jarosz w recenzji opracowania przysłowioznawczego *Hver fugl synger med sit næb* autorstwa Lise Bostrup.

Hanna Ruszczyńska recenzuje dla nas publikację Wojciecha Woźniaka pt. *Państwo, które działa. O fińskich politykach publicznych*. Następnie czytelnik może zapoznać się z tekstem Laury Santoo o powieści graficznej *Memento Mori* stworzonej przez fińską artystkę Tiitu Takalo.

Wśród recenzji znajdziemy także tekst Marii Sibińskiej o najnowszej monografii ibsenologicznej autorstwa Katarzyny Maćkały zatytułowanej *Ibsen w Polsce 1879–2006*. Leszek Słupecki recenzuje z kolei tom poświęcony zapożyczeniom leksykalnym z języków skandynawskich w staroruskim, będący owocem badań czeskiej badaczki Hany Štěříkovej, *Stewards, Soldiers and Court Officials: Three Scandinavian Elements in the Language of Old Russian Law*.

Aspekt językoznawczy leży również w centrum zainteresowań ostatniego z recenzentów, Tomasa Ölmelida, analizującego wartość dydaktyczną podręcznika do nauki gramatyki języka polskiego dla osób szwedzkojęzycznych – *Polsk grammatik* autorstwa M. Anny Packalén Parkman i Magdaleny Slyk.

Bieżące wydanie czasopisma kończą dwie kroniki: relacja Mariusza Jakimowicza z wystawy malarstwa nordyckiego *Przesilenie* w warszawskim Muzeum Narodowym oraz sprawozdanie Józefa Jarosza z festiwalu językowego *Sprogense 2022* w Danii.

Życzymy inspirującej lektury
Redakcja

Foreword

It is our pleasure to present this volume of *Studia Scandinavica*, which proposes several thematic sections reflecting the polyphony of Scandinavian studies. This year's articles in the section devoted to literary studies invite us to explore the literary space of Norway. Violeta Basa offers her interpretation of Sámi yoiks about the Gievdneguoika waterfall in Finnmark. The article by Georgiana Bozîntan, in turn, is an ecocritical reflection on Ingrid Tørresvold's novel *Hilsen Ruth* [Regards, Ruth], which deals with the issue of catastrophic climate change. Miluše Juříčková writes about the reception of *Olav Audunsson* (*The Master of Hestviken*), a historical diptych by Nobel Laureate Sigrid Undset. Last but not least, a study by Thomas Seiler analyses the conception of body memory in Inghill Johansen's short prose.

The section "Culture" includes two contributions. Roman Kraiński examines the influence of Victor Sjöström and his cinematic works on Bergman's masterpiece *Wild Strawberries*. The article by Åse Markussen is devoted to a recently rediscovered work by the sculptor Ole Henriksen Fladager (1832–1871), and traces its form (*tondo*), a rare one in Norway at the time, to the influence of the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen (1770–1844), which had an impact throughout Scandinavia.

In the "Language" section, the reader will find an article by Daniel Gaszewski, diagnosing the perception of crime by the populist Sweden Democrats party (Sverigedemokraterna), based on his analysis of the language of their criminal policy programme. The section also includes a study by Ioana-Andreea Mureşan and Raluca Pop, in which they consider the role of memes in teaching culture as part of practical Norwegian language courses for speakers of other languages.

In our journal, we also invite submissions by young researchers who are just starting their research careers. This year's debuts are contributions in linguistics and literary studies: Agata Michnowska looks at linguistic purism in Iceland in a diachronic perspective, and Anna Artwich analyses female characters in plays by Cecilie Løveid, focusing on issues of camp aesthetics.

Our regular sections bring reviews of publications in Scandinavian studies and reports from events important for Scandinavian studies scholars and centres in Poland and abroad. The review section opens with an article by Dominika Bartnik-Świątek, who presents a book by Sylwia Izabela Schab: *Dania: Tu mieszka spokój* [Denmark: A Land of Peace and Quiet]. The following text also concerns Denmark: Józef Jarosz writes about a publication on Danish proverbs – *Hver fugl synger med sit næb* [Every Bird Sings with Its Own Beak] by Lise Bostrup.

Hanna Ruszczyńska reviews a study by Wojciech Woźniak, entitled *Państwo, które działa. O fińskich politykach publicznych* [A State That Works: On Finnish Public Policies], and Laura Santoo presents the graphic novel *Memento Mori* by the Finnish artist Tiitu Takalo.

The section also includes Maria Sibińska's review of the latest monograph concerning the works of Henrik Ibsen: *Ibsen w Polsce 1879–2006* [Ibsen in Poland, 1879–2006], authored by Katarzyna Maćkała. In turn, Leszek Śłupecki reviews a study of Scandinavian loanwords in Old Russian, which brings the results of research conducted by the Czech scholar Hana Štěříková: *Stewards, Soldiers and Court Officials: Three Scandinavian Elements in the Language of Old Russian Law*.

The last review in this volume also concerns linguistics: Tomas Ölmelid analyses the teaching potential of a Polish grammar textbook for speakers of Swedish: *Polisk grammatik* [Polish Grammar], by M. Anna Packalén Parkman and Magdalena Słyk.

The volume concludes with two entries in our "Chronicle": Mariusz Jakimowicz writes about the exhibition *Solstice: Painting of the North 1880–1910* at the National Museum in Warsaw, and Józef Jarosz presents his report from the language festival "Sprogense 2022" in Denmark.

We hope you find this volume of *Studia Scandinavica* offers some inspiring reading.

LITERATURA

Violeta Basa

Babeş-Bolyai University

<https://orcid.org/0000-0003-0547-4443>

“A very strong stream it is”: An Interpretation of Yoiks about the Gievdneguoika Waterfall

This article is devoted to yoik, the traditional vocal music of the Sámi people. It explains what yoiks are and what meaning they have in Sámi culture as an expression of remembrance and emotions. The study analyses the lyrics of three yoiks about a waterfall on the Kautokeino river called Gievdneguoika, and examines how they express emotions. It also considers what these yoiks and the literary techniques they rely on say about the cultural values and attitudes of the Sámi people.

Keywords: yoiks, Sámi lyrics, Sámi music, Sámi culture

1. Introduction

My inspiration for analysing yoiks (the traditional vocal music of the Sámi people) about the Gievdneguoika waterfall came from a conversation with the yoiker and scholar Ánte Mihkkal Gaup after hearing him yoik about Gievdneguoika at the Sámi University in Kautokeino. The yoik was evocative of the place, which I had visited with a class of Sámi language students but was unfamiliar with as a cultural object among the Sámi in Inner Finnmark. (Unless otherwise noted, the term “Sámi” will henceforth be used in this article as shorthand for Northern Sámi.)

I am from Romania and started working as a teacher at the Sámi High School and Reindeer Husbandry School in Kautokeino in 2013. Kautokeino is a municipality in Norway where the majority are Sámi, and where most of the population speak the Northern Sámi language. As a part of that community and as a student of the Sámi language, I have had the opportunity to experience and explore many aspects of Sámi culture. I have worked as a teacher of Sámi youth for ten years now. I have also been a student at the Sámi University, where I have studied the Sámi language and literature, traditional knowledge, life view and faith, and have also studied yoik. I have also been a member of two Sámi choirs, where we would often perform yoiks,

and through these I made connections with Sámi yoikers and mentors, both in Kautokeino and in other Sámi localities, where we would travel to perform and practise.

Yoiks can be examined from many perspectives. I told Á.M. Gaup that the lyrics in his yoik about Gievdneguoika reminded me of lyrics in Romanian folklore, where rivers can be used as an expression of grief or to remember loved ones who have passed away. He told me that the yoik is also a warning: it cautions people about that section of the river. In encounters with other cultures, we may have different perspectives when interpreting texts. A wider comparison between Sámi and Romanian expressions of emotions through song falls outside the scope of this article, but this perspective of the author should be kept in mind when reading it.

I have looked at three different yoiks about the Gievdneguoika waterfall, all of them with the same eponymous title: “Gievdneguoika” by Ánte Mihkkal Gaup from the record *Min máilmmi skearrus* (1986), “Gievdneguoika” by the group Nuorra Juoigít [Young Yoikers] from their CD *Nuorra Juoigít* (2003), and “Gievdneguoika” by Rávnna Biret Ánne from her CD *Dološ luohtemuittut* (2019) (Á.M. Gaup 1986; Eira et al. 2003; Bongo 2019).

In this article, the starting point is how emotions and memories are expressed in yoiks. In particular, I will look at the ways the Gievdneguoika waterfall is described and used in yoiks to express emotions and remembrance. By examining the use of yoiks in expressing and processing emotions, and investigating what this says about Sámi culture, I will try to show a new perspective on interpreting yoiks and reflect on my role as a researcher and performer, and at the same time a newcomer to Sámi society.

2. Methodology

There are both dangers and opportunities in examining cultural aspects as an outsider. One can see things from a fresh perspective and bring new ideas, but also miss certain aspects due to lack of knowledge of the cultural context. To explore the subject, I had qualitative conversations with native Sámi speakers who had grown up in Kautokeino. I also discussed yoik with practitioners, both amateur and professional, from various parts of the wider Sámi community.

In Kautokeino, I divided the conversations into two groups. The first group were people who were asked about the three yoiks about the Gievdneguoika waterfall, how they interpreted them, and what led them towards that interpretation. The second group were reindeer-herders and others who were familiar with Gievdneguoika and could explain its place in the cultural landscape, so I could place the yoiks and the thoughts of the first group into a cultural perspective. After collating these conversations, I then discussed them with Sámi colleagues to get a final assessment of whether my research and interpretations made any false assumptions about the Sámi and their culture.

3. What is a yoik?

Yoiking is the native Sámi form of musical expression. The yoiker Lena Susanne Gaup writes: “we Sámi say that you yoik someone, some animal or some place, not that we yoik *about* someone or something” (L.S. Gaup 2009: 2).¹

For the Sámi, when someone or something has been given a yoik, the yoik becomes an intrinsic quality of the person or object. In the same vein, the owner of a yoik is not the person who made and performed it, but the person who it is about. Harald Gaski writes that a yoik has “a clear framework for production, function and performance. It belongs to a community and makes the yoiked a part of the community” (Gaski 2007: 98).²

Yoiks are an important tool for preserving the oral traditions of the Sámi. Yoiking is used to describe the lives of the Sámi, people and places, animals and landscapes, family lines and the Sámi way of life. The lyrics are short, but through lyrical and evocative literary techniques still manage to say a lot. The melody must fit the lyrics and the subject, and evoke the same emotions.

The author of the first work published in the Sámi language, Johan Turi, describes how yoiks bring out emotions: “The singing of the Sámi is called yoiking. It is an art for remembering others. Some you remember with anger and some with love, and some people you remember with sorrow. [...] And the name of such a song is *luohhti*” (Turi 1910/1987: 163).³

To analyse a yoik, one needs to understand the role of the lyrics and the melody, and how they interact.

The lyrics in a yoik are called *dajahus*, which can be translated as “what is said”. They can be short sentences, opinions, or single, descriptive words. To fill out the parts between *dajahus*, yoik syllables are used, which have no lexical definition. According to Frode Fjellheim, these can be mimicry (imitating animals or other sounds) or sound-painting, which means that the melody invokes the shape or nature of the object being yoiked (Fjellheim 2004: 4). Common yoik syllables are: *la, nana, lo la, hei lo, voi voi, nan na*; there are also modal phrases such as *de dat, gal*, and auxiliary verbs: *lea, leai*. Nils Jernsletten writes that a yoiker will shape the *dajahus* together with the yoik syllables so that it is pleasant to hear: “A good yoiker can shape these syllables so it makes the most expressive sound image, together with rhythm, intonation and voice modulation” (Jernsletten 1978: 119).⁴

¹ “mii dadjat ahte son juoigá olbmo, ealli dahje báikki, ii ge ahte son juoigá muhtima dahje juoga man birra.” This and all subsequent quotations have been translated by Violeta Basa. (V.B.)

² “klare rammer både for produksjon, funksjon og utøvelse. Den hører til i et fellesskap og gjør den joikede til en del av fellesskapet.”

³ “sapmelas lavluma dadja juoigamin. Oat lea okta muintingoansta nuppiid olbmuid. Muhtumat muitet vasis ja muitet rahkisvuodain, ja muhtumat muitet morastemiin. [...] Ja dan lavllu namma lea luohhti.”

⁴ “Čeahpes juoigi sáhtta hábmēt dakkár stávvaliid nu ahte leat mielde ávdnemen dan eanemus dovddaheami jietnagova, ovttas ritman, intonašuvnnain ja jietnamodulašuvnnain.”

Yoik syllables are also used to control the pacing: they give the listener time to contemplate the preceding lyrics and can signal that more is said than just the meaning of the words.

The term *dajahus* is used to differentiate yoik lyrics from other similar texts, like stories, sayings, poems, and so on. The word *dajahus* itself describes how the lyrics are made: it is what is said about someone or something, and it is short. It is rare to have a longer narrative in a yoik. According to Vuokko Hirvonen, in yoiks words are used frugally, the language is different from the vernacular, and the subject is described in the lyrics succinctly (Hirvonen 1991: 7).

When analysing yoiks, the melody must also be taken into consideration. Stéphane Aubinet even holds that the *dajahus* has a subordinate role to the melody, “enriching, inflecting, or diverging from the melody’s value rather than determining it” (Aubinet 2023: 5). Traditional yoiking is performed without instruments, which gives the yoiker freedom in terms of both melody and intonation to vary the yoik according to their feelings and mood at the moment. A person yoiks how they feel is right, and each person brings their own individual interpretation to the piece. These are elements that, when coupled with the lyrics, help to evoke the subject and give the listener a deeper understanding of the meaning of the yoik.

A yoik should bring out what is typical and particular about the subject, both in the *dajahus* and the *luohti*. You must therefore be very familiar with the subject when you make a yoik. The texts are short but descriptive; through poetic language and the use of images they can say a lot with a few words. The melody of a yoik can be varied and improvised on the spot, but it always has a recognisable motif that is repeated. The melody and text should both suit the subject. Aubinet writes that yoik melodies are not so much considered created as found, that melodies are “virtually present in the perceived environment, waiting to be sung and established as stable yoiks” (Aubinet 2023: 92).

The interaction between the lyrics and the melody is used to express emotions. Sometimes they can seem to indicate different feelings, and the listener must then interpret what is meant by this contrast, and often further context and knowledge of the subject can give a different interpretation.

Jernsletten writes that a yoik is used to express what one remembers and feels at the moment (Jernsletten 1978: 118), and can express feelings such as anger, love, yearning and grief. He notes that a yoik about a person is “therefore not an objective, descriptive musical/poetical portrayal of the subject. A yoik reflects the subjective perception and personal experience others have of the person, animal or landscape” (Jernsletten 1978:110).⁵

⁵ “ii leat nappo objektiivva, govvideapmi musihkalašpoehtalaš čilgehus dain olbmuin mat gullet jovkui. Dat speadjalastá earáid subjektiivva ipmárdusa olbmos, eallis dahje eanadagas, jus dat leat manin luohti lea gohčoduvvon.”

In her book *Luondu Juoiggaha* [Nature Makes Me Yoik], Maj-Lis Skaltje has collected interviews with a number of Sámi people about their relationship with yoiking, what value it holds for them, and where they get inspiration to yoik. A recurring source of inspiration is nature:

You can't just “catch” a yoik. You must have a voice [fit for yoiking] and everything, a desire to yoik, too. When you have been in the woods, you are “in the air”. It is nature which brings the yoik, the wind, the rivers, and also if you are well-tempered yourself. (Skaltje 2005: 262)⁶

Also people can inspire a yoik. The person who creates a yoik must be perceptive and creative, and know how to say a lot with few words:

You get the melody from what the person is like. Those who are good yoikers, they saw, searched with their eyes and their ears, searched in nature, everywhere, to collect the parts for yoiks. A yoiker must have a deep personality. They must bring out vividly the person, their manner, what the person is like. And not just [people]. They saw it in reindeer too. (Skaltje 2005: 261)⁷

Not everyone can make a yoik that endures in people's memories and is yoiked to invoke the subject. To yoik is a personal, subjective performance, and, likewise, to hear a yoik is a personal, subjective experience. If the character and temperament of the yoik does not match that of the subject as the listeners know them, then the yoik will not bring to mind the subject. A yoik must invoke the subject, whether it is a person, an animal or a place, and has to invoke emotions connected to the subject in both the performer and the listener. To analyse a yoik, one should analyse its performance to see how it affects people familiar with the subject, how the lyrics and melody combine to have this effect, and whether the yoik manages to invoke the subject.

4. Yoik as an expression of emotions and remembrance

Skaltje writes that her interviewees use yoik to remember: “It is a music for reminiscing, when you bring to mind the people who used to be and you yoik” (Skaltje 2005: 75).⁸ Another of Skaltje's interlocutors says: “and their yoik is left behind, and someone yoiks it. In that way they remember that person. People also use

⁶ “Ii dat leat dušše dohppet luodi. Dus ferte Leahkit mielde jietna ja visot, dáhttu maid. Go leat mehciin leamaš, don leat áimmus. Dat lea luondu mii buktá visot dan luodi, bieggá, jogat, ja jus dus lea somás luondu iežánat.”

⁷ “Nuohhta dat válde olbmós. Dat mii lei buorre juoigi dat oinnii, ozai čalmmiiguin, ozai beljiiguin, ozai luonddus, juohke sajis, gos gálga oážžut čoahkkái luđiid ja juigosiid. Juoigi ferte Leahkit eanet čiekŋalet olmmoš. Ferte oážžut heakkalaččat čoahkkái dan, makkár lea dat luondu, makkár lea olmmoš, makkár lea giinai. Iige dušše dan. Dat oidne bohccuin maid.”

⁸ “Dat lea dal muitomusiikka, go muitá daid olbmuid, mat leat leamaš ovdal ja juoigá.”

it to tell others about the person and bring them to mind in others” (Skaltje 2005: 262).⁹

In smaller communities, it can be difficult to talk about sensitive subjects, as everything is interpreted from differing perspectives and contexts, arising from the connections between the people in the community. Who performs a yoik and how it is performed influences how it is received; whether it captures the nature of the departed and manages to evoke them determines if it remains in the collective memory.

A yoik consolidates an individual’s place in society, and to yoik someone who has passed away is to keep them present in the minds of people. Among the pre-Christian Sámi, to be alive was considered more than just a biological quality, and a person was regarded to be alive for as long as their yoik was kept alive (Stoor 2007: 62).

There are a lot of strong emotions which are expressed when remembering the past and the people who have passed away through song. These emotions affect the voice of the singer, the melody and frequencies. The yoiker seeks to evoke their emotions in the yoik, to influence the mood and emotions of the listeners. In addition to using the voice, the yoiker can also use body language, imitation and facial expressions to affect the listeners.

To show your emotions and longing through singing is a way of showing respect for the dead. The environment where the person lived, their relationships and social network, their skills and knowledge, and their position in society can influence how they are remembered in song. How a song is interpreted and what emotions it brings forth is influenced by the cultural norms of the performer and the listener. A song of remembrance is an expression of a real and natural experience that the listeners can feel and interpret.

5. The cultural landscape of Gievdneguoika

Harald Gaski writes that yoiks should be interpreted and analysed in their cultural context. The researcher interprets cultural expressions that have their basis in implicit and aesthetic qualities of the culture in which they were created (Gaski 2000: 197). When analysing a yoik, one should be aware of the relationship that it has with the social and cultural milieu in which it is performed (Graff 2004: 159). Therefore, to analyse yoiks about Gievdneguoika, one needs to know the background of the location and its place in the cultural landscape of Kautokeino.

⁹ “ja das lea luohhti báhcán, de leat juoigan. Dat lea de muitán dainna málliin dan olbmo. Olbmot maid diehtaledje dainna málliin ja multe nuppi olbmo dainna juoigamiin.”

First, a short description of the waterfall is needed for context. The name Gievdneguoika comes from the Sámi words *gievdni*, which means a pot, and *guoika*, which means a waterfall; the name aptly describes the shape of the terrain around. (An alternative theory is that the name comes from someone who dropped a kettle while crossing.) The name refers to both the waterfall itself and the stretch of the river above it, where there is a strong current. The waterfall is on the Kautokeino river, about thirty kilometres from the town centre of Kautokeino. Before there was a road to Kautokeino, the river was used for travel, and Gievdneguoika was considered to be the most dangerous of the waterfalls that had to be traversed on the way.

A man living close to Gievdneguoika told me that when they built the road, they first reached the waterfall, but did not build a bridge, so it was an important crossing point in the summer and autumn. The steep banks made it unusable in winter. The first road was built in the 1960s, so there are still people who remember travelling on the river.

Gievdneguoika, being a strong and dangerous current and waterfall, has a distinct place in the cultural landscape of Kautokeino, and is a natural subject for a yoik. As Á.M. Gaup told me, the river might take your life if you are unwary, and so a yoik can be used as a warning, and can invoke emotions connected to the knowledge about the waterfall. In this way, the emotions are connected to the place and the yoik it inspires; like the place itself, they can be invoked when the need arises.

Another person, a retired reindeer herder, told me that since the waterfall is right next to where the road between Alta and Kautokeino branches off to Karasjok, the name is known even to people who are not familiar with the landscape around Kautokeino. He felt, however, that the younger generation does not think of the place the same way as his generation. For younger people, it is a point which connects north, south and east, while older ones remember struggling when they had to cross Gievdneguoika.

The landscape is also part of cultural memory of the local community, and its significance gives rise to cultural expressions. The fact that the waterfall has inspired at least three different yoiks indicates the position it has in the minds of the local Sámi. These yoiks examine the relationship between the people, the landscape, and the history of the place. They can therefore be viewed as implicit expressions of remembrance and emotion. By yoiking, the yoiker brings out painful memories, but also gets some solace.

6. “Gievdneguoika”, performed by Ánte Mihkkal Gaup

I have looked at three different yoiks about the Gievdneguoika waterfall and how it evokes emotions in the listener. To help me in this, I talked with three people from Kautokeino, who listened to the yoiks, read the lyrics, and tried to explain how they evoked emotions in them.

The first yoik is “Gievdneguoika”, performed by Ánte Mihkkal Gaup; it can be found on the record *Min máilmmis* [In Our World], which Gaup, Mari Boine and Anders Porsanger released in 1986 (Á.M. Gaup 1986).

The lyrics of the yoik and my English translation follow, with the yoik syllables abbreviated in brackets:

Gievdneguoika go nu golggada
 Oalle, oalle čábbát golggada
 muhto ale mána beare fávlái
 De gal soaitá guoika ráigi jo
 njiela, njielastit jo go jo
 [de lalle ...]

Gievdneguoika go nu golggada
 oba, oba čábbát golggada
 oba, oba čábbát golggadii
 muhto ale mana beare fávlái
 de gal soaitá guoika ráigge jo
 čotta ráigge njielastit jo
 [da lai ...]

dušše duššat geaidnu lei jo
 Gievdneguoika go nu golggadii
 oalle, oalle čábbát golggadii
 [lei jo ...]

Gievdneguoika, it flows
 Softly, softly it flows
 but don't go too far out
 Maybe the lip of the fall
 swallows, swallows you up
 [de lalle ...]

Gievdneguoika, it flows
 softly, softly it flows
 softly, softly it flowed
 but don't go too far out
 Maybe the lip of the fall
 swallows you down the throat
 [da lai ...]

Just the way to grief it was
 Gievdneguoika, it flowed
 softly, softly it flowed
 [lei jo ...]

(Transcription and translation by V.B.)

Gaup’s “Gievdneguoika” describes the flow of the river: it seems to be tranquil, but the yoik warns against wading out, as there is danger lurking in it.

The melody evokes the flow of the river and paints a sound image of its course. At first the yoik is slow – “softly flowing” – like the river above the waterfall. Then it speeds up and becomes quite lively, like the waterfall itself, and then tones down again, like the river below the waterfall.

The three stanzas are separated by yoik syllables. There are two sections of the lyrics that repeat: the description of the flow of the river, and the warning. There are free elements that modify the flow of the yoik, like the word “jo”, which is used to end several of the lines, and which does not necessarily have a meaning, although it could be interpreted as a particle indicating a finished action – “*njielastit jo*” could be understood as “swallowed already”.

The Sámi I spoke to thought it was a lively yoik, which described the waterfall well and was slightly melancholic. As explained, the melancholy feeling came from the contrast between the melody and the lyrics, the melody being robust while the lyrics had a darker tone.

Some thought it had a regretful tone. After deliberating, they thought it might come from the shifts in the lyrics. The description of the flow is first in the present tense, then shifts to the past tense. The warning changes in the second stanza: “*čotta ráigge njielastit jo*”, “swallows you down the throat”. The last stanza does not repeat the warning, just the alliterative line “*dušše duššat geaidnu lei jo*”, literally “just a road to tragedy it was”, which, together with the non-repeated warning and the shift of the description to the past tense – “softly it flowed” – strikes a regretful note, as if it was too late, and the thing warned against had happened.

7. “Gievdneguoika”, performed by Nuorra Juoigit

The second yoik is also called “Gievdneguoika”; it is performed by the yoik group Nuorra Juoigit [Young Yoikers] on their eponymous 2003 record *Nuorra Juoigit* (Eira et al. 2003).

My translation is as follows, with the yoik syllables again abbreviated in brackets, and an additional indication of how many times the yoik syllable line is repeated. In addition, the pronoun “they” is added, which in the Sámi original is indicated by inflecting the verb. Also, the Sámi language does not have gendered pronouns, so I use the gender neutral singular “they”.

- Oba garra rávdnji lea, [hei jo loi le loi le lo] (x5)
- Soames olmmoš bisánii, Gievdneguoika geahčadii, [hei jo...] (x4)
- Gievdneguoika juoiggadii, [hei jo...] (x5)
- Oba garra rávdnji lea, [hei jo...] (x5)
- Soames olmmoš bisánii, Gievdneguoika geahčadii, [hei jo...] (x8)

A very strong stream it is, [hei jo loi le loi le lo] (x5)
 Somebody halted for a while, Gievdneguoika [they] beheld, [hei jo...] (x4)
 Gievdneguoika [they] yoiked, [hei jo...] (x5)
 A very strong stream it is, [hei jo...] (x5)
 Somebody halted for a while, Gievdneguoika [they] beheld, [hei jo...] (x8)

(Transcription and translation by V.B.)

The melody of the yoik has a droning, steady quality, imitating a constant flow of the river, like you would experience if you were to stay at one spot and observe it, and the repeating yoik syllables give it an unceasing feeling.

This yoik has two stanzas, each broken by a repeating line of yoik syllables, which are important for the pacing. The lyrics repeat twice: a line describing the stream, then two lines that describe someone stopping up, gazing at the waterfall, then yoiking the waterfall, by which it is meant that the person yoiks a *luohhti* about it. The second time, the line about yoiking Gievdneguoika is not repeated, and the yoik ends with several repetitions of the yoik syllable line. The description of the waterfall is in the present tense, while the description of the person is in the past tense.

On the surface, the lyrics have little information, and the people I spoke to interpreted the yoik through the pacing, how they understood the act of yoiking the waterfall, and how they themselves thought of Gievdneguoika. Overall, they felt that the yoik was contemplative, given the drone-like nature of the melody, the repeated lyrics, and how nothing really happens. They said that it invoked a feeling of being alone in nature, of being near the river.

The first line emphasises the strength of the stream, as a subtle warning. The listeners I spoke to felt that the repeated yoik syllable lines between the line about the person looking at the waterfall and the one about yoiking it indicate that some time passed while the person looked at it, and that the person spent the time thinking. The yoik they perform is brought out by looking at the waterfall. Aware of the cultural connections of Gievdneguoika, the listeners felt that it must have been an act of remembrance. The lyrics seem to indicate that it is someone travelling by foot, which also indicates a different time, as few people would pass Gievdneguoika on foot these days.

In the second stanza, the lack of detail makes it ambiguous whether the repeated lines describe the same event – it might be a different time, or a different person altogether. According to one of my interlocutors, the absence of the line where the person yoiks Gievdneguoika seems to signify that looking at the waterfall does not awake any memories, which could mean that whatever is remembered in the first stanza has been forgotten, or the yoik itself has been forgotten. This gives the yoik a melancholy feeling; the waterfall flows on as strong as ever, and people still pass by, but memories fade.

8. “Gievdneguoika”, performed by Rávnna Biret Ánne

The third yoik, again called “Gievdneguoika”, is performed by Berit Anne P. Bongo (Rávnna Biret Ánne, in the patro- or matronymic Sámi naming tradition) on her record *Dološ luohtemuittut* [Old Yoik Memories] from 2019 (Bongo 2019).

My translation, with yoik syllables in brackets, is as follows:

[Lei jo ...]
Dolin go
luoitile Gievdneguoika vulos
Buot alimus dulvi
[Lolo...]

Go dat ledje Ante ja Leammu ja Ovlla
[jo lo...]
go gasku guoika bohte
de gal nu jo diškalii go
beaivi vel čuvgii čada báruid
[jo lolo...]

Dat lei dalle go
eai lean vel biilaluottat
ja ii ge lean ii šaldi ge
[lolo...]

[Lei jo ...]
Long time ago
they went down Gievdneguoika
The highest flood
[Lolo...]

They were Ante and Leammu and Ovlla
[jo lo...]
they got to the middle of the fall
then it splashed so
the sun even shone through the waves
[jo lolo...]

It was back when
there were no car roads
and not even a bridge
[lolo...]

(Transcription and translation by V.B.)

The Sámi I spoke to felt that it was a yoik that evoked another time, and that the yoiker sought to pass on a way of knowing the river, and the struggles of the older generations. The melody has a recurring motif which evokes a waterfall, and which is repeated several times at the end. My interlocutors felt that the melody was sorrowful and evoked longing, and seemed to signify that the river brings both life and death. Unlike in the case of the other two yoiks, the melody did not invoke or paint a “sound picture” of the river to the listeners. One of them said that it felt like it invoked the feeling the yoiker had when seeing the bridge over the river, being reminded of the hardships people had experienced when they had to brave the waterfall.

The yoik has three stanzas, with no refrain or repetitions, with sections of yoik syllables bookending the stanzas, in between, and after the line naming the men. It describes a time when the spring flooding on the Kautokeino river was as high as anyone could remember (“*buot alimus dulvi*”). Three men, Ante, Leammu and Ovlla, are implied to be traversing the waterfall, and there is much splashing, going so high that the sun could be seen through the water.

What exactly happened is not described further, and the listener must use context to deduce what the yoik is about. The men, named in the past tense, the hazardous conditions; a great splash, then a moment of beauty: the sun shining through the water. The people I spoke to thought this pointed towards a fatal accident in which all three men drowned. They had not heard of these men or such an accident, but, given the reputation of Gievdneguoika, they felt it was a natural deduction.

The last stanza describes how this happened before there were other ways to travel, when boat travel was a necessity; the listeners thought this gave the yoik a melancholy and plaintive ending. Some also read it as regretful, as the lack of roads and bridges meant that there was no easy way to get help in case of an accident.

9. Conclusions

There are a few literary techniques that the analysed yoiks have in common. The lyrics are subtle, and the events are only hinted at rather than described, which means that one needs to know the context to understand what they are about. The yoiks by Ante Mihkkal Gaup and Nuorra Juoigit shift between the past and the present tense, with events described in the past tense, and descriptions of the river and nature in the present tense. The Sámi I spoke to about the yoiks did not notice these details right away, but they thought that they helped invoke a melancholy mood. One of them said that it evokes a feeling that it is nature that abides, unchanging, and the people of the past are present only in memories, before they also fade away. The cultural context of Gievdneguoika is an important element of these interpretations.

Some of my interlocutors explained that the Sámi do not like to impose themselves on others. The absence of direct reference to accidents in yoiks can express compassion, as a knowledgeable listener would appreciate that the yoiker is considerate and does not invoke the tragic events. People remember others through yoiks, which bring out listeners’ memories – they know who the yoik is about, the lyrics and the melody, and the context in which it is performed.

10. Reflections

In all cultures there are many aspects that must be considered when analysing expressions of strong emotions. Someone who researches Sámi culture as an outsider must show respect and understanding of this culture and community and be able to preserve the perspective of their interviewees in presenting their research. The researcher should be able to recognise both subtle aspects and the entire worldview presented to them. I have become quite familiar with Kautokeino, having lived here many years. Still, in my research I experienced the challenges present in researching how emotions are expressed; it might be the case that the hesitancy to express strong emotions extends beyond yoiks. The researcher needs to be familiar with Sámi culture, the language, the codes, the relationships between the people he or she talks with (both with each other and the departed), and their history. What is left unsaid in one conversation can be said in another one, with another person, on another subject.

I came to appreciate how yoik is used to communicate the unsaid, and how respectful yoikers are of their audience. A yoik feels alive – each time you come back to it, it has changed and grown, as your understanding has deepened, and you can perceive ever more minute nuances.

The article examines how these yoiks about the Gievdneguika waterfall can be interpreted through the cultural context of the place as expressions of particular emotions and memories. Yoiks must be analysed in the cultural context in which they are created and performed, and the researcher’s background also plays a role in how the yoik text is interpreted. As Professor Gaski (2007) writes, yoiks belong to the Sámi community and make the subject part of the community. The language of yoik lyrics tells us about the way of life of the Sámi, that unity of people and nature, experiences and events, as well as the daily life and the characteristics of the subject.

Researching a community where you are an outsider has its disadvantages: the relationships you have with the interviewees and the attitudes you are met with mean that you cannot always ask freely or get open answers. People can feel conscious about having their words read by outsiders and shape their answers accordingly. It is an advantage to know the Sámi language and terms used in *dajahus*, as well as the cultural references. Also, it is, of course, essential to have the yoiks interpreted by cultural insiders. However, these interpretations are themselves

based in Sámi culture. The researcher must ultimately have some familiarity with the culture to be able to understand what questions need to be asked to bridge the gap between cultures.

Expressions of strong emotions and remembrance can be a sensitive subject in smaller communities. I have spoken to people about various aspects involved so as to get an overall picture of what the Sámi think about and how they experience this.

Kautokeino is a tight-knit community where the social connections have roots that go back generations. When I first came here, I was slightly put back by how people I met would ask about who I knew in Kautokeino, and my relationship with them. Later, I realised that they sought to establish the paths between us in the network of social connections in the community. These relationships are important to the people and must be examined with care. The Sámi, having experienced oppression for centuries, are protective of their traditions and community, and often that protection is through obscurity.

In my view, the yoiks about Gievdneuoika are expressions of remembrance. Yoiks have many layers, and the Sámi I spoke to interpreted them in different ways. A yoik endures when it resonates with the listeners, and the memories and feelings of the yoiker are shared with the audience. “But a yoik doesn’t live, it doesn’t exist before the collective makes use of it” (Jernsletten 1987: 111).¹⁰ In discourse with other cultures, a yoik can get other qualities than those perceived by the Sámi themselves, so it is important to become familiar with the cultural context before making assumptions.

There are many things people feel that are left unsaid, and what is unsaid is often also not acknowledged, even to oneself, yet needs to be expressed somehow; for the Sámi, yoiks are a way to express emotions and feelings, both acknowledged and unacknowledged, to an audience or just to themselves.

When thinking about the role yoiks have for the Sámi, I return to the quote from L.S. Gaup about the Sámi yoiking someone, not *about* them. I have tried to find out what exactly is meant by that, but no one can quite agree on an explanation. One theory I liked was that of a colleague who thought it could be compared to how the Sámi say “*mun oidnen su*” – “I saw him”, not “*mun oidnen su amodaje*” – “I saw his face”. In this sense, yoiking someone can be compared to sensing them, to experiencing them. Stéphane Aubinet writes about how yoikers say that yoiking does not so much trigger memories as makes them tangible (Aubinet 2023: 107).

An important virtue in Sámi culture is to not leave a lasting trace, but let nature reclaim what is no longer in use. Asta Balto tells of an old Sámi man who took his grandchildren out to the fields he had cultivated his whole life and showed them how he had removed all remains of his work so the forest could reclaim the fields. Since there was no one to keep working the fields after him, it was better to let them disappear as he had just borrowed them temporarily (Balto 1997: 95). I have been

¹⁰ “Muhto luohhti ii ealas, dat ii gávdno ovdal go dat kollektiiva joavku lea váldán dan atnui.”

told this attitude not only applies to physical objects and places, but also to mental states and emotions; grief and sad memories should not be passed on, but allowed to naturally fade away as the people who feel the sorrow themselves pass away.

This is something I have experienced myself, when visiting the graveyard in Kautokeino. The first time it was a shock to someone used to the meticulously well-kept graveyards in Romania. The graveyard in Kautokeino is like a parcel of the heath surrounding it, with only gravestones showing where people are buried. Later I came to understand that this is how the Sámi honour their dead, by letting their resting place be reclaimed by nature, to have them become a part of the landscape to which they belonged. They are not forgotten, but have become a part of the memory of the land, not separate from it.

Bibliography

- Aubinet, S. (2023). *Why Sámi Sing: Knowing through Melodies in Northern Norway*. London: Routledge.
- Balto, A. (1997). *Samisk barneoppdragelse i endring*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Bongo, B.A.P. (2019). Gievdneguoika [Song]. *Dološ luohtemuittut*. Rieban. <https://www.youtube.com/watch?v=hefY5JqPeil> [accessed: 20.10.2023].
- Eira, I.M.A. et al. (2003). Gievdneguoika [Song]. *Nuorra Juoigit*. Rieban. <https://www.youtube.com/watch?v=gcUOOMJLevE> [accessed: 20.10.2023].
- Fjellheim, F. (2004). *Med joik som utgangspunkt*. Trondheim: Vuelie forlag.
- Gaski, H. (2000). The Secretive Text: Yoik Lyrics as Literature and Tradition. In: J. Pentikäinen, H. Gaski et al. (eds.). *Sami Folkloristics*. Turku: Nordic Network of Folklore, pp. 191–214.
- Gaski, H. (2007). Juoigan – sámii musihkka máilmmis dahje máilmmemusihkka / Joiken – samisk musikk i verden eller verdensmusikk / Yoik – Sami Music in Global World Music. In: J.T. Solbakk (ed.). *Árbevirolaš máhttu ja dahkkivuogiatvuohta / Tradisjonell kunnskap og opphavsrett / Traditional Knowledge and Copyright*. Kárášjohka: Sámikopiiija, pp. 96–122.
- Gaup, Á.M. (1986). Gievdneguoika [Song]. M. Boine, Á.M. Gaup, A. Porsanger: *Min Máilmmis*. Lean As. <https://mariboine.bandcamp.com/album/min-m-ilmmis-2> [accessed: 20.10.2023].
- Gaup, L.S. (2009). *Joik*. Samuelsenberg: Riddu Riddu Senter for nordlige folk.
- Graff, O. (2004). “Om kjærasten min vil jeg joike”: *Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*. Karasjok: Davvi Girji.
- Hirvonen, V. (1991). *Gumppe luodis Áillohazžii. Luodi šládjateorehtalaš guorahallan ja Valkeapää divttat njálmmálaš tradišuvnna joatkin* [Master’s thesis]. Oulu universiteahitta. Suoma ja sámegiela instituhtta.
- Jernsletten, N. (1978). Om joik og kommunikasjon. In: S. Hals (ed.). *Kultur på Karrig Jord: Festskrift til Asbjørn Nesheim*. Oslo: Norsk folkemuseum, pp. 109–123.
- Skaltje, M.-L. (2005). *Luondu Juoiggaha*. Guovdageaidnu: DAT.
- Stoor, K. (2007). *Juoiganmuitalusat – joikberättelser: en studie av joikens narrativa egenskaper* [Doctoral thesis]. Umeå universitet.
- Turi, J. (1987). *Muitalus samiid birra*. Johkamohkki: Sámi Girjjit. (Original work published 1910).

Georgiana Bozîntan

Babeş-Bolyai University

<https://orcid.org/0000-0003-1104-2516>

Representations of Extreme Weather and Climate Change in Ingrid Tørresvold's *Hilsen Ruth*

This article is devoted to the representation of extreme weather as a result of global warming in Ingrid Tørresvold's *Hilsen Ruth* [Regards, Ruth]. Published in 2020, the novel imagines the effects of a severe heatwave over Norway, focusing on 39-year-old Ruth, who perceives the crisis as an opportunity to deal with personal problems. Considering the book as a realistic narrative of climate change, I examine the fictional representation of extreme weather as an impending risk and discuss the air conditioner as a symbol of anthropogenic global warming. I also discuss the affective dimension of the novel, drawing attention to the main character's experience of the crisis caused by the unusual heat. Finally, my analysis seeks to show how *Hilsen Ruth* addresses climate change as a phenomenon intertwined with individual and cultural perceptions.

Keywords: extreme weather, climate change narratives, Norwegian fiction, Ingrid Tørresvold

1. Introduction

Not only is nature back in contemporary Norwegian literature, but ecology and the climate crisis have also entered the literary realm, as Martha Norheim observes (2017: 22–23). The most outstanding example of this is the Norwegian Writer's Climate Campaign (Forfatternes Klimaaksjon), an online platform launched in 2013 which gathers and promotes literary texts and other art forms that engage with the topic of the environmental crisis. At the same time, the plethora of studies that cast light on the representation of climate change in Norwegian literature indicates that writers have been experimenting with a variety of literary forms and types of narratives. For instance, Norheim (2017) observes that while some novels portray climate change in dystopian storyworlds set in the future, such as Peter Franziskus Strassegger's *Før de henter oss* [Before They Take Us] (2015), Jan Roar Leikvoll's *Fiolinane* [The Violins] (2010) or Maja Lunde's *Bienes historie* (*The History of Bees*, 2015), other fictional texts, including Mette Karlvik's *Den beste hausten er etter monsun* [The Best Harvest is after Monsoon] (2014) or Christian Valeur's *Steffen tar sin del av ansvaret* [Steffen Takes His Share of the Responsibility]

(2009), are set in our present world. Discussing Amitav Ghosh's (2016) thesis that global warming lacks representation in the modern realist novel, Thorunn Gullaksen Endreson, Kristian Bjørkdahl and Karen Lykke Syse (2017) explore realistic narratives of climate change in Tomas Espedal's *Året* [The Year] (2016), Agnar Lirhus's *Liten kokebok* [Little Cookbook] (2016), Brit Bildøen's *Sju dager i august* [Seven Days in August] (2014) and Mette Karlsvik's aforementioned novel. Reinhard Hennig (2021) also published an article that looks upon more innovative and experimental literary forms, including Jan Kjærstad's postmodern novel *Slekters gang* [The Path of Kins] (2015).

In this paper, I discuss Ingrid Tørresvold's debut novel, *Hilsen Ruth* [Regards, Ruth] (2020), and analyse its representation of climate change as extreme weather. The story is set in an unnamed Norwegian city resembling Oslo, as Rolv Nøtvik Jakobsen notes (2020: 363), gripped by a serious heatwave that leads to forest fires and lack of precipitations, generating a severe crisis that forces authorities to declare state of emergency. Published in 2020, in the context of the Covid-19 pandemic, the novel was deemed particularly relevant due to its depiction of what it means to live in isolation during a state of emergency (Bentzrud 2020). However, readers can relate to the characters and the events taking place in *Hilsen Ruth* on a more concrete level, as the novel depicts an episode of extreme weather rather similar to the unusual phenomena occurring more and more often in our world. Looking only at the past year, a major heatwave over Europe, floods in Pakistan, snowfall in the Sahara Desert, and dangerous wildfires are only a few examples that made 2022 a year of extreme weather events, continuing a trend of climate change phenomena, which have become more common over the last decades.¹

Representations of climate change in literature is a topic that has drawn scholars' attention over the past years. Fiction that engages with climate change has largely been categorised as climate fiction or, shortly, cli-fi. However, it is difficult to define cli-fi as a proper genre, as Adeline Johns-Putra (2016) points out. Rather, as she argues, cli-fi is a category that encompasses texts belonging to diverse genres: "science fiction, dystopia, fantasy, thriller, romance, as well as fiction that is not easily identifiable with a given genre, for example, the social or psychological character studies" (Johns-Putra 2016: 267). In their recent *Økokritisk håndbok. Natur og miljø i litteratur* [Handbook of Ecocriticism: Nature and Environment in Literature], Sissel Furuseth and Reinhard Hennig also highlight the ambiguous usage of the term cli-fi in Norwegian literary criticism (Furuseth and Hennig 2023: 179–183). Generally, cli-fi is associated with stories about anthropogenic climate fiction, against the backdrop of a futuristic, often dystopian setting. Nonetheless, scholars have identified a tendency to portray climate change in recognisable storyworlds. Adam

¹ See, for instance, the report published by the Copernicus Climate Change Service: <https://climate.copernicus.eu/copernicus-2022-was-year-climate-extremes-record-high-temperatures-and-rising-concentrations>

Trexler (2015), for instance, discusses the emergence of “Anthropocene realism”. As he explains, “[t]he creation of Anthropocene realism marks a profound shift in the understanding of climate change itself, from something that ought not to exist to something that already does” (Trexler 2015: 233). At the same time, Trexler also acknowledges the problems and limitations of realistic Anthropocene fiction: “It cannot imagine novel technological, organizational, and political approaches to climate change. Its focus on a narrow locale and set of characters compresses distributed, global events. It struggles to understand the devastating potential of climatic disaster” (Trexler 2015: 233). Another problem with literary realism, as Axel Goodbody and Adeline Johns-Putra underline, is that it “depends on highly conventional and canonical novelistic techniques grounded in identification and empathy with characters” (Goodbody and John-Putra 2019: 237). Anchored in such anthropocentric conventions, realistic narratives are in this way limited to representing human experiences and perceptions.

Juha Raipola states that neither realistic nor dystopian climate change narratives “can be described as representing the effects of climate change more accurately than the other” (Raipola 2019: 8). He points out that these two categories differ in their narrative orientation and in their thematic approach to climate change. As such, realistic narratives “are set in relatively familiar surroundings of the present day or a very-near-future world, where recognisable human characters ponder the effects of global warming”, and usually aim attention at “the various affective and cognitive responses – such as eco-anxiety, climate sorrow, or climate change denial – evoked by the global environmental situation” (Raipola 2019: 8). Thus, I would argue that, notwithstanding its dystopian impulse, the focus on the character’s experience of the storyworld makes *Hilsen Ruth* a realistic narrative. At the centre of the story is 39-year-old Ruth, who, against the backdrop of an unfolding crisis, decides to continue her part-time job at a small café, instead of joining her sister in northern Norway, where she can find refuge from the heatwave. The novel depicts her attempt to make friends with Sofie, the employer’s niece and her work colleague, as a way of surmounting social isolation and loneliness. While the heatwave leads to violent wildfires and access to water is restricted, Ruth perceives the crisis as an opportunity for her to deal with personal problems and gain a sense of responsibility.

In this article, my aim is to discuss how extreme weather is thematised in *Hilsen Ruth* as a way of depicting climate change realistically. My analysis of the novel comes in two parts. I first examine the depiction of extreme weather as an impending risk to humans and the environment, but also as a threat to symbols of national identity. I also discuss the air conditioner as a symbol of anthropogenic global warming. Then, I consider the affective dimension of the novel, focusing on the way the main character relates to the crisis caused by extreme temperatures. In my discussion of the novel, I finally try to show how, through its fictional representation of extreme weather, *Hilsen Ruth* addresses climate change as a phenomenon intertwined with individual and cultural perceptions.

2. Extreme heat and the climate unconscious

Drawing on Ulrich Beck's understanding of risk as "the anticipation of a catastrophe" (Beck 2009: 9), Alexa Weik von Mossner claims that "American cli-fi is, almost without exception, *risk fiction*". She explains that this term refers to fiction that "is centrally concerned with the potential future consequences of anthropogenic climate forcing" and "imagines those risks at a moment when there is still a great deal of uncertainty about their exact nature and degree" (Weik von Mossner 2017: 129). In Tørresvold's short novel, a ferocious heatwave grips southern Norway and the unforeseen consequences of this unusual phenomenon impel authorities to impose a state of emergency. Without providing any precise temporal indications, *Hilsen Ruth* depicts a recognisable storyworld, set in the present or in the near future, and imagines a scenario in which global warming materialises in the form of extreme weather. The novel thus depicts a state of uncertainty that characterises what Weik von Mossner calls risk fiction. This is how the situation is described in the first pages of the novel:

De snakker bare om været på nyhetene, hele døgnet nå. Hetebølgen ble varslet allerede i april, meteorologene snakket om den kommende varmen i mange uker, men jeg trodde de overdrev, som de alltid gjør, prognosene pleier aldri å være så presise. På nyhetene sier de at det kommer til å bli ny varmere rekord i dag, igjen, det er ingen tegn til at det skal bli kjøligere med det første. Skogbrannene sprer seg, det kan bli nødvendig å evakuere mennesker som bor i de mest utsatte områdene. Temperaturen er lavere i nord, det er derfor folk reiser. (Tørresvold 2020: 6)²

Narrated in the first person by Ruth, the novel focuses on the individual perception of such threats posed by extreme weather. In this paragraph, we can clearly see how the intensity of the heatwave takes the protagonist by surprise. Throughout the novel, the unpredictability and the sense of uncertainty is reinforced by the media:

En meteorolog forteller at den nordlige delen av landet ser ut til å være forskånet inntil videre [...] men ingen vet hva som vil skje utover sommeren og høsten. (Tørresvold 2020: 32)³

Vi ser på TV. På nyhetene snakker de om drikkevannet, om at tilstanden stadig blir mer kritisk i vannreservoarene, de ber folk om å forberede seg på å koke vannet. (Tørresvold 2020: 65)⁴

² "They only talk about the weather on the news, all day long. The heatwave was forecast in April, the meteorologists talked about the coming heat for many weeks, but I thought they were exaggerating, as they always do, the forecasts never used to be so precise. On the news they say it is going to be a new heat record today, again, there is no sign it would get cooler any time soon. The wildfires are spreading, it might become necessary to evacuate people that live in the exposed areas. The temperature is lower in the north, that is why people go there." (my translation)

³ "A meteorologist says that the northern part of the country seems to be spared for the time being [...] but no one knows what will happen over the summer and autumn." (my translation)

⁴ "We are watching TV. On the news, they are talking about drinking water, about the situation getting more and more critical in the water reserves, they are asking people to get ready to boil the water." (my translation)

Although Ruth is never directly in danger, she can see the effects of the heatwave. For instance, elderly persons, who are the most vulnerable to high temperatures, enter the café where Ruth works only to ask for a free glass of water, and she also witnesses a woman fainting outside a supermarket.

Besides the direct danger of extreme heat to the human body, wildfires are another consequence of the heatwave. As wildfires ravage forests and agricultural areas, farmers must sacrifice their animals and people travel towards the northern parts of the country, generating chaos in the airports and on roadways. Soon, in the absence of sufficient resources, officials shut off tap water. Ruth and her new friend Sofie thus have to buy bottled water at the supermarket, where the situation is also slowly getting out of control, as people are crowding to get water: “Alle prøver å få med seg flasker, en kvinnelig ansatt står midt i mengden og forsøker å holde et øyeblikk over situasjonen. Med jevne mellomrom roper hun ut hvor mye hver enkelt kan ta med seg, en dunk og to mindre flasker, ikke mer, de venter på en ny bestilling” (Tørresvold 2020: 82).⁵ Currently, Norway is rich in water resources and almost the entire population has access to drinking water.⁶ Norwegian natural landscape is dominated by lakes, rivers, fjords, and waterfalls. Water also largely contributed to the industrialisation and modernisation of the country, as waterfalls are used for the production of hydropower energy. Hence, water can even be considered a symbol of national identity, related both to the nation’s particular nature and to the high living standards associated with Norway (Nynäs 2010). Thus, importantly, in *Hilsen Ruth*, global warming also emerges as a threat to national values and symbols.

It is important to notice that the characters do not refer to the heatwave as a consequence of climate change. However, although there is no direct indication that the scenario imagined in *Hilsen Ruth* is a result of anthropogenic global warming, there is one prominent symbol of this change, namely the air conditioner. Julia Leyda associates air conditioning with what she calls “the climate unconscious”, defined as “a trace of meaning that points to climate change, which is not overtly signalled yet arguably informs significant structures of feeling in the early 21st century” (Leyda 2021: 101). She is mainly interested in the representation of post-air-conditioning futures in screen media: she shows that many American films and TV series which do not directly engage with the topic of global warming do however represent the banal Anthropocene by alluding to “extreme heat as an affective device” (Leyda 2021: 103). But the presence of “the climate unconscious” can certainly be traced in literary fictional texts as well.

⁵ “Everyone tries to get bottles, a female employee stands in the middle of the crowd and tries to keep an eye on the situation. Regularly, she shouts out how much every person can take, a can and two smaller bottles, no more, they are waiting for another order.” (my translation)

⁶ For more information on this subject, see the official statistics from Statistisk Sentralbyrå: <https://www.ssb.no/en/natur-og-miljo/vann-og-avlop/statistikk/kommunal-vannforsyning>

In *Hilsen Ruth*, for instance, the air conditioner is almost ubiquitous everywhere Ruth finds herself: on the bus, in the café, in cars, in Mari's house and even at her place, although she does not have an air conditioner, but an electric fan. The device is overtly associated with a certain comfort: "Klimaanlegget i bussen gjør godt, jakken kjennes ikke så klam lenger, jeg kan beholde den på likevel" (Tørresvold 2020: 6).⁷ Ruth even remembers her first encounter with an air conditioner, which happened during a holiday in Gran Canaria with her aunt: "Mitt første møte med klimaanlegg var på Gran Canaria. [...] Da vi gikk ut av flyet, ble jeg overveldet av varmen. [...] Klimaanlegget på hotellrommet ble en lettelse. Da tante ville gå på stranda neste morgen, ble jeg igjen på rommer, jeg nektet å gå ut i varme" (Tørresvold 2020: 43).⁸ Bearing traces of a certain affective attachment to the air conditioner, these passages thus describe what Leyda refers to as the climate unconscious. Importantly, the absence of this device is immediately noticed by the protagonist when she enters a car without air conditioning: "Det må være en gammel bil, han har ikke klimaanlegg" (Tørresvold 2020: 87).⁹ I would thus suggest that the presence of air conditioning in *Hilsen Ruth* is highly symbolic of the paradoxical use of technology against global warming. Stephen Buranyi explains how the large-scale use of air conditioning has a tremendous impact on the planet's climate due to the high amount of electricity it requires. He thus observes "the awful irony of this feedback loop: warmer temperatures lead to more air conditioning; more air conditioning leads to warmer temperatures" (Buranyi 2019).

I would further argue that the presence of air conditioning in the novel also alludes to the privilege of Norwegian people – and more generally of those living in developed countries – in the face of global warming. In an interview, Tørresvold states that, in her novel, it is the wealthy people who have the possibility to protect themselves from the consequences of climate change (Reinertsen 2020). Although Ruth herself is not among the wealthy people in society, as a Norwegian she has access to appliances dependent on electricity, such as the air conditioner. The novel subtly signals to its Norwegian readers that certain resources or goods that might be taken for granted are, in fact, a privilege that few people have access to on a global scale. Moreover, although climate change is represented in this novel as a local phenomenon, the underlying significance of the air conditioner as contributor to global warming hints at the larger implications of the global climate crisis, which affects people in different social positions unevenly.

⁷ "The air conditioner on the bus feels good, the jacket is no longer so sticky, I can keep it on anyway." (my translation)

⁸ "My first meeting with the air conditioner was in Gran Canaria. When we walked out of the plane, I was overwhelmed by the heat. [...] The air conditioner in the hotel room was a relief. When aunt wanted to go to the beach the next morning, I stayed in the room, I refused to walk outside in the heat." (my translation)

⁹ "It must be an old car, it doesn't have air conditioning." (my translation)

In the next section, I focus more closely on the protagonist's experience of the crisis, and I discuss how Ruth's perception of the unusual weather events is largely determined by her emotions and personal experiences. I also draw attention to how culturally shaped worldviews influence her attitude towards the unfolding crisis.

3. "A strong desire to do something good"

Before travelling to the north of the country, Mari tells her sister that "på noen måter kan kriser føre med seg gode ting også" (Tørresvold 2020: 19),¹⁰ because, during a crisis, people change their perspective and remember what truly matters in life. Ruth perceives the emergency situation as an opportunity for her to become more responsible and make a contribution in the world: "jeg får trent på å fungere i samfunnet" (Tørresvold 2020: 7).¹¹ The protagonist appears as a lonely and isolated person, struggling to make friends. Focusing on how the situation generated by the unusual weather can turn out to be a positive experience for her, Ruth repeatedly gives voice to her desire to be helpful. For instance, at the beginning of the novel, after taking away the dead rats outside her house, she states: "Det gir meg en følelse av å bidra, selv om handlingen ikke moner i det store bildet, men hva gjør egentlig det" (Tørresvold 2020: 5).¹² Unfortunately, in spite of her good intentions, all her attempts to help others are bound to fail.

Often, climate change fiction portrays parental care as a way of conveying responsibility for the next generations, which is a central message in the environmental movement. To quote Johns-Putra, "[t]he discourse of environmentalist crisis in the Anthropocene is peppered with such references to parental obligations to posterity, creating a sense of transcendence and timelessness on the one hand and conjuring up elemental feelings of care and love on the other" (Johns-Putra 2019: 5). In *Hilsen Ruth*, parental care appears most clearly in the case of Ruth's sister, who leaves the city and moves to the north to protect her two daughters from the hazards created by the heatwave. Becoming friends with her work colleague, Ruth finds out that Sofie is studying child welfare because, as she says, she wants to help children: "Jeg vil hjelpe barn" (Tørresvold 2020: 23).¹³ When she tells Ruth that she is pregnant and considers an abortion, in order to show her compassion, Ruth lies to her saying that she had a similar experience when she had an abortion as a teenager. Ruth also lies saying that she is a swimming instructor or when she tells Sofie that her parents are dead. The lies she comes up with might be an expression of her need to show empathy and thus gain Sofie's confidence in a way that

¹⁰ "in some ways, crises can lead to good things as well" (my translation)

¹¹ "I get trained to function in society." (my translation)

¹² "It gives me a feeling of contributing, even if the gesture doesn't make sense in the big picture, but what really does." (my translation)

¹³ "I want to help children." (my translation)

would make her feel safe to ask for Ruth's help or advice. Thinking that Sofie needs her makes Ruth feel good about herself: she feels that she can finally make friends with someone, help another person and thus find a sense of meaning in her own life: "Det virker som hun mener det, at hun virkelig vil at jeg skal bli" (Tørresvold 2020: 56).¹⁴ Ruth imagines that her friend sees her as a responsible person she can rely on: "Kanskje hun ser på meg som en som kan være der for henne" (Tørresvold 2020: 104),¹⁵ "Jeg er eldre enn henne, jeg må være den ansvarlige" (Tørresvold 2020: 50).¹⁶ Thus, Ruth does in a way express a parental concern, trying to take care of her friend and show her support.

"Jeg er full av følelser, men først og fremst av et sterkt ønske om å gjøre noe godt" (Tørresvold 2020: 106),¹⁷ Ruth thinks to herself one day. Unfortunately, she is often rejected when she wants to do something good. For instance, after she sees her eighty-year-old neighbour trying to hang a bird cage on a tree, Ruth buys her a ladder to use instead of a chair, but the woman tells her she does not need it, because she already has one. Another good deed Ruth tries to do is when she decides to not throw away the unsold bakery products at the café, and instead take them to the hospital, where she could offer them to people who might need to eat. But when she arrives there, the receptionist refuses to take them, telling Ruth she is not allowed to bring trash in there. When she does not succeed in convincing her that the products are not expired, she ends up throwing everything on the street. Ruth does not even succeed in looking after the plants and the aquarium fish Mari leaves in her care, and some of the plants dry out, while one of the fishes dies.

Concentrated upon how she can be helpful to others, Ruth does not seem to be truly concerned about the gravity of the heatwave, thinking that the problem is not as severe as it is presented in the media:

Meteorologen smiler altfor mye, jeg tror ikke på henne. Jeg tror hun lyver, men jeg skal takle det. Hvis varmen fortsetter, betyr det bare at jeg må fortsette å holde meg innendørs med viften på, at det vil være færre folk på kjøpesenteret og på bussen, generelt hvor jeg ferdes. Konsekvensene er ikke så ille. Det kunne vært flom, da måtte jeg ha oppsøkt hjelp, tilbrakt flere dager i en offentlig bygning, en gymsal, sammen med hundrevis av andre evakuerte. Når en krise først skal inntreffe, foretrekker jeg hetebølge. Å kjøle seg ned er lettere enn å varme seg opp. (Tørresvold 2020: 33)¹⁸

¹⁴ "It seems that she really means that, that she really wants me to stay." (my translation)

¹⁵ "Maybe she sees me as someone who can be there for her." (my translation)

¹⁶ "I am older than her, I have to be the responsible one." (my translation)

¹⁷ "I am full of emotions, but most of all of a strong desire to do something good." (my translation)

¹⁸ "The meteorologist is smiling way too much, I don't believe her. I think she's lying, but I will deal with it. If the heat continues, it only means that I have to keep staying inside, with the fan on, that there will be fewer people at the shopping centre and on the bus, generally where I go. The consequences are not that bad. It could have been a flood, then I would have had to seek help, spend several days in a public building, a sports hall, together with hundreds of others evacuees. When a crisis occurs, I prefer a heatwave. Cooling down is easier than warming up." (my translation)

I would argue that Ruth's scepticism with regard to the risks of the heatwave is a form of denial, suggestive of the kind of privilege she has. Mistrusting the meteorologist's concern about the seriousness of the unusual heat, Ruth thinks that she can protect herself from the consequences of extreme weather by simply staying inside with the fan on. In her study conducted in a Norwegian community and published under the title *Living in Denial: Climate Change, Emotions, and Everyday Life* (2011), American sociologist Kari Marie Norgaard shows that, although Norwegians are informed about and acknowledge the existence of global warming, there is a tendency to downplay and, in a certain way, deny the implications of the climate crisis upon their daily life. Drawing on Stanley Cohen's distinction between literal, interpretative, and implicatory forms of denial, Norgaard indicates that, in the Norwegian community she studied, she observed a form of implicatory denial and not a denial of climate change per se. In this case, what is minimised is not actual information about climate change, but "the psychological, political or moral implications that conventionally follow" (Cohen 2001: 8, cited in Norgaard 2011: 11). In Tørresvold's novel, Ruth's disregard towards the unusual weather phenomenon can thus be symptomatic of a form of socially organised denial, which Norgaard understands as "the process by which individuals collectively distance themselves from information because of norms of emotion, conversation, and attention and by which they use an existing cultural repertoire of strategies in the process" (Norgaard 2011: 9). She further explains that:

Through a framework of socially organized denial, our view shifts from one in which *understanding* of climate change and *caring* about ecological conditions and our human neighbors are in short supply to one whereby these qualities are acutely present but actively muted in order to protect individual identity and sense of empowerment and to maintain culturally produced conceptions of reality. (Norgaard 2011: 207)

Counting upon unrestrained access to resources such as water and electricity, Ruth minimises the seriousness of the heatwave, perhaps placing confidence in the fact that the authorities will remediate the situation. When Sofie no longer wants to talk to her, after finding out that she was lying about her life, Ruth becomes lonely again, and has an apathetic response when tap water comes back: "Jeg vil ikke at alt skal bli normalt igjen" (Tørresvold 2020: 130).¹⁹ She acts carelessly and lets the water run in the shower, despite the notification from the authorities that water should be used sparingly. She then goes to the supermarket to buy bottled water, which she afterwards simply pours in the sink. As such, I would argue that Ruth's denial of the real risks of the heatwave derives not only from the inability to deal with her emotions, but also from her privileged social position. In this way, the novel suggests that perceptions of the climate crisis are strongly influenced by individual feelings and experiences, which are often embedded in culturally constructed worldviews.

¹⁹ "I don't want everything to come back to normal again." (my translation)

Throughout the novel, Ruth recalls childhood memories about the relationship with her sister, about her school friend Gro and about her aunt, who used to be the closest people to Ruth. But she lost both Gro's friendship and her aunt, who committed suicide. When Ruth is also rejected by Sofie, she is no longer confident that the crisis can turn out to be a positive experience. After seeing a commercial with a car driving into the sunset, Ruth decides to pack her bags, take her neighbour's car, and leave the city without any fixed destination. In the ending scene, she allegedly sees her aunt on the side of the road, but it is not clear whether she imagines it or whether she is hallucinating because of the high temperatures, as the last sentences of the novel might suggest: "Mange dør av kulde om vinteren, i parker og under broer, men hva med varmen. Den er drøyere, seigere, man kan ikke kjøre fra sola" (Tørresvold 2020: 152).²⁰ The impossibility of driving away from the sun alludes to the impossibility of escaping the impending consequences of global warming.

All in all, *Hilsen Ruth* might be read as a pessimistic response to climate change. Considering Johns-Putra's remark that parental care is central in many climate change narratives, Ruth stands out as a rather atypical character, because she never succeeds in her attempts to manifest care. Besides, she does not seem to have a close relationship with her family. Although her sister repeatedly asks Ruth to join her in the north, she refuses to do so. And when her mother calls to tell her they want to come and stay with her, Ruth refuses their visit, even though it is not clear why. However, in spite of the pessimistic outlook the novel conveys, Ruth is a character that many readers might sympathise and even identify with, and her story brings to light a different side of what it means to deal with such crises caused by climatic disruptions.

4. Conclusion

In my analysis of the novel *Hilsen Ruth*, I tried to show how imagining risk scenarios in which global warming materialises as extreme weather can become a literary strategy to bring into discussion the manifold implications of climate change for the environment, society, and personal life. As we have seen, the novel suggests that climate change emerges as a threat to elements of national identity and indicates that perceptions of climate risks are often a matter of privilege. As such, *Hilsen Ruth* is an example of how climate change narratives can offer valuable insight into how specific cultures relate to environmental issues. Through its focus on the affective dimension, the novel brings to light how perceptions of environmental threats are often influenced by individuals' emotions.

²⁰ "Many people die from the cold in the winter, in parks or under bridges, but what about the heat. It is slower, tougher, you can't drive from the sun." (my translation)

I have also attempted to show that depictions of extreme weather work as a way of realistically representing the climate crisis. However, although the story remains anchored in a recognisable storyworld and focuses on the main character's response to the crisis, the heatwave is an uncanny phenomenon that generates an exceptional situation and thus the scenario evoked by the novel borders on the dystopian mode. Therefore, the endeavour to draw a clear line between realistic and dystopian narratives within climate fiction might be difficult. These ambiguities reinforce the need to define more precisely the different categories of texts that might loosely be referred to as climate fiction. I suggest that this endeavour could be underpinned by a discussion of the particularities of these texts within specific cultural contexts. For instance, it would be interesting to further investigate whether – besides the depiction of risk scenarios in familiar settings and the focus on affective and cognitive responses to the climate crisis – realistic novels about climate change from Norway are largely characterised by a certain social criticism, or, more precisely, a criticism of privilege in the face of environmental threats, as my analysis of *Hilsen Ruth* suggests.

All in all, I would finally conclude that thematising anthropogenic global warming as extreme weather might be one of the most effective literary strategies to convey the impact of climate change in a way in which contemporary readers could gain insight into the manifold implications of the ongoing crisis upon their everyday life. This is due to the fact that narratives that depict extreme phenomena manage to evoke the unusual nature of uncanny events generated by global warming, while at the same time illustrating responses to risks scenarios that are rather likely to occur in our real world.

Bibliography

- Beck, U. (2009). *World at Risk*. Trans. C. Cronin. Cambridge: Polity.
- Bentzrud, I. (2020). Skremmende aktuell roman. *Dagbladet*. 4 May 2020. <https://www.dagbladet.no/kultur/skremmende-aktuell-roman/72315362> [accessed: 10.02.2023].
- Buranyi, S. (2019). The air conditioning trap: How cold air is heating the world. *The Guardian*. 29 August 2019. <https://www.theguardian.com/environment/2019/aug/29/the-air-conditioning-trap-how-cold-air-is-heating-the-world> [accessed: 10.02.2023].
- Cohen, S. (2001). *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering*. Cambridge: Polity.
- Copernicus Climate Change Service. (2023). Copernicus: 2022 was a year of climate extremes, with record high temperatures and rising concentrations of greenhouse gases. 9 January 2023. <https://climate.copernicus.eu/copernicus-2022-was-year-climate-extremes-record-high-temperatures-and-rising-concentrations> [accessed: 8.02.2023].
- Endreson, T.G., Bjørkdahl, K., Syse, K.L. (2017). “Kli-fi” på Villspor: Klimakrisen i norsk samtidslitteratur. In: N. Simonhjell, B. Jager (eds.). *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget, pp: 157–176.
- Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.

- Goodbody, A., Johns-Putra, A. (2019). The Rise of the Climate Change Novel. In: A. Johns-Putra (ed.). *Climate and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 229–245.
- Hennig, R. (2021). Anthropocene Aesthetics: Norwegian Literature in a New Geological Epoch. *NORDEUROPAforum: Journal for the Study of Culture. Special Issue: Changing Concepts of Nature in Contemporary Scandinavian Literature and Photography*: 105–130.
- Hennig, R., Furuseth, S. (2023). *Økokritisk håndbok: Natur og miljø i litteraturen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jakobsen, R.N. (2020). Litteraturens natur: Framstillingar av klimaendringar og miljøkriser i nyare norsk litteratur. *Kyrkje og Kultur* 125(4): 360–373.
- Johns-Putra, A. (2016). Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-Fi, Climate Change Theater and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism. *WIREs Climate Change* 7(2): 266–282.
- Johns-Putra, A. (2019). *Climate Change and the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leyda, J. (2021). Post-Air-Conditioning Futures and the Climate Unconscious. *Screen* 62(1): 100–106.
- Norgaard, K.M. (2011). *Living in Denial: Climate Change, Emotions and Everyday Lives*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Norheim, M. (2017). *Oppdateringar frå lykkelandet: Røff guide til samtidslitteraturen*. Oslo: Samlaget.
- Nynäs, H. (2010). Water as a Symbol of National Identity in Norway. In: E. Beheim, G.S. Rajwar, M.J. Haigh, J. Krečec (eds.). *Integrated Watershed Management: Perspectives and Problems*. Dordrecht: Springer, pp. 135–143.
- Raipola, J. (2019). What is Speculative Climate Fiction? *Fafnir: Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 6(2): 7–10.
- Reinertsen, T. (2020). Ingrid Tørresvold gir ensomheten et ansikt i kritikerrost debutroman. *Booktips*. 23 April 2020. <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/romaner/ingrid-torresvold-hilsen-ruth-debutant-2020/> [accessed: 10.02.2023].
- Statistisk Sentralbyrå (2022). Municipal water supply. 20 June 2022. <https://www.ssb.no/en/natur-og-miljo/vann-og-avlop/statistikk/kommunal-vannforsyning> [accessed: 10.02.2023].
- Tørresvold, I. (2020). *Hilsen Ruth*. Oslo: Cappelen Damm.
- Trexler, A. (2015). *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Weik von Mossner, A. (2017). Cli-Fi and the Feeling of Risk. *Amerikastudien / American Studies* 62(1): 129–138.

Miluše Juříčková

Masaryk University

<https://orcid.org/0000-0001-7238-1146>

Homo viator Olav Audunssøn

Olav Audunsson as *Homo Viator*

Sigrid Undset published the historical novel entitled *Olav Audunssøn (The Master of Hestviken)* relatively shortly after the international success of her trilogy *Kristin Lavransdatter*. The reception process of the second work was strongly affected by the reader's expectation horizon, which turned out to be inadequate in view of the complexity of artistic values of the text and its psychological aspects. The article focuses on the structure of the fiction and points out the function of so called romantic irony. It also provides a brief overview of Czech translations of Undset's works.

Keywords: Norwegian literature, Sigrid Undset, historical novel, Olav Audunsson, religion, archetypal characters, romantic irony, reception process, Czech translations

Nøkkelord: norsk litteratur, Sigrid Undset, historisk roman, Olav Audunssøn, religion, arketyriske karakterer, romantisk ironi, resepsjon, tsjekkiske oversettelser

Sigrid Undsets *Olav Audunssøn* er lite lest i Norge. Til tross for at denne middelalderroman nummer to i rekkefølgen var eksplisitt med i nobelprisens begrunnelse, har den forblitt det kanskje minst vurderte verket i forfatterskapet¹. En av grunnene kan være at verkets problemstilling har vært tolket nesten utelukkende som religiøs, eller enda smalere: katolsk. Denne artikkelen gjennomgår en annerledes dimensjon i romanens komplekse litterære univers. Søkelyset rettes her ikke mot den rike intertekstualitet, heller ikke mot de interessante nasjonalhistoriske eller kirkehistoriske perspektiver. Det er hovedskikkelsens relasjonelle forhold til omverdenen og til medmenneskene som står i fokus her: Den unge og forelskede Olav, senere en skuffet og troløs ektefelle, en usikker og urettferdig far, en stadig mer isolert enkemann. Den psykologiske dimensjonen er blitt altfor ofte overskygget av påstanden om at det primært er religiøsitet som har hovedrollen i verket (Winsnes 1949: 144). Men Carl Fredrik Engelstad mente om romanen at «konflikten er i høy grad

¹ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1928/ceremony-speech/>: «förmåligast för hennes mäktiga skildringar ur Nordens medeltida liv».

menneskelig» (Engelstad 1940: 65), og Liv Bliksrud formulerte et halvt århundre senere om forfatterskapet generelt: «Det spesifikt litterære hos Sigrid Undset består i en nærmest uhørt dristighet i menneskeskildringen» (Bliksrud 1988: 56). Alle disse sitatene har stått ved veien mot mitt aktuelle emne: Olav som medmenneske på leting etter livets mening, romanens mannlige tittelskikkelse i ulike relasjoner og forhold fra tidlig ungdom til livets ende.

En annerledes historisk roman

Den umiddelbare norske mottakelsen av *Olav Audunssøn* sto til en viss grad i misforståelsens tegn. Forventningshorisonten var sterkt farvet av den strålende suksessen til *Kristin Lavransdatter*, primært av trilogiens motivistiske og estetiske paradigma. Til tross for at begge episke verker handler om middelalderen, konkret om Norges storhetstid før svartedauen, står de poetologisk og psykologisk på motstående premisser. Det viser at Sigrid Undset var tre år etter trilogien i stand til å utvide sin kreative imaginasjon og integrere inspirasjonskilder fra samtidens diskurs; den fulgte hun gjennom bøker hun leste på forskjellige språk. Undset er kjent for sine brillante kunnskaper om den norske fortiden, dens litteratur, lover, regler og skikker. Men hun levde ikke isolert fra sin samtid, hun levde på samme tid som Virginia Woolf, James Joyce og den eksplisitt forhatte Freud. Undset var godt informert om det europeiske kulturlivet på 20-tallet, og fulgte utviklingen nøye med kritisk avstand². I likhet med C.G. Jung oppfattet hun spiritualitet som et sentralt antropologisk trekk, og religionen som en vesentlig dimensjon i kulturdannelsen. Ifølge Jungs tradisjon (som har etterlatt viktige impulser i alle kunstformer) er religionen dypt integrert i menneskehistorien, så vel som forankret i arketyper av «kollektiv ubevissthet». *Olav Audunssøn* bringer etter alt å dømme en del arketyper og symboler som rager utover den norske historiske romansjangeren.

Den religiøse forestillingsverden er uten tvil sterkt representert hos Undset generelt, både i historiske romaner og i samtidsverker. I *Olav Audunssøn* er det transcendentale spesielt utpreget i handlingen og budskapet, men den vertikale akse krysses om og om igjen med horisontallinjen, altså det religiøse løper side om side med det antropologiske i verkets indre dialog. Den horisontale, lineære, altså den historiske, målbare tid (Chronos) konfronteres med prøvelsens og fullbyrdensens tid (Kairos). Olav-eposet er ikke oppbygget lineært som trilogien var; Undsets tekst er lagt inn i et nytt paradigma – teksten er på mange måter fragmentarisk og kaotisk, med mange åndelige og estetiske brudd – men blir ikke diskontinuitet ansett som karakteristisk for moderne, ja for modernistisk kunst? Disse aspektene inviterer til nærmere undersøkelse enn den som har vært tilfelle hittil. Kristins livshistorie støpte

² Mer om Undsets forhold til tidens europeiske diskurs i Bernt T. Oftestad: *Sigrid Undset: modernitet og katolisisme*.

Undset inn i tre-tallet: barndom-ekteskap-alderdom. Dette mønstret har alltid vært benyttet i eventyr, legender og myter, tallet tre oppfattes som fullbyrdelsens tall.

Olav Audunsson er skrevet i to asymmetriske deler. Tallet to assosieres med ambivalens og kontrast: svart/hvit, godt/ondt, ute/inne, ferdig/uavsluttet. Er disse polene hos Undset komplementære, eller uforenelige? Olavs gjerninger og tanker vanker mellom mange motsetninger, hans livsvei henger over kaos-gapet, og det i dobbelt forstand: ute på tekstens strukturelle og inne på det psykologiske plan. Undset viser utildekket Olavs negative karakteregenskaper som f.eks. sinne og vold mot Eirik og stadig forverrende kommunikasjonssevne med alle rundt seg på gården, såvel i samfunnet som i kirken. Disse omstendighetene tilbyr et altfor lite rom for leserens selvprojisering; for selvidentifikasjon anses som et viktig aspekt i resepsjonsprosessen. Faktum er at verkets litterære grunnnessens er vesentlig mer kompleks enn i trilogien. Liv Bliksrud skriver at *Olav Audunsson* «[...] er holdt i en annen genre enn *Kristin Lavransdatter*» (Bliksrud 1988: 276). Dette er en provokativ og samtidig inspirerende påstand, men jeg har hittil ikke funnet nærmere forskning rundt genremotsetninger i disse to historiske romaner, selv om Undsets rolle i kodifisering av sjangeren i Europa har vært behandlet ofte, også i forhold til Georg Lukács' teori (Bliksrud 1997: 97).

Til tross for at kirkelig lovgivning og ætteforbindelser er en bindende ramme for verdensbildet i den beskrevne epoken, er det primært interaksjon med medmennesker som har den største innflytelsen på Olavs beslutninger; enten han tar frivillig hensyn, eller blir tvunget av samfunnets forventning i en bestemt retning. Carl Henrik Grøndahl skriver i sin studie om to nivåer i romanen: den undersøktes og den undersøkjendes, Olavs og Undsets. Olav leser på seg skyld, gjør seg i sine tanker til den største sviker og forbryter (Grøndal 1982: 137). Ifølge Undsets kunstneriske fortellerstrategi er det ingen tvil om at Olavs ulykkelige liv til slutt fullbyrdes. Dette fremgår av den voksne Eiriks vitnesbyrd om den døende faren. Anne-Lisa Amadou mener at Olav ikke forstår seg selv, fordi han har mistet kontakt med sitt Selv, og derfor blir til en upålitelig forteller, nøyere sagt til et upålitelig vitne til sitt eget liv. At leseren ikke kan stole på Olavs følelser, hans selvforakt og fortvilelse, gir romanen en dobbeltbunn, en ambivalent dobbelstemme i verkets dialogiske verden.

Romantisk ironi

George Biztray skriver i sin studie «Romantic Irony in Scandinavian literature» at det var primært de danske forfattere som utviklet metode av romantisk ironi på attenhundretallet, påvirket og inspirert av tysk filosofi og litteratur. Biztray analyserer tekster av A. Oehlenschläger, H.C. Andersen og ikke minst S. Kierkegaard. Det er kjent at Sigrid Undset hadde et nært forhold til dansk litteratur og var interessert i dens tematiske, intellektuelle og filosofiske diskurs. Jeg har ikke funnet noen kilder

som ville drøfte Undsets autentiske bruk av dette retorisk-estetiske grep, men i det følgende vil jeg henwise til konkrete eksempler fra *Olav Audunssøn*.

Hvert av verkets to bind har sin selvstendige tittel. Begge bindene inneholder flere deler og de bærer sine egne, til dels metonymiske navn, mens underkapitlene bare er nummerert. Både bind-titlene og del-betegnelse er symbolske og bærer på en spesiell funksjon i verket. *Olav Audunssøn i Hestviken* (tre deler) avspiller seg på Frettasteinen og andre gårder, senere i Hamar og i utlendighet, men ikke i Hestviken. Hestviken anvendes her i en annen funksjon enn som beskrivelse av et reelt sted eller familiesete (slekta fra Hestviken); Hestviken er for Olav en uoppnåelig frihetsdrøm om et selvstendig liv sammen med Ingunn. I 1927 kom *Olav Audunssøn og hans børn* (fire deler). Hvorfor brukte Undset substantivets pluralform? Alle Olavs og Ingunns barn døde jo kort etter fødselen, unntatt Cecilia. Eirik er Ingunns sønn, men ikke Olavs. Sender forfatteren signal om at det ikke er det biologiske, men det sosiale som er mest relevant for mellommenneskelige relasjoner, altså felles liv og strev som gjør en mann til faren og en gutt til sønnen? «Eirik er den mest lyslevende skikkelse, vital, heftig, med nyansert følelsesliv. Han er sønn av Teit – flakkeren med overskuddsfantasi og skiftende meninger og planer ... Men samtidig er han sønn av Olav. Hele livet hans tar farve av denne skremmende tause og harde og umedgjørlige mannen» (Amadou 1994: 53).

Bind-titlene har intertekstuelle markører og fungerer som hypertext. Interessant er at titlene står i en viss spenning til handlingens forløp. Dette kunstneriske grepet stiller overraskende spørsmål til leseren. «Olav Audunssøn gifter seg» heter overraskende nok den delen hvor unge Olav og hans elskede drømmer om å gifte seg, men komplikasjonenes jungel blir ugjennomtrengelig, særlig at Olav har drept Inguns slektning. Han må forlate sin brud og rømme fra landet, han blir flyktning og kriger. Fortellerperspektivet i denne ti-års perioden rettes mot Ingunn og hennes tragiske skjebne. I løpet av handlingen virker Ingunn stadig mer paralyisert – allerede etter Olavs flukt, da hun bodde hos venner og slektninger, men også senere som Olavs hustru. Å bli lammet betyr å miste handlingskraft etter opplevde traumaer. Er hennes psykiske og senere også fysiske lammelse et resultat av, eller en grunn til, at islendingen Teit får makt over henne? Han var åpenbart ikke i stand til å lese hennes avvisende, men stille signaler. Eller er hennes paralysetilstand følge av den seksuelle voldtekt hun ble utsatt for? Disse spørsmålene lar Undset være ubesvart, de står enda dypere i mørket her enn de var i *Jenny*. I begge romaner påfører voldtekt offeret en tilstand av uhelbredelig depresjon, offeret blir suicidalt. Denne akt av fortvilelse lyktes ikke for Ingunn, hun overlevde selvmordforsøket.

«Olav Audunssøns lykke» skildrer begivenhetene etter en lang og smertefull ventetid når Olav vender hjem og kan endelig gifte seg. Men fortiden viser seg å stå som ugjennomtrengelig mur mellom ektefellene. Ingunns uekte barn Eirik og Olavs hemmelige mord på barnets far forårsaker at forholdet ikke kan bli det samme som før. Hvem sin lykke skal dette være? Alt tyder på at Undset anvender teknikken «romantic irony» – en retorisk figur som signaliserer paradoks og

absurditet. «Konseptet romantisk ironi røper fortellerens/forfatterens entitet og refleksivitet» skriver den tsjekkiske filosof Břetislav Horyna (Horyna 2004: 41). Ifølge Gerard Genette representerer dette kunstneriske grepet den bevisste avstand mellom teksten og dens forfatter. Romanskikkelsene er begrenset i sin viten om fremtiden, mens forfatteren trer fram i sin allviter-rolle, og viser motsetningen mellom figurenes ønsker, drømmer og forventninger på den ene siden, og realitet i (den fiktive) verden på den andre siden (Genette 2005: 49).

Siste del i eposverket heter «Hevnersønnen» og forbinder sagaverdenens allusjon med romanens egentlige anliggende. Eiriks hevn på faren gjenspeiles i samtalen mellom søsknene på de siste romansidene. Mens Olav ligger for døden i naborommet, streifer Eiriks minner alle de sentrale opplevelsene fra barndommen av, og hans ord og tanker er fulle av respekt og kjærlighet. «Olav hadde ligget våken og han hadde hørt dommen over sitt liv av sønnens munn», skriver Undset (Undset 1996: 456). Etter farens død trer Eirik ut av den sosio-biologiske forankringen for godt og går (for andre gang) i kloster. Hans brødre er munkene, forbundet i en åndelig krets. I tittelen dreier det seg om en spesiell kombinasjon av intertekstualitet og romantisk ironi.

Resepsjonsprosess

Diptychons første bind ble utgitt høsten 1925, den andre to år senere. For Undset var det en periode av dyptgående forandringer på den private og kunstneriske veien. Som mor måtte hun senest da skjønne og akseptere at datteren var uhelbredelig syk. Katolsk konversjon gjennomførte hun i november 1924; dette skrittet betydde de facto å forlate tidens majoritetssamfunn, og bli til rebell. Deler av norsk kulturliv med Edvard Bull i spissen snakket om kulturforræderi, som Nan Bentzen Skille skriver (Bentzen Skille 2003: 84). Ekteskapet med Svarstad ble på grunn av hans tidligere ekteskap ansett som ugyldig i den katolske kirken. Denne omstendighet ga Undset impuls til å gå enda et skritt lenger enn til dåpen. På sine reiser ble hun kjent med dominikanerordenen, og ble fengslet av dens spirituelle tradisjon. Derfor støttet hun dominikanernes re-installering i Norge, primært den kvinnelige grenen. På grunn av familiære forpliktelser var det umulig for henne å leve sitt indre ønske om å gå i kloster fullt ut. Hun valgte den nest beste veien: Bare noen uker etter at *Olav Audunsson* var på markedet, trådte hun inn i den såkalte tredje dominikanerordenen. Medlemmene levde i et halv-klosterlig liv, de ble boende i sine hjem, beholdt sine sekulære gjøremål, men tok på seg spesielle religiøse plikter. Denne siden av sitt liv holdt Undset så godt som hemmelig for sine omgivelser, og det var Tordis Ørjasæter som dokumenterte dette mest detaljert i monografien fra 1996. I kapitlet «Legdominikanerinnen Søster Olave» skriver Ørjasæter: «I St. Dominikus-klosteret i Neuberggaten i Oslo fant hun et felleskap både intellektuelt og religiøst. Denne ordenens vekt på forkynnelse og kunnskap kjentes naturlig for hennes eget intellekt og temperament» (Ørjasæter 1996: 238).

Flere av Undsets non-fiction tekster og hennes offentlige opptreden som katolikk kan være medvirkende til den motsetningsfulle mottakelsen som *Olav Audunsson* fikk, og som skulle kaste skygge over forskningen gjennom store deler av det tyvende århundre. I tillegg hadde Undset som prinsipp å avslå enhver tilleggs kommentar til sine bøker. Hun mente at den kunstneriske teksten alene skal forbli den eneste stemmen som forfatteren har lov å bruke. I *Familiejournal* nr. 50 skrev Undset:

Når en kunstner gir fra seg sitt arbeide, må han selv være ferdig med det – har ikke rett til å komme med senere tillegg og fortolkninger. [...] Kommer ikke de tanker som var de ledende under arbeidet, tilstrekkelig fram i en bok, er det bokens feil, og resten blir ikke mindre om forfatteren etterpå meddeler, det eller det ville jeg ha frem, men det har altså ikke lykkes meg å få det uttrykt (Undset 2008).

Middelalderkultur er for Sigrid Undset et felleseuropeisk fenomen. Det var grunnen til at også den tsjekkiske leseren kunne lete etter sine historiske kontekster i hennes historiske romaner. På Undsets resepsjonslinje innenfor tsjekkisk kultur finner man to klare høydepunkter – både i antall oversettelser og metatekster (anmeldelser, etterord osv.), nemlig på tredvetallet og i en kort periode mellom 1945 og 1948. Den første tsjekkiske oversettelsen (*Våren*) kom bare noen uker etter nobelprisen, i januar 1929, fulgt av et helt ras av publikasjoner og studier. Alle Undsets titler, unntatt essays og publisistikk, kom på det tsjekkiske markedet, og det i høye opplag. Hennes popularitet i daværende Tsjekkoslovakia kan sammenlignes med andre forfattere på verdensnivå. Under annen verdenskrig kunne Undsets bøker verken kommenteres eller lånes ut på biblioteker. Perioden 1945–1948 har en særegen posisjon i tsjekkisk historie: tre år mellom to diktaturer som Undset kjempet mot, mellom den nazistiske og den kommunistiske. Forlagenes fokus forandret seg nå (i motsetning til situasjonen i mellomkrigstiden) på Undset som katolsk forfatter (*Gymnadenia*, *Den brønnende busk*). Det ville sprengte denne artikkelens ramme å spore Undsets resepsjon i Tsjekia opp til samtiden. Relevant i denne sammenheng er at *Olav Audunsson* foreligger på tsjekkisk i to ulike oversettelser: en fra 1935 (trans. Hugo Kosterka) og en fra 1982 (trans. Božena Köllnová-Ehrmannová). Den sistnevnte utgivelsen kom i en ekstremt vanskelig periode, nemlig etter Charta 77 da mange dissidenter ble hardt rammet, mistet jobb, ble tvunget til emigrasjon, blant annet til Norge. Utgivelsen signaliserer at denne historiske romanen ikke ble stående i skyggen, men at den kanskje bar på et budskap som den tsjekkiske leseren var på leting etter da. Mellomkrigstidens utgivelser pleide å ha forord eller etterord, lange analyserende oppslagstekster, mens denne 82-utgivelsen har en særegen karakter: ingen innledende kommentarer, absolutt ingen peritekst. Var kommentarene forbudt av sensuren? I den tsjekkiske konteksten skriker denne stillheten høyt. Stillheten her ble til symbol på protest mot en diktatorisk ideologi som Undset selv avskydde og bekjempet.

Konklusjon

Olav Audunssøn som kunstverk har blitt mottatt på ulik vis i Norge og i Tsjekkia. Etter mitt skjønn finnes det ikke nok tilfredsstillende forskning om europeisk resepsjon og estetiske perspektiver i denne romanen. I min analyse har jeg prøvd å åpne for en rikere og en mer kompleks litterær debatt enn den som *Olav Audunssøn* har fått hittil, altså utenfor det religiøse. Verkets autonome kunstneriske egenskaper er mangfoldige; den psykologiske dimensjon i *Olav Audunssøn* kan regnes som den mest relevante for leseren hundre år etter den første utgivelsen.

I biografien gjør Sigrunn Slapgard oppmerksom på at «Undset brukte sine kunnskaper om historien for sitt originale budskap [...] Undset brukte middelalderen for å få fram det essensielle i menneskets livskamp, for å tegne det store grunndrag i livet» (Slapgard 2007: 277). Slapgards verb «bruke» åpner for tolkningen at historien hos Undset kan forstås til en viss grad instrumentelt i forhold til menneskeskildringen. Men både Grøndahl og Oftestad fremhever hvor psykologisk dyptgående og eksistensielt utfordrende de etiske konfliktene i romanen fremstilles, «nok i en middelaldersk og katolsk kontekst, men med allmenn og aktuell relevans» (Oftestad 2003: 204). Inspirerende er at Grøndahl peker på en kamp mellom form og innhold «en kamp som påfører verket formelle svakheter, men som understøtter tema [...], fengsler oss sterkere, angår oss mer direkte». Disse ord gir garanti for at eposet blir stående som unikt i europeisk litteratur, til tross for hundre år med misforståelser om form og innhold i *Olav Audunssøn*.

Litteratur

- Amadou, A.-L. (1994). *Å gi kjærligheten et språk. Syv studier i Sigrid Undsets forfatterskap*. Oslo: Aschehoug.
- Bachtin, M. (1980). *Román jako dialog*. Praha: Odeon.
- Bisztray, G. (1988). Romantic Irony in Scandinavian Literature. I: F. Garber (ed.). *Romantic Irony*. Budapest: Akadémiai Kjadó, s. 178–187.
- Bliksrud, L. (1988). *Natur og normer hos Sigrid Undset*. Oslo: Aschehoug.
- Bliksrud, L. (1997). *Sigrid Undset*. Oslo: Gyldendal.
- Bliksrud, L. (1998). Sigrid Undset og ættesagaen. I: A. Aarnes (red.). *Atlantisk død og drøm – 17 essays om Island/Norge*. Oslo: Aschehoug.
- Engelstad, C.F. (1940). *Mennesker og makter. Sigrid Undsets middelalderromaner*. Oslo: Aschehoug.
- Genette, G. (2005). *Fikce a vyprávění*. Praha: Theoretica.
- Grøndahl, C.H. (1982). Aage i Olav og Olav i Aage. Tanker om to nivåer i Olav Audunssøn. I: P.E. Johnson (red.). *Sigrid Undset i dag*. Oslo, Aschehoug.
- Horyna, B. (2004). Ironia ad irritum redacta. Romantická teorie ironie. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* B51: 39–56.
- Juříčková, M. (2011). *Dva horizonty. Sigrid Undsetová a česká recepcie*. Brno: Masarykova univerzita.
- Oftestad, B.T. (2003). *Sigrid Undset – modernitet og katolisisme*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Skille, N.B. (2003). *Innenfor gjerdet. Hos Sigrid Undset på Bjerkebak*. Oslo: Aschehoug.
- Slapgard, S. (2007). *Sigrid Undset. Dikterdronningen*. Oslo: Gyldendal.
- Undset, S. (1996). *Olav Audunssøn. Samlede romaner og fortellinger*. Bind 11. Oslo: Aschehoug.
- Undset, S. (2008). *Essays og artikler*. Bind 1, red. L. Bliksrud. Oslo: Aschehoug.
- Winsnes, A.H. (1949). *Sigrid Undset. En studie i kristen realisme*. Oslo: Aschehoug.
- Ørjasæter, T. (1993). *Menneskenes hjerter. Sigrid Undset – en livshistorie*. Oslo: Aschehoug.

Nettkilder:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1928/ceremony-speech/>

Thomas Seiler

Universitetet i Sørøst-Norge

<https://orcid.org/0000-0002-5589-2953>

Ting, minne og identitet hos Inghill Johansen II

Thing, Memory and Identity in Inghill Johansen's Short Prose II

In the second part of my article on Inghill Johansen's short prose, the focus is on the conception of body memory. Past and present are merged in the body, and hence the narrator's melancholy, if we follow Sigmund Freud's conception of melancholy in his famous "Mourning and Melancholia" from 1917. According to Freud, a melancholiac is a person who identifies with the object he or she has lost. Furthermore, as Johansen's narrator compares her life and writing with a black hole, she can be interpreted as a melancholiac who uses the black hole metaphor to formulate a poetology. The last part of this article tries to explain Johansen's enigmatic texts as part of her poetological strategy.

Keywords: body memory, melancholia, poetology

Nøkkelord: kroppshukommelse, melankoli, poetologi

Kroppshukommelse

I forrige artikkel om Inghill Johansens prosaminiatyrrer rettet vi søkelyset på tingene siden de spiller en sentral rolle i forfatterskapet. Vi kom fram til at tingene fungerer som memorialobjekter. Samtidig var vi opptatt av jeg-fortellerens kritiske holdning overfor språk som medium for kommunikasjon og representasjon, og vi var inne på forholdet mellom ting og språkskepsis med tanke på identitetskonstruksjon. Når fortelleren skriver at språk legger seg som en hinne mellom det man vil uttrykke og subjektet, følger herav at en direkte tilgang til virkeligheten ikke er mulig. Den verden man iakttar, er alltid formet av språk. Den såkalte autentiske erfaringen som jeg-fortelleren er på jakt etter og samtidig stadig problematiserer, kan i dette perspektivet ikke være en erfaring som er basert på språk. Den må gjøres ved hjelp av andre instrumenter og medier. Og det er her kroppen trer inn i bildet.

I denne artikkelen skal det fokuseres på kroppens betydning med tanke på memoriakonsepsjonen og fortellerens kritiske syn på språk. Kroppen inntar en

særstilling i Johansens forfatterskap¹ fordi den fungerer som garant for det umiddelbare som fortelleren lengter etter. At dette selvfølgelig er språklig formidlet, er et paradoks Johansen som «språkarbeider» ikke kommer utenom. Som motiv spiller kroppen og sansene en avgjørende rolle i mange miniatyrer. Dermed får skrivingen om ting en litt annen vinkling, for fokus på kroppen betyr at det også kan være det usynlige som kan fungere som erindringens incitament.

I teksten «Fotografen» sier fortelleren, som er fotograf, at hun må kjenne det hun skal ta et bilde av. Og med «å kjenne» mener hun ikke kognitive faktorer, men en form for kroppslig kunnskap: «Alt det jeg gjør, henger sammen med min egen arm, min egen kropp, mitt eget hode. For å få bedehuset som jeg skal fotografere, til så riktig som mulig, er jeg nødt til å oppholde meg i det, sove i det, spise i det» (F, 92)². Det å gjengi noe riktig, forutsetter altså at man tar det innover seg med hele kroppen. Man må inkorporere det. Det vil si at kroppen må bygge opp en slags hukommelse angående det som skal avbildes. Fortelleren tar i bruk alle objektene som finnes i bedehuset. Hun må liksom bruke dem med kroppen sin. Denne form for tett kobling mellom objekt og subjekt der subjektet er ute etter innlevelse, er det stikk motsatte av et instrumentelt forhold overfor tingene. Jeg-fortelleren forstår det korrekte, man kunne også si sannferdige, avbildet ikke først og fremst som resultat av avansert teknisk utstyr, men som resultat av en stemning som oppstår i møte mellom objekt og subjekt. I samband med erindringsteorier er det interessant å se at også denne form for kroppshukommelse har lange aner. Siden Augustin har magen og kroppen vært stedet hvor sanselig erfaring blir omgjort til erindring³. Fortelleren samler, med sine øye og med alle sansene, det som finnes i bedehuset i håp om å få bedehuset til «så riktig som mulig». Sannheten i form av et riktig avbilde er altså ikke et resultat av rasjonell fremgangsmåte i kombinasjon med riktig teknisk utstyr. Tvert imot må den forstås som resultat av en emosjonell sammensmelting mellom subjekt og objekt.

Hvor viktig kroppen er når det gjelder erkjennelse, vises i en tekst som allerede med tittelen røper at den har noe med kroppen å gjøre. I «Hånd» er fortelleren inne på hvordan hun ønsker seg å bli kjent med noen:

Aller helst vil jeg at du skal se på meg på den måten en blind ville gjort.

En sånn person ville stilt seg rett foran meg, løftet hånda og kjent meg. Ikke for å få utløp for en følelse, bevegelsene hånda gjør er helt rensket for den slags, men for å skaffe seg opplysninger (B, 47).

¹ Om kroppens betydning i Johansens tidligere forfatterskap, se Aamotsbakken 2006: 204.

² Der brødteksten ikke røper fra hvilken bok det siteres, settes det F for *Forsvinne* og B for *Bungalow* foran sidetallet.

³ Se Augustinus: *Bekjennelser*, bok X, avsnitt 14, spes. s. 203.

Teksten risser opp en kontrast mellom en beskrivelse av et ansikt i litteraturen, første setning lyder som følger: «Det er mange bøker som begynner med at den som forteller beskriver ansiktet sitt, ...» (47), og det jeg-fortelleren ønsker seg, som det kommer frem i sitatet ovenfor Tydeligvis foretrekker fortelleren det haptiske framfor beskrivende ord når hun sier: «En sånn hånd ville glidd over leppene mine og kjent at de er store og at jeg har noen dype søkk i munnviken, og hvis du lot hånda følge halsen min og skulderens linje, ville du kjent at de er rette» (47–8). Denne motsetningen mellom skrift og sansene røper igjen fortellerens språkkritiske holdning. Hun foretrekker det flyktige ved berøring fremfor skriftens fikserende egenskap. Gjennom det haptiske får man et intuitivt inntrykk, «et minne», som teksten sier. Poenget er trolig at objektets potensielle muligheter forblir intakte så lenge man gir avkall på å holde noe fast i form av tilskrivning. Det å definere den andre, er ensbetydende med å holde ham fast i et bilde. Vedkommende blir fanget i et (språk)bilde som avgjør hvordan man ser på ham.

Berøringens potensial derimot ligger i dens åpenhet. Fortelleren formulerer denne tanken sågar med utropstegn: «Alle mulighetene som ligger i det ansiktet en sånn hånd stryker over!» (48). Sannhetsaspektet, forstått som en genuin erfaring, finnes altså i nonverbal kommunikasjon. Kanskje ligger i dette paradoks nøkkelen til Johansens poetikk. Som forfatter må hun jobbe med språk, enda hun er overbevist om at språk ikke når fram til det vesentlige. Ja, at det til og med skjuler mer enn det avslører⁴. Sjangrevalget er dermed opplagt, for kortprosasjangren nettopp utmerker seg ved dens åpenhet i semantisk henseende. Tekstenes mening ligger ikke skjult bak den fortalte historien. I stedet har vi å gjøre med dialektiske forsøk som trekker leseren inn i produktiv refleksjon.

Kroppen fungerer som motvekt til språkbasert kunnskap. I sitatet over er det snakk om «opplysninger». Sammenlignet med hørsel- og synssansen er følesansen den mest umiddelbare av alle sansene. Det å fysisk berøre, kan bety å komme ting og mennesker nærmest. Men i den sanselige erfaringen av objektet kan det også ligge en fare som jeg-fortelleren gir uttrykk for i en annen miniatyr. «Huset» begynner med følgende setning: «Det er vanskelig å si om det er jeg som bor i huset eller huset som bor i meg» (B, 101). Fortelleren fortsetter idet hun sammenligner denne følelsen med polfarernes treningsøkter der de drar bildekk etter seg. Men til forskjell fra dem kan hun ikke bli kvitt huset sitt, som hun holder eksplisitt fast (102). «Huset tar styrken fra meg. Det borer seg inn i meg og gjør meg svak. Det er i ferd med å overta meg, sluke meg, enda det egentlig var det motsatte som var meningen» (102). Her ser vi at memorialobjektet har blitt inkorporert, det lever et symbiotisk liv med fortelleren og kan derfor ikke lenger riktig styres. Det er blitt en byrde som hun ikke kan kvitte seg med.

⁴ Denne språkkritiske holdningen finnes også i Johansens siste bok, *Dette er G*. Her leser man: «Alt kan slettes ut bare man forteller det. For det er ingenting som ligger fast. Alt kan flyttes rundt og byttes om på, jeg sa det, ikke sant. Den pungen han tok, kan bli den pungen han ikke tok» (42).

Kanskje kan denne teksten best forstås på bakgrunn av Nietzsches tanker i *Historiens nytte og unytte for livet*. Nietzsches kulturkritikk i form av en skarp tidsdiagnose – for mye kunnskap gjør mennesket handlingslammet – omfunksjonaliseres til et problem jeg-fortelleren sliter med. Det er hennes erindringer og kunnskap knyttet til huset som er i ferd med å ta knekken på henne. Åpningssetningen peker på at huset fungerer som erindringens materielle uttrykk. Huset med sine rom har innskrevet seg i fortellerens kroppshukommelse. Tingene i huset, i samspill med rommene, får en særegen status idet de er avhengige av fortellerens tilstedeværelse. Det er slik sett følgeriktig at det ikke bare settes søkelys på de topografiske forhold (rom og hus), men også på enkelte gjenstander som befinner seg i huset.

Et eksempel er «Kjeller», en ultrakort miniatyr om et badekar, som består av en setning: «Et gammelt badekar som jeg satt i på en varm sommerdag for lenge siden mens moren min helte kjølig vann over ryggen min med en øse» (B, 19). Dette kan leses som eksempel på det man kaller ufrivillig erindring. Synet av badekaret i kjelleren utløser umiddelbart et kroppsminne i form av det kalde vannet som renner over ryggen til fortelleren som barn. Denne sansefølelsen ville trolig utløse andre erindringer om forgangne sommerdager. Men interessant nok sier fortelleren ingenting om mulige oppdukkende minner, men nøyer seg isteden med denne ene setningen⁵. Dens visualitet er derimot åpenbar, forsterket ytterligere ved manglende verb.

Det er betegnende at Johansen situerer badekaret i kjelleren som ifølge fenomenologien til Gaston Bachelard er stedet for det ubevisste. Den ufrivillige erindringen er i det ubevisste, og teksten retter søkelyset nettopp på det ubevisste, tydelig markert med tittelen som jo er «Kjeller» og ikke «Badekar» som man kunne vente. Bachelard understreker i sin studie hvor viktig foreldrenes hus er for erindringene til barna. Ifølge ham er det rommene som gjør at vi kan konfronteres med tiden (Bachelard 1975: 41). Dette fordi erindringene har materialisert seg i dem. Mot slutten av miniatyren sier fortelleren: «Det er meg som holder tiden i det oppe. Bærer den på ryggen min, sleper den med meg» (103). Det kommer her tydelig til syne at tiden ikke er noe som man kan kvitte seg med. Minnet om forgangne sommerdager ved synet av et gammelt badekar tyder på dets funksjon som memorialobjekt. Det vil si at badekaret i kjelleren har forandret sin funksjon; fra opprinnelig å være et nytteobjekt, har det gått over til å fungere som memorialobjekt som tydeligvis har fått en følelsesverdi for fortelleren.

Med tanke på fortellerens identitetsfølelse kunne man også si at badekaret har en støttende funksjon. Det tilfredsstiller hennes lengsel etter kontinuitet. Protagonisten

⁵ Til forskjell fra Prousts elaborerte erindringskonsepsjon sies det ikke noe om hvordan den ufrivillige erindringen påvirker subjektet. Hos Proust derimot forvandler duften av kaken subjektet fundamentalt når man leser: «... den fylte meg med en kostbar essens, eller snarere: denne essens var ikke i meg, den var meg. Jeg følte meg ikke lenger mislykket, begrenset, dødelig. Hvorfra hadde denne sterke glede kunnet nå meg? Jeg fornemmet at den var knyttet til smaken av te og kake, men at den overskred dem uendelig, den var ikke av samme natur» (Proust 1992: 59 f.).

oppfatter badekaret ikke som et tilfeldig objekt blant andre, men i en menings-sammenheng. Ettersom det avspeiler en del av familienhistorien, er badekaret en garant for kontinuitet mellom før og nå. Igjen er det en motsetning som fortelleren er inne på. For samtidig som hun lengter etter å bli kvitt sin førhistorie, som vi har sett i forbindelse med teksten «Huset», lengter hun også etter kontinuitet. Dette med tanke på en noenlunde stabil identitet og en tilværelse som kan oppleves som meningsfylt⁶. Denne er truet nettopp fordi hun ikke lenger ser en sammenheng mellom seg selv og omverden, mellom språk og virkelighet og mellom før og nå.

Det uttalte og fortellerens melankoli

Utgangspunktet for en gransking av tilværelsen er fortellerens eget liv. I *Bungalow* kommer introspeksjonen i gang fordi foreldrenes hus skal rives. Fortellerens blikk går innover, i familiens fortid, i det psykiske, i kroppen, men også i bygningene, både i foreldrenes hus og i skolebygningen. Kroppsmotivet dukker eksempelvis opp i miniatyren «Navle» der det tematiseres en navlebeskuelse på en original måte. «Den er et søkk. Et stort hull inn i meg» (49). Søkket sammenlignes med de «små sløyfer» søsknene hadde, og protagonisten tyder dette som tegn på manglende identitet:

Som om moren vår hadde gitt dem et ønske om lykke på reisen. De gikk rundt som små forundringspakker, med en framtid lagt ned i seg, og den var full av overraskelser. De reiser hit og dit og ser ikke ut til å eie en bekymring i livet. Noe helt annet, altså, enn dette hullet midt på som jeg hele tiden strever med å fylle (50).

Fortelleren forklarer søkket med at jordmoren skadet henne ved et uhell: «Jordmoren gjorde en feil, hun hadde sovet dårlig, saksa kom borti noe av meg, noe av huden min ble også klippet av. Noe av mitt skinn. Om strengen hadde blitt klipt av slik den skulle, ville jeg ikke blødd» (49). Teksten er ikke bare et eksempel på Johansens lakonske humor, men risser samtidig opp en sammenheng mellom sår og hukommelse. Skaden påminner fortelleren hele tiden om det hun oppfatter som mangel. Også dette er helt i overenstemmelse med Nietzsches ord om sammenheng mellom smerte og hukommelse når han skriver i *Moralens genealogi*: «Bare det som ikke opphører å gjøre vondt, forblir i hukommelsen» (Nietzsche 2010: 55). Den kroppslige skaden fremstilles som et memorialobjekt. Den er et «hull», noe som ikke finnes, men som kan være grunnen til slit med identitetsfølelsen, som det snakkes om i sitatet før («enn dette hullet midt på som jeg hele tiden strever med

⁶ At tingene kan ha en stabiliserende funksjon, er en tanke som Hannah Arendt har vært inne på. Hun sier at «mennesker, til tross for deres evig foranderlige natur, igjen kan bli de samme, det vil si, gjenvinne sin identitet, ved å forholde seg til den samme stolen og det samme bordet» (Sitert etter Lasch 1986: 24).

å fylle»). Fortelleren skriver ikke bare om sin følelse av splittelse, men tolker dette som en form for melankoli, riktignok uten å nevne selve begrepet. Hun nevner derimot to ganger at det dreier seg om «en slags åpning inn til noe mørkt» (50) eller hun formulerer: «Ikke en jeg som [...] har et mørke i seg som hele tiden truer med å piple ut gjennom et lite hull på kroppen» (50). Dette mørket kan oppfattes som fortellerens melankolske sinn, når man tenker på antikkens lære om de fire væsker der for mye av kroppens svarte galle forårsaker melankoli. Når fortelleren i «Huset» sier at det er «i ferd med å overta meg, sluke meg, enda det egentlig var det motsatte som var meningen» (102), skildrer hun melankolikerens følelse av vanmakt overfor et objekt man ikke kan kvitte seg med siden det er inkorporert: «Når jeg puster, skjærer glasset i vinduene seg inn i lungene mine, og når jeg bøyer meg, er ryggen min like stiv som plankene i veggen» (102). Sigmund Freud har i *Sorg og melankoli* tolket melankoli som en form for mislykket sorgarbeid grunnet i en identifikasjon med tapsobjektet⁷. Et annet eksempel som passer inn i det mønstret, er «Voodoo». Tittelen refererer til voodookulten der det brukes en dukke for å overføre egen smerte og aggresjon til: «Jeg leste at i mange kulturer er denne måten å få ut aggresjon på helt vanlig» (B, 122). Teksten glir nesten umerkelig fra en voodoodukke over til selve fortelleren når det er snakk om «blod». Siste avsnitt avslører at voodoodukken blir til fortelleren. Dermed rettes aggresjonen mot seg selv med potensielt livstruende følger.

Men melankolien må ikke bare ses i forbindelse med fortellerens kroppslige skade eller med en identifikasjon med tapsobjektet siden den også kan bestemmes tegnteoretisk. For fortellerens språkkritiske syn kobles til lengselen etter sammenfall mellom språk tegn og det betegnede. At dette ikke er mulig, er årsak til fortellerens melankoli. Miniaturen «Grabb» er en refleksjon over tingenes flytende status. Når en ting mister sin opprinnelige funksjon, mister den også sin betegnelse. Den får et nytt navn i en ny kontekst. Teksten åpner med følgende ord: «Jeg har aldri likt ting som tas ut av sin egentlige sammenheng og gjøres om til noe annet. Det er som om den opprinnelige tingen roper gjennom lagene, enda den er helt dekket til» (B, 127). Og teksten slutter som følger: «For det er det som skjer, ikke sant? På et eller annet tidspunkt glir tingene alltid bort fra seg selv og over i noe annet» (128).

Med tanke på at ting fungerer som memorialobjekter, er fortellerens motvilje mot forandringen lett å forstå. Når tingene omformes til noe annet, kan de ikke lenger fungere som memorialobjekt. Den skjulte historien som knytter tingene sammen med den som brukte dem, går tapt. Og dermed er det heller ikke mulig å bygge opp en metonymisk identitet. Vi har også her med et gap å gjøre, en kløft mellom ting og menneske som innskriveres i fortellerens bevissthet og som forsøkes å overvinne via en mental operasjon. Fortelleren blir til melankoliker fordi hun

⁷ Freud 2022: 137–149. Se for eks. følgende sitat på s. 142: «Objektbesettelsen viste seg altså som lite motstandsdyktig, den ble opphevet, men det frie libido ble ikke forflyttet til et annet objekt, men trukket tilbake inn i jeget. Men der fant ikke libido noen tilfeldig anvendelse, men tjente til at jeget identifiserte seg med det oppgitte objektet».

ikke greier å stoppe moderniteten som nettopp er kjennetegnet ved dynamikk og stadig forandring. Men denne forandringen, i «Grabb» er det en grabb som omgjøres til et busstur, fører tankene til fortelleren videre til en tingliggjørelse av mennesket, riktignok i form av en simile: «Men var det ikke noe ubehagelig ved de store takkene i enden som fungerte som tak? [...] Var det ikke som om en selv kunne risikere å bli løftet opp og dumpet ned som stein eller jord et helt annet sted? (127–8). Slik artikuleres det en fremmedhetsfølelse overfor en forandret tingverden som resulterer i en fremmedhetsfølelse overfor seg selv.

Den stadige glidingen av ting, modernitetens flytende form, for å låne en metafor til Zygmunt Bauman, utløser fortellerens melankoli (Bauman 2006). Hun beskriver seg selv som en som kunne trenge en person som rydder opp i hennes tilværelse. I den første miniatyren av *Bungalow* leser man: «Jeg kunne virkelig trengt en som kom og kalte tingene ved sitt rette navn, en som delte livet opp i klare enheter, en som pekte og sa nåtid her, fortid og framtid der, sånn at alt ble klarere og sluttet å flyte så mye rundt i meg» (12). Tanken på det flytende ved tingene som gjør at mennesket ikke har et fast holdepunkt i tilværelsen, er et frekvent motiv hos Johansen. I «Glasskule» fra *Bungalow* beskrives det en glasskule som ristes for voldsom slik at huset på innsiden går i stykker: «Se! Snøen fyker i alle retninger, som om det den skulle falle mot, er borte. Selv ikke huset holdes på plass, men flyter langsom rundt. Noen ganger er det helt dekket av det hvite, andre ganger kommer det til syne igjen» (100). Bildet av et fritt svevende hus på innsiden av en glasskule brukes som metafor for den moderne tilværelsen. Det illustrerer umuligheten av å holde noe på plass med en entydig definisjon. Dette ser man når man kontrasterer denne passasjen med tekstens begynnelse. «Det er et hus. Det er vegger, det er rom, en stue, et kjøkken, vinduer. Dråpene slår mot dem. Det regner. Det er lyden av regn på taket, vann som løper i rennene og treffer bakken» (99). Her har vi et forsøk på å holde tingene på plass idet de defineres med begrepspråk. Poenget i denne teksten synes å være at Johansen parallelliserer dette huset med glasskulens hus. Hun risser opp en scene der det beskrevne hus i begynnelsen ligner veldig det huset inni glasskulen. Begge passasjene begynner med samme formulering «det er et hus». Utover dette fungerer snøen som tertium comparationis. Idet fortelleren knytter det inngangs beskrevne hus sammen med glasskulehuset, har hun funnet en slående symbolikk for vår moderne tilværelse. Virkeligheten kan oppfattes som et flytende element som unndrar seg ethvert forsøk på definisjon.

Fortellerens konstatering av at alt forsvinner eller forandrer seg og er underlagt tidens gang, munner i en oppvurdering av øyeblikkets erfaring. Denne erfaring er knyttet til sansene. I «Hånd» som vi analyserte før, leser man til slutt:

Alle mulighetene som ligger i det ansiktet en sånn hånd stryker over! I dette blikket fins verken stygt eller pent, ondt eller godt. Alt som fins er hudens overflate og kraniet under, et ganske bredt ansikt, en kraftig beinbygning. Det er sånn jeg står fram. Det er dette som er meg nå (48).

Denne oppvurderingen av det haptiske som erkjennelsesmodus kjennetegner ikke bare Inghill Johansens forfatterskap. Særlig i den lyriske sjangren har fokuseringen på sansene vært utbredt på 1900-tallet. Hans Børli eksempelvis bruker begrepet «det taktile språk» for å oppvurdere den sanselige tilnærmingen til tingene og verden (Børli 1991: 70)⁸. Han er skeptisk overfor begreppspråket som han tror at bommer med tanke på det vesentlige, essensen. Det samme kan sies om dansken Paul La Cour eller om franskmannen Yves Bonnefoy⁹. Forfatterne søker en slags umiddelbar tilgang til tingene og dermed til verden. De gir avkall på den mimetisk orienterte diktningen til fordel for en «berøringspoetikk» som er kjennetegnet ved at den retter seg mot selve språket. Det poetiske er i dette perspektivet bortenfor språkets begrensninger, i det gåtefulle som i grunnen ikke kan fattes med ord. Som de nevnte lyrikerne bruker også Johansen et språk som gjør opprør mot språket.

Det gåtefulle som trigger for en poetologisk lesning

Skriving, skriveverktøy og skrivesituasjoner er frekvente motiver i kortprosa-tekstene. Dette gjelder særlig for *Bungalow*, men disse motivene finnes også mot slutten av *Forsvinne*. Ofte er ting som er knyttet til skrivesituasjoner, svært gåtefulle. Miniatyrene fra bolken «Tavler og kritt» i *Bungalow* er eksempelvis vanskelig å tyde. Her står ting i sentrum som spiller en rolle i fortellerens jobb som lærer. Tekstene har titler som «Kritt», «Monter», «Strek», «Svamper» eller «Tusj». «Strek» for eksempel lyder som følger:

Jeg prøver å peke på noe. Jeg setter en strek. Jeg har en penn. Det er en jobb.
 At jeg holder noe fram, og streker under, for eksempel et navn eller bare et ord, jeg skriver på en tavle, så pusser jeg det ut. Jeg visker det vekk.
 Tar svampen i hånda (85).

Miniatyren er underlig av flere grunner. Hvorfor nevnes det slike trivielle handlingsmomenter fra en lærers hverdag? Skal dette forstås som en fremmedgjøringseffekt? Det nevnes et handlingsmoment av den daglige rutinen. Man kunne argumentere for at det ligger en form for underliggjøring i denne vektleggingen. Underliggjørelsen forsterkes med måten det fortelles på. Men alt dette forklarer ennå ikke tekstens mening. Så hvorfor nevnes det de enkelte handlingsmomentene og hvorfor i den litt uvante rekkefølgen? Setningene tenderer også til å være ugrammatiske. Man må nesten overse punktum etter «jobb» og lese det hele som én setning («det er

⁸ «Vi er ved å glemme det taktile språk. Hendenes tause samtale med verden».

⁹ La Cour 1958: 31: «Jeg lytter ikke til Ordene, men til den talende Stumhed i dem». Eller på side 41: «Besynderlige Sprog, som tilintetgør den haandgribelige Ting, naar du nævner den ved Navn, for i Stedet at lade den opstaa som Idé, som aandelig Forestilling. Naar jeg siger Sten, nævner jeg et Stof ved Navn, men den Form, den Glans, den Vægt, jeg havde for Øje, meddeler Ordet dig ikke».

en jobb at jeg holder noe fram ...») dersom man vil ha det grammatikalsk korrekt. Men skildringen forblir gåtefull. Litt mindre gåtefullt er det kanskje når man leser den i sammenheng med andre miniatyrer som tematiserer skrijving. Kan det da være et skjult hint om Johansens poetikk? Det er påfallende at skrift beskrives som et flyktig medium som kan viskes ut. I forbindelse med minneaspektet er dette interessant. Skrift fungerer her nettopp ikke som en kulturell praksis for å fastholde en hendelse eller en tanke. Den er ikke konserverende, men framstilles som et flyktig medium. Det oppvurderes på denne måten det flyktige og transitoriske framfor skriftets «arkivfunksjon».

Også «Kritt» tematiserer skrijving. I denne teksten skildrer fortelleren at hun alltid har kritt på seg, «[s]om om jeg hele tiden har noe jeg skal si, noe jeg vil holde fram, et eller annet viktig, noe jeg vil at folk skal huske meg for, men det har jeg ikke, så jeg legger det stille tilbake, lar det forsvinne» (84). Vi har å gjøre med en sammenfletting av skriveverktøyet med skriveren. Teksten kan leses som en ironisk lek med sjangeren fordi den bygger opp en forventningshorisont som ikke innfries¹⁰. Forventningen er at leseren ønsker å vite hvorfor fortelleren går rundt med kritt på seg og hvorfor de sammenlignes med «et slags næringsmiddel man hele tiden trenger tilførsel av» (83). Idet fortelleren gir krittene en slags eksistensiell kobling, setter hun leserens forventninger i sving, riktignok uten å innfri dem. Teksten har jo ikke en overraskende forklaring eller et poeng. Igjen torpederer skrivematerialet forestillingen om skriftets arkivfunksjon, for krittskrift er flyktig. Den vedvarer ikke som skrift. Johansen skyver skrift ut fra den opphøyede posisjonen den har i vår kultur i kraft av det vedvarende som er knyttet til den. Med tanke på tekstens mening oppstår det på denne måten et tomrom, for hva er den ute etter? Det tomme rommet, det som er utelatt, blir til tekstenes semantiske midtpunkt. Som vi skal se nedenfor, bruker Johansen gjerne metaforen «hull» for å uttrykke dette.

Et eksempel på det tomme rommet er «Oppskrift» fra *Bungalow* hvor det uttalte gjøres til hovedpoenget i miniatyren. Hovedmotivet er en oppskrift på en kake som fortellerens mor pleide å lage når hun hadde gjester. Siden kaken faller i smak, blir hun bedt om oppskriften. Fortelleren finner etter hvert ut at hun utelater små detaljer: «I mors forklaring var det små gliper, ting hun holdt tilbake» (24). Litt senere heter det: «Det er det samme jeg gjør nå. Holder noe tilbake, en liten detalj bare. For det er sånn denne oppskriften er. Jeg vil ikke kalle det å lyve heller. Det er bare å hoppe over» (24). Mors fortelling om kakelaging sammenlignes med jeg-fortellerens refleksjon over sin egen fortelling. I begge tilfellene er det det uttalte som er det avgjørende. Dette uttalte driver teksten fremover og danner dens gåtefulle sentrum.

¹⁰ Ifølge Marit Grøtta er en korttekst kjennetegnet ved at den bryter med leserens sjangerforventninger. Se Grøtta: 2009: 29.

Samme prinsipp finnes i en annen tekst, «Papir», som åpner opp med følgende setning:

I grunnen har alt det en gjør med papir noe unyttig ved seg: papirhatter i rosa og lyseblått en kan brette ut og sette på hodet, små papirfly en lager bare for å se hvor langt de kan sveve, eller innpakningspapir i forskjellige farger som kastes straks en har åpnet gaven og gjestene er gått hjem (B, 53).

Men i tekstens annen del fortelles det om en kunstutstilling der en kunstner klipper opp papir i tynne remser. Kunstneren har begynt med dette etter å ha mistet barnet sitt. Teksten ender på følgende vis: «I begynnelsen trodde man hun var gal, men så begynte hun å kalle klippingen et kunstprosjekt. De tynne remsene er vakre på en skjør måte og nå fraktes de i lastebil til forskjellige utstillinger i Europa» (54).

Johansen, som den underfundige forteller hun er, synes med denne slutten å motsi begynnelsen, samtidig som hun bekrefter den. For kunst er, ut fra et nytteperspektiv, unyttig, men den er også relevant, for eksempel når den har sitt utspring i personlig sorg. Kunstnerens klipping kan forstås som en måte å håndtere tapserfaringen på der papiret fungerer som memorialobjekt. Papirremsene forbinde henne med barnet og formår å stabilisere hennes identitet på denne måten. Denne er i utgangspunktet truet av bunnløs sorg. Men denne konteksten ser ikke publikumet. De ser selvfølgelig bare kunstverket. Det er fristende å lese teksten poetologisk, som en uttalelse om Johansens egen poetikk. For det lavmælte, skjøre og uuttalte er jo nettopp det som kjennetegner hennes tekster, som vi har sett før. Bortsett fra at også de er «papirarbeid». Det uuttalte eller det «unyttige» danner tekstenes sentrum. Prosaminiatyrene til Johansen er ofte dialektiske, som «Papir» viser. De innledes med en påstand som motsies i det følgende. Denne refleksive gestus kjennetegner sjangren som har en tendens til fremstilling av en tanke, på bekostning av det narrative elementet.

Oppsummering

Tekstene har, slik jeg ser det, to gravitasjonsfelt. De tematiserer eksistensielle problemstillinger som mennesket qua menneske er opptatt av. Så er eksempelvis døden et frekvent motiv. Foreldrenes bortgang tematiseres påfallende ofte. Døden er den store gåten i tilværelsen, noe som kanskje forklarer tekstenes melankolske grunntone. Men betegnende nok står ikke den avdøde i fokus, men ting knyttet til vedkommende, som vi har sett i forrige artikkel. I grunnen er det ikke først og fremst døden fortelleren er opptatt av, men tid. Erik Bjerck Hagen skriver i forord til *Suge – Klage – Forsvinne* at «tidens gang ofte anes som en nesten svimlende ubehagelig kraft gjennom bøkene» (Bjerck Hagen 2011: 16). Tidsaspektet har fortelleren et ambivalent forhold til. På den ene siden ønsker hun at tiden ikke

finnes, på den annen ser hun mulighetene som ligger i forandringen. Miniaturene pendler mellom disse polene, ofte i en og samme tekst. Som melankoliker er hun interessert i at ting ikke forandrer seg, som moderne menneske må hun derimot bryte opp og se ting under forandringens tegn. I den siste miniaturen fra *Bungalow* leser man mot slutten: «Kan hende er det et tegn, sa hun. På det vi snakket om. At du forandrer deg. Jeg smilte. Det var ikke noe jeg heller ville» (135).

Miniaturene reagerer som en seismograf på samtidens utfordringer. Som utfordringer kan nevnes tap av fellesskapet. Individet føler seg ikke lenger tilhørig til et fellesskap som det kan oppleve som meningsfullt, som følge herav er det truet ved identitetstap siden det ikke lenger er mulig å definere seg i forhold til andre. Tekstenes kretsing rundt identitetsspørsmål skjer på bakgrunn av en fremmedhetsfølelse. Denne oppstår på grunn av en følelse av å være utestengt fra fellesskapet og tingverden. Jeg-fortellerens jakt etter en metonymisk identitet kan slik sett leses som refleks på denne fremmedhetsfølelsen. Der det ikke lenger finnes et fellesskap, kan identitet ikke bygges opp om vi oppfatter identitet som et relasjonelt begrep. Hun ønsker seg at tingverden kunne fremstilles som meningsfull, i håp om på denne måten å finne frem til en noenlunde stabil identitet. Gang på gang viser Johansen en identitet som ikke er stabil. Jeg-fortelleren beskriver seg selv som «stor figur ute på en hvit flate» i teksten «Negler» (B, 52). Eller hun karakteriserer seg selv med følgende ord som avslutter boken *Bungalow*: «Det er det som gjør meg så utydelig. Jeg kan gå på et hvilket som helst tog og bli hvem som helst» (135).

Skriving kan på bakgrunn av dette også oppfattes som en utforskning av egen identitet. Men det er et prekært foretak, av forskjellige grunner. En grunn er fortellerens tidsopplevelse. For i hennes konsepsjon er samtiden gjennomsyret av fortiden, først og fremst via tingene. Det finnes ingen grense mellom de to tidsnivåene. Hennes tidsopplevelse er flytende som vi har sett i sitatet før, der fortelleren sier at hun kunne trenge «en som pekte og sa nåtid her, fortid og framtid der». Fortellerens kropp lagrer så å si forskjellige tidsnivåer, en tanke som ytterligere radikaliseres når sammensmeltingen av tidsnivåer også overføres på egen håndskrift, som i teksten «Skrift»:

Jeg fikk min egen skrift. Vel, helt korrekt er det jo ikke. For det fins fortsatt rester av mors skrift i min. Jeg har aldri helt greid å riste den av meg. En gang fikk jeg den i blodet, som rytme, som avtrykk. En arv. Jeg kan se det på l-ene mine, på måten de heller på. Det er nesten enda tydeligere enn før. Som om jeg endelig begynner å få det til (F, 110).

Sitatet viser at fortelleren ikke ser sin skrift som personlighetstrekk. Tvert imot er den gjennomsyret av morens skrift. Det er slående at heller ikke selve skrivingen fremstilles som en individuell, kreativ handling. Snarere dreier det seg om et foretak som er basert på tradisjonen og på andres meninger som det kommer frem av teksten «Slutt» fra *Forsvinne*: «Jeg har alltid følt at jeg blir sett på. [...] Når jeg skriver, blir følelsen sterkere. Som om den som ser rykker et skritt nærmere, og

vi en dag kommer til å møtes» (114). Som utsagn om forfatteryrket er dette svært spennende. Teksten gjør opprør mot den romantiske forestillingen om kunstneren som produserer ved hjelp av egen inspirasjon. Derimot gjør teksten oppmerksom på at forfatteren aldri skriver ut fra seg selv alene. Dermed forsvinner forestillingen om forfatteren som et unikt subjekt i et svart hull. Som vi har sett før, bruker Johansen hull-metaforer ikke bare for å beskrive fortellerens egen tilværelsen, men også for å «beskrive» andres skjebne. Om farens bortgang leser vi: «Fars forsvinning var liksom et svart hull vi ble sittende og stirre på» (F, 77). Denne metaforen er ikke tilfeldig valgt¹¹. Et svart hull er jo ifølge *Store norske leksikon* et «område i verdensrommet hvor gravitasjonskreftene er så sterke at ikke noe kan unnslipe, selv ikke lys»¹². Hos Johansen betyr dette at hullet suger fortellerens oppmerksomhet til seg uten at denne kan gjøre motstand. Dette faktum forklarer fortellerens melankoli fordi hun ikke greier å oppfatte døden som et objektstap. I stedet identifiserer hun seg med objektet når det er snakk om et svart hull. Men samtidig sier det også noe om det problematiske ved selve skrivingen. For hvordan setter man ord på en slik erfaring?

Ser vi det i lys av sjangeren, sier det seg selv at miniatyrene ikke kan presentere et narrativ i form av en historie. Ved synet av et svart hull kollaberer det narrative forløp. Derfor er kortprosasjangeren egentlig den eneste som kan komme på tale her. Den tillater ikke ekspansive narrativer og utbroderinger, men karakteriseres ved komprimering og hentydninger. Dette gjelder også for den metonymiske identiteten som bare antydes, men ikke fordypes. Tekstenes særpreg er at fortelleren nekter å fortelle en sammenhengende historie. Dette skjer bare unntaksvis som for eksempel i «Biografen», en tekst fra *Forsvinne* på 11 sider. Men som vi har sett før, er denne tekstens tema nettopp forholdet mellom det faktuelle og det fiksjonelle og umuligheten av å fange noen, her Carl von Linné, i skrift. Dette har å gjøre med den språkskeptiske holdningen som ligger i bunnen av alt Inghill Johansen skriver. Språk har ikke avslørende, men tilslørende funksjon og erstatter i så måte til og med det det vil beskrive. Derfor fokuserer fortelleren på sansene, på kroppen og da særlig på det haptiske, og denne fungerer som et mulig sted for autentiske erfaringer. Lengselen etter samsvar mellom tegn og betydning forblir en lengsel, og dette er årsaken til fortellerens melankoli. Innsikten i dette fører til en oppvurdering av det flyktige og av øyeblikket på bekostning av det vedvarende, i form av skrift for eksempel. Denne prevalensen fører til en raffinert tomromspoetikk der det som ikke er til stede, morens manglende opplysninger angående en kakeoppskrift eller «den hvite firkanten etter vegguret», blir til tekstenes bærende prinsipp.

¹¹ Jeg takker den anonyme fagfellen for kommentarer angående det svarte hullet.

¹² https://snl.no/svart_hull, hentet 1.07.2023.

Litteratur

- Augustin. (2009). *Confessiones*. Oslo: Det norske samlaget.
- Bachelard, G. (1975). *Poetik des Raumes*. Berlin: Ullstein.
- Bauman, Z. (2006). *Flytende modernitet*. 2. utg. Oslo: Vidarforlaget.
- Børli, H. (1991). *Tankestreif. Fra en tømmerhuggers dagbok*. Oslo: Aschehoug.
- Freud, S. (2022). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Grøtta, M. (2009). *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Johansen, I. (2009). *Forsvinne*. Oslo: Gyldendal.
- Johansen, I. (2011). *Suge – Klage – Forsvinne*. Oslo: Gyldendal.
- Johansen, I. (2016). *Bungalow*. Oslo: Oktober.
- Johansen, I. (2021). *Dette er G*. Oslo: Oktober.
- La Cour, P. (1958). *Fragmenter af en Dagbog*. København: Gyldendal.
- Lasch, C. (1986). *Seg selv nok? Om å overleve psykisk i krisetider*. Oslo: Gyldendal.
- Nietzsche, F. (2010). *Moralens genealogi*. Oslo: Spartacus.
- Nietzsche, F. (2013). *Utidsmessige betraktninger*. Oslo: Spartacus.
- Proust, M. (1992). *På sporet av den tapte tid I*. Oslo: Gyldendal.
- Aamotsbakken, B. (2006). Kroppens og språkets grenser. Lesning av Inghill Johansens tekster. *NLÅ*, s. 180–207.

KULTURA

Roman Aleksander Kraiński
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-3662-1541>

Obecność Victora Sjöströma w twórczości Ingmara Bergmana na przykładzie filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*

The Presence of Victor Sjöström in the Works of Ingmar Bergman:
A Case Study of the Film *Wild Strawberries*

Ingmar Bergman was a filmmaker deeply immersed in the tradition of both classical and silent cinema. It can be inferred from his comments that Victor Sjöström played a particularly important role in his work. This article attempts to trace Sjöström's influence on the film *Wild Strawberries*, on which, according to Bergman, he was to have a considerable impact. The study juxtaposes selected elements of Sjöström's works with the film in focus and presents a broader cinematic-historical context to show Bergman's profound connection with the silent film era and the significant role that Sjöström played in his development.

Keywords: Ingmar Bergman, Victor Sjöström, silent cinema, *Wild Strawberries*, intertextuality

Słowa kluczowe: Ingmar Bergman, Victor Sjöström, kino nieme, *Tam, gdzie rosną poziomki*, intertekstualność

Wstęp

Historia filmu powszechnego zgodnie wymienia dwóch szwedzkich reżyserów okresu niemego jako tych, którzy mieli największy wpływ na rozwój kinematografii. Są nimi Victor Sjöström oraz Mauritz Stiller. Ich osiągnięcia artystyczne są zwykle kojarzone ze zjawiskiem zwanym w polskim filmoznawstwie „szwedzką szkołą filmową”. Tak nazywany jest okres w kinematografii szwedzkiej, którego początek wyznacza film *Terje Vigen* (1917) Sjöströma, a koniec *Gösta Berlings saga* (1924) Stillera. Unikatowość filmów tamtego okresu polegała przede wszystkim na realistycznych zdjęciach ukazujących skandynawską przyrodę, które były zasługą operatora Juliusa Jaenzona, oraz przełomowych technik filmowej adaptacji literatury, w czym istotną rolę odegrała Selma Lagerlöf biorąca czynny udział

w kreowaniu scenariuszy na podstawie jej licznych dzieł. Finansowym patronem tego ruchu był producent i pionier szwedzkiego przemysłu filmowego Charles Magnusson, który zarządzał wytwórnią Svenska Biografteatern (Florin 1999: 154).

W historii kina okres ten jest najczęściej nazywany „złotą erą filmu szwedzkiego” (*den svenska filmens guldålder*). Zjawiska artystyczne, które miały w tym czasie miejsce, stanowią fundament tamtejszej kinematografii i kształtowały język artystyczny wielu twórców filmowych. Zalicza się do nich również Ingmar Bergman, który wielokrotnie przyznawał się do głębokiej relacji ze szwedzkim filmem niemym. Kino sprzed przełomu dźwiękowego fascynowało go od czasu pierwszych, dziecięcych doświadczeń z kinematografem opisanych w jego powieści autobiograficznej *Laterna Magica* (Bergman 1991: 19–20). Innym dowodem tej fascynacji może być niezrealizowany pomysł filmowy z roku 1985¹ – miał to być film niemal pozbawiony dialogów i efektów akustycznych (1991: 61–62). Warto również zaznaczyć, że Bergman był jednym z najbardziej znaczących autorytetów w debacie na temat kina tego okresu. Dowodem na to może być chociażby jego decydujący wpływ na wprowadzenie twórczości Georga af Klerckera do świadomości społecznej za sprawą wypowiedzi publicznych oraz wystawienia własnej sztuki *Ostatni Krzyk* (1995) (Florin 2001: 83–85).

Spośród twórców szwedzkiego kina niemego największym autorytetem był dla Bergmana Victor Sjöström. Z jednej strony był on jego mentorem, z którym często rozmawiał, zwłaszcza na początku kariery, rozwijając przy tym swój warsztat reżyserski (Bergman 1991: 68–69). Z drugiej strony był też skarbnicą wiedzy na temat wczesnego kina, o czym może świadczyć tutaj cytowana relacja Bergmana z planu filmowego: „W przerwach między zdjęciami otaczaliśmy kołem Victora. Jak ciekawe dzieci domagaliśmy się, żeby opowiadał o dawnych czasach, o swojej pracy, o innych reżyserach, o Stillerze, o Charlesie Magnussonie, o aktorach, o starym Miasteczku Filmowym. Opowiadał chętnie i interesująco” (Bergman 1991: 172).

Przede wszystkim jednak twórczość Sjöströma była dla Bergmana istotnym źródłem inspiracji. Na temat kluczowej roli, jaką Sjöström odegrał w jego karierze, Bergman wypowiadał się wielokrotnie. Być może najbardziej dobitne słowa w tej kwestii można odnaleźć w *Obrazach*, w rozdziale opisującym film *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957):

Sjöström od samego początku był postacią dominującą. Zrobił kiedyś film, który stał się dla mnie najważniejszym ze wszystkich filmów. Widziałem go po raz pierwszy, kiedy miałem piętnaście lat. Teraz oglądam go przynajmniej raz każdego lata albo sam, albo z młodszymi ode mnie. Wyraźnie widzę, jak *Furman śmierci*² aż do najdrobniejszych szczegółów wpłynął na moją praktykę zawodową. To jednak całkiem inny temat (Bergman 1993: 22–23).

¹ Trzy lata po premierze *Fanny i Aleksander*, ostatniego filmu kinowego Bergmana.

² Film funkcjonuje pod różnymi tytułami. W anonimowym polskim przekładzie z 1923 roku tytuł powieści brzmi *Niewidzialny woźnica*, a adaptacja filmowa jest tłumaczona jako *Furman śmierci* lub czasami *Wózek widmo*. Tytuł filmu był podobnie tłumaczony na wiele innych języków (np. tytuł angielski: *The Phantom Carriage*, niemiecki: *Der Fuhrmann des Todes*, francuski: *La Charrette*

Temat ten nie został niestety nigdy bezpośrednio rozwinięty przez Bergmana (Florin 2001: 82–83). Pewne tropy zostały wprawdzie wskazane w artykule Bo Florina *Kino nieme według Ingmara Bergmana*, w którym autor omawia wpływ kina niemego na twórczość Bergmana na wybranych przykładach, a także kompiluje jego najbardziej znamienne wypowiedzi w tym temacie. Warto jednak przyjrzeć się bliżej obecności Sjöströma w twórczości Bergmana, wykorzystując film *Tam, gdzie rosną poziomki* jako dobry jej przykład.

Na początek należy uzasadnić wybór filmu, który zostanie poddany analizie. W filmografii Bergmana można znaleźć wiele dzieł, w których ten świadomie lub nieświadomie nawiązuje do twórczości Sjöströma. Na potrzeby tego artykułu zostały one podzielone na trzy kategorie. Pierwszą z nich i zarazem najbardziej przejrzystą jest współpraca obu artystów. Bergman jako reżyser współpracował z Sjöströmem jako aktorem przy realizacji dwóch filmów. Pierwszym jest *Do radości* (1950), a drugim właśnie *Tam, gdzie rosną poziomki*. We wcześniejszym dziele Bergmana Sjöström odgrywa postać dojrzałego dyrygenta, który choć na samym początku zdaje się być człowiekiem oschłym, autorytarnym i bezwzględny, wkrótce okazuje się osobą pełną taktu, przewidującą i mądrą. Niemalże w całym filmie służy małżeństwu młodych muzyków radą i przestrogą, choć nie jest w stanie uchronić ich przed poważnymi błędami życiowymi. W tej mentorskiej postawie bohatera można doszukiwać się paraleli wobec roli cierpliwego opiekuna artystycznego, jaką ówczesny kierownik artystyczny wytwórni Svensk Filmindustri odegrał przy debiucie reżyserskim Bergmana, *Kryzysie* (1946). Jak zauważa Tadeusz Szczepański: „realizacja *Kryzysu* prawdopodobnie zakończyłaby się katastrofą, gdyby nie życzliwa obecność – za plecami debiutanta – Victora Sjöströma, który dyskretnie suflował mu elementarne zasady warsztatowe” (Szczepański 1997: 112).

Drugą kategorią są filmy, w których Bergman w sposób ewidentny nawiązywał do twórczości Sjöströma. Najbardziej jaskrawym przykładem takiego filmu jest, być może, ekranizacja sztuki *Twórcy obrazów* Pera Olova Enquista. Ten, przypominający przedstawienie teatralne, film telewizyjny opowiada o kulisach powstania filmu *Furman śmierci* (1921), a z Sjöströma czyni jednego z głównych bohaterów. Kameralny dramat rozgrywający się pomiędzy czterema wielkimi autorytetami artystycznymi: pisarką Selmą Lagerlöf, aktorką Torą Terje, operatorem Julusem Jaenzonem oraz reżyserem Victorem Sjöströmem stanowi zarówno studium ich osobowości, jak i czułą opowieść o szwedzkiej sztuce filmowej okresu niemego. Mniej ewidentnym, jednak nadal bezpośrednim i widocznym nawiązaniem do filmu Sjöströma jest scena snu z *Tam, gdzie rosną poziomki*, która jest aluzją do *Furmana śmierci*.

Trzecią i ostatnią kategorię filmów Bergmana, w których można badać obecność Sjöströma, stanowią te filmy, w których jego twórczość jest źródłem inspiracji,

fantôme). Oryginalny tytuł filmu i powieści brzmi tymczasem *Körkarlen* i oznacza po prostu „woźnicę” jako złożenie słów „köra” – jechać oraz „karl” – facet. Dziś słowo ze względu na jego nieco archaiczny charakter może budzić skojarzenia z Lagerlöf i Sjöströmem.

jednak nie występują w nich ani nawiązania do jego dzieł, ani on sam nie pojawia się na ekranie jako aktor. W związku z tym, że ta grupa ma charakter najbardziej ogólny ze wszystkich trzech, można zaliczyć do niej wiele filmów. Za interesujący przykład może posłużyć *Letni sen* (1951), w którym sposób osadzenia bohaterów na tle krajobrazu oraz ukazanie paraleli między ich losem a przyrodą wyraźnie wpisuje się w tradycję „szwedzkiej szkoły filmowej” (Szczepański 1997: 114). Co więcej, również w tym filmie można odnaleźć wiele elementów, które będą dalej analizowane, takich jak: retrospekcje, motyw poziomkowej polany (*smultronstället*), motyw martwych zegarów czy częste wykorzystanie przenikań. W przypadku filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* sam Bergman przyznał się do dominującego wpływu, jaki wywarł na niego Sjöström: „*Poziomki* nie były już moim filmem, były filmem Sjöströma!” (Bergman 1993: 24).

Film *Tam, gdzie rosną poziomki* można zaliczyć do wszystkich trzech zaproponowanych kategorii, ponieważ cechuje go: aktorska obecność Sjöströma³, jawne nawiązanie do jego twórczości, a także szerzej pojmowana inspiracja twórczością Sjöströma i „szwedzką szkołą filmową”. Dodatkowo, przyjęcie za podstawę analizy jednego filmu Bergmana i osadzenie go w kontekście licznych filmów Sjöströma pozwoli przeprowadzić bardziej szczegółową i dokładną analizę. Nie zmienia to faktu, że istnieją również inne filmy Bergmana, które mogłyby zostać poddane podobnemu badaniu.

Na koniec, przed rozpoczęciem właściwej analizy, warto zaznaczyć, że została ona w dużym stopniu zainspirowana wspomnianym wyżej artykułem Bo Florina *Kino nieme według Ingmara Bergmana*. Podstawę teoretyczną analizy będzie stanowić intertekstualność filmowa w ujęciu Roberta Stama. W poszczególnych segmentach analizy film *Tam, gdzie rosną poziomki* będzie porównywany z filmami Sjöströma pod kątem wybranych zagadnień wizualnych oraz fabularnych. Rozważania będą się ograniczać do filmów powstałych w okresie 1917–1924, czyli tzw. „szwedzkiej szkoły filmowej”, ponieważ ten okres uważa się za najważniejszy artystycznie w historii szwedzkiego filmu niemego. Wyłączone z analizy zostaną więc zarówno filmy Sjöströma wyprodukowane w Hollywood (ograniczając tym samym perspektywę badawczą do produkcji szwedzkich), jak i te powstałe przed rokiem 1917⁴.

1. Intertekstualność filmowa w ujęciu Roberta Stama

Fundamentem teoretycznym dalszej analizy będzie w dużym stopniu model badania intertekstualności w filmie zaproponowanym przez Roberta Stama we wstępie do pracy zbiorowej *Literature and film*. Głównym tematem jego rozważań jest

³ Wyjątkowość tej roli wynika również z faktu, że był to ostatni film w bogatej filmografii Sjöströma jako aktora.

⁴ Spośród kilkudziesięciu zachowały się tylko trzy (Florin 2005: 846).

filmowa adaptacja literatury oraz sposób jej badania i krytyki. Stam odrzuca tradycyjnie występujący w tym kontekście dyskurs „wierności” (*fidelity*) filmu wobec literackiego pierwowzoru. Krytykuje go, wyliczając używane przez badaczy i krytyków niemalże biblijne określenia, takie jak: „niewierność” (*infidelity*), „zdrada” (*betrayal*), „zniekształcenie” (*deformation*), „zbeschczeszczanie” (*violation*), „wypaczenie” (*bastardization*), „wulgaryzacja” (*vulgarization*) oraz „profanacja” (*desecration*)⁵ (Stam 2004: 3). Jego zdaniem ten sposób badania adaptacji zdezaktualizował się wobec rozwoju najnowszych nurtów w humanistyce. Co więcej, przytaczając słowa Orsona Wellesa, twierdzi wręcz, że „wierna” adaptacja, która nie odczytuje na nowo pierwowzoru, jest pozbawiona sensu: „If one has nothing new to say today about a novel; Orson Welles once suggested, why adapt it at all?”⁶ (Stam 2004: 16). Dyskurs „wierności” jest zdaniem Stama błędny, ponieważ *a priori* zakłada wyższość literackiego pierwowzoru nad filmem, który może, w najlepszym wypadku, mu dorównać. Pomimo tego wiele pytań sformułowanych przez krytyków i badaczy, którzy oczekiwali od filmu „wierności”, jest słusznie postawionych, ponieważ pozwalają analizować różnice i podobieństwa między dwoma tekstami kultury. Stam, odrzucając kategorię „wierności”, proponuje w jej miejsce nową alternatywę – perspektywę intertekstualną, która bada relacje między tekstami kultury.

Zastępując rozważania nad „wiernością” intertekstualnością, Stam zmienia sposób postrzegania adaptacji filmowej względem literatury. Twierdzi przez to, że każda adaptacja nie tylko nie jest podrzędna względem tekstu pierwotnego, ale wręcz może mieć na niego wpływ, ponieważ teksty kultury tworzą ze sobą intertekstualną sieć, w której wchodzi w relacje obustronne, np. *Furman śmierci* Sjöströma jest nie tylko pod wpływem powieści Lagerlöf, ale zmienia również to, w jaki sposób sama powieść istnieje w kolektywnej świadomości kulturowej. Rozważania Stama, choć w przekonujący sposób przeniesione na grunt filmowy, zostały oczywiście zaczerpnięte z wcześniejszych teorii, zwłaszcza takich, jak: intertekstualność Julii Kristevej, transtekstualność Gerarda Genette’a oraz dialogizm Michaiła Bachtina. Wnioski wysnute przez Stama są na tyle uniwersalne, że można je wykorzystać nie tylko przy badaniu związków pomiędzy tekstem literackim a jego adaptacją, ale również relacji pomiędzy różnymi filmami, i w ten sposób zostaną one wykorzystane w analizie obecności Sjöströma w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki*.

Spśród wyżej wymienionych teorii Stam najwięcej uwagi poświęca transtekstualności Genette’a, osadzając pięć kategorii jego „transtekstualności”⁷ w kontekście sztuki filmowej. Pierwsza z nich, czyli „intertekstualność”, to obecność jednego

⁵ Tłumaczenia podanych określeń pochodzą z *Wielkiego słownika angielsko-polskiego* PWN.

⁶ „Jeśli ktoś nie ma dziś nic nowego do powiedzenia na temat powieści” – zasugerował raz Orson Welles – „to po co w ogóle ją adaptować?” (tłumaczenie R.K.).

⁷ „Transtekstualność” jest u Genette’a kategorią ogólną i oznacza „wszystko, co w wiąże go [tekst jednostkowy] w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami” (Genette 2014: 7). Obecnie w kontekstach ogólnych używa się najczęściej pojęcia „intertekstualność”, co dotyczy również „intertekstualnych” rozważań Stama.

tekstu w drugim poprzez cytat, plagiat lub aluzję. W analizowanym filmie Bergmana nie ma żadnego plagiatu z filmu Sjöströma ani jawnego cytatu. Warto jednak prześledzić widoczne oraz zawoalowane aluzje, ponieważ, jak twierdzi Stam, na gruncie filmowym nawet ruch kamery może być aluzją (Stam 2004: 28). Drugim typem transtekstualności jest „paratekstualność”, która dotyczy tekstów pobocznych badanego tekstu np. wstępów lub posłowi. Jak proponuje Stam, w kontekście filmu za paratekst można również uznać m.in. różnego rodzaju wypowiedzi twórców filmu (Stam 2004: 28). Taki paratekstualny charakter mają wykorzystane w tej pracy wypowiedzi Bergmana dotyczące Sjöströma. Kolejną, trzecią kategorią, jest „metatekstualność” – polemiczne odniesienie do innego tekstu. Zaproponowanym przez Stama filmowym przykładem jest taka adaptacja, która unaocznia i krytykuje problematyczne (np. rasistowskie) podłoże ideowe filmu. Kategoria ta nie będzie zbyt istotna w tej analizie, ponieważ w filmie Bergmana trudno doszukać się krytyki Sjöströma. Czwartą kategorią jest „architekstualność”, która dotyczy tego, jaką jakość gatunkową sugeruje tytuł lub podtytuł tekstu, kreując przy tym „horyzont oczekiwań” widza. W przypadku badanych filmów trudno o jednoznaczną klasyfikację gatunkową. Ostatnią, i zdaniem Stama najbardziej sugestywną kategorią genettowską, jest „hipertekstualność”, w ramach której hiperteksty (np. filmowa adaptacja) wypływają z hipotekstów (np. powieści), nie mogąc bez nich zaistnieć. Proces ten może odbywać się *ad infinitum* – jeden hipotekst może zrodzić dowolną liczbę hipertekstów. Zdaniem Genette’a hipertekstualność jest uniwersalnym aspektem literackości – wszystkie utwory są hipertekstami (Genette 2014: 15). Twierdzenie to w pewnym sensie nawet zyskuje na sile w kontekście kinematografii, ponieważ proces powstania filmu jest kolektywny. Kolejne pokolenia filmowców nierzadko spotykają się na planie i uczą od siebie. Sjöström jako jeden z ojców kina szwedzkiego wpłynął na kształtowanie się języka artystycznego następnych pokoleń. Tym samym Bergman mógł czerpać z jego stylu zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio, ucząc się od uczniów Sjöströma⁸.

2. Relacje czasoprzestrzenne

Oprócz wyżej omówionej teorii Genette’a Stam zwraca uwagę również na ukuty przez Bachtina termin „chronotopu” jako szczególnie istotny w kontekście filmowym. Chronotop to złożenie greckich słów *chronos* (czas) oraz *topos* (przestrzeń), które służy do opisu „istotnego współpowiązania relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznie [...]” (Bachtin 1974: 2). Pojęcie to zaczerpnięte z przyrodznawstwa jest przydatne przy opisie takich zagadnień

⁸ Warto tu zaznaczyć, że sam Bergman nie ukrywa, jak wiele o tworzeniu filmu i teatru nauczył się od Alfa Sjöberga oraz Olofa Molandera, którzy byli ważnymi twórcami z osiągnięciami reżyserskimi we wczesnym okresie dźwiękowym i współpracowali z Sjöströmem (Bergman 91: 142).

literackich, które stoją na pograniczu czasu i przestrzeni. Często przytaczanym w tym kontekście przykładem jest droga, którą przemierza bohater. Jest ona nie tylko odległością, ale również czasem, w którym odbywają się zdarzenia, a związki czasoprzestrzenne nie są liniowe, ponieważ w niektórych, istotnych fabularnie odcinkach drogi, czas wydaje się spowalniać. Pojęcie chronotopu, jak twierdzi Stam, bardzo łatwo odnieść do filmu jako medium z natury czasoprzestrzennego, które przedstawia obraz poruszający się w czasie (Stam 2004: 26–27).

Porównanie tego, jak przestrzeń i czas są kreowane w danych tekstach kultury, jest jedną z najbardziej fundamentalnych kwestii, która może wskazywać na ich intertekstualny związek. W związku z tym warto podjąć próbę przeanalizowania relacji czasoprzestrzennych w filmach Sjöströma i Bergmana w odniesieniu do teorii chronotopu. Analiza nie będzie jednak dokładnie podążać za rozważaniami Bachtina, ponieważ odnosiły się one do klasycznych wzorców literackich: powieści awanturniczej, powieści awanturniczo-obyczajowej oraz biograficznej. Zamiast tego zostaną wybrane poszczególne wnioski eseju, a w szczególności myśl, że czasu w literaturze (i podążając za Stamem, w filmie) nie można badać w oderwaniu od przestrzeni ani odwrotnie.

Na wyjątkowość chronotopu w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki* wskazują słowa samego Bergmana, który tak pisze w *Obrazach*: „W *Poziomkach* poruszam się bez wysiłku i dość naturalnie pomiędzy różnymi planami: czasem, przestrzenią, snem–rzeczywistością” (Bergman 1993: 22). Oglądając film, trudno nie przyznać reżyserowi racji – opowieść rzeczywiście jest pełna wspomnień, sennych impresji i retrospekcji, pośród których widz przemieszcza się swobodnie, a granica między nimi nierzadko zaciera się.

Na początek przyjrzymy się zagadnieniom przestrzennym. Właśnie w tym kontekście warto przywołać film *Banici* (1918). Zarówno dzieło Sjöströma, jak i *Tam, gdzie rosną poziomki* to filmy osnute na motywach drogi i spotkania. Te dwa klasyczne i ściśle ze sobą związane elementy analizował Bachtin, zwracając uwagę na to, jak często w powieści właśnie droga jest tym miejscem, gdzie dochodzi do spotkań w oderwaniu od podziałów społecznych (Bachtin 1974: 307–308). Tak dzieje się w obu filmach, chociaż wynika to z innych przyczyn. W świecie *Banitów* podziały społeczne przestały funkcjonować, a ludzie wyrzuceni poza margines społeczny stali się równi, niezależnie od swojej wcześniejszej pozycji. Również podczas podróży społecznej Isaka Borga, głównego bohatera *Tam, gdzie rosną poziomki*, hierarchiczny dystans społeczny wydaje się zanikać. Spotkana na drodze młoda dziewczyna Sara zwraca się do Borga, profesora, na „ty”. Gdy Borg po dojechaniu do Lund chce to zaproponować gospodyni, z którą mieszka od lat, ta stanowczo odmawia, co może być dowodem tego, że droga, w przeciwieństwie do statycznej rzeczywistości mieszczańskiej, jest właśnie miejscem transgresji podziałów społecznych.

Innym zagadnieniem, zaczerpniętym z bachtinowskich rozważań nad chronotopem, jest (nie)obecność częstego w antycznej powieści awanturniczej bezczasowego rozzewu pomiędzy wydarzeniami biograficznymi. Akcja rozgrywa się pomiędzy

dwoma ważnymi wydarzeniami z życia bohaterów, a ci mimo tego wcale się nie zmieniają – tak jakby czas nie biegł (Bachtin 1974: 277). Pod tym względem w obu filmach czas „biegnie”, ponieważ bohaterowie zmieniają się pod wpływem życiowych zdarzeń. Zmiana ma jednak kierunek odwrotny – banici zmierzają ku życiowemu dnu, a Borg dojrzewa wewnątrz przez uświadomienie sobie własnych win. Oba filmy próbują w dużym stopniu opowiedzieć biografię bohaterów. Struktura *Banitów* jest pod tym względem prostsza – ukazane zdarzenia następują kolejno po sobie w ramach „drogi życiowej”. *Tam, gdzie rosną poziomki*, choć również jest próbą ukazania życia ludzkiego jako pewnej całości, podejmuje to wyzwanie w sposób odmienny – jest osnutą na kanwie podróży przez Szwecję mozaiką wspomnień i marzeń sennych, która prezentuje większą część życia bohatera, choć w czasie akcji filmu mija jeden dzień.

Podobny zabieg ma miejsce w *Furmanie śmierci* (1921), gdzie kluczowe wydarzenia odbywają się w ciągu jednej nocy. Film ten również składa się ze wspomnień i opowieści, które zostają przedstawione na różnych płaszczyznach. W ten sposób powstaje opowieść ramowa, momentami nawet podwójna. Dobrym przykładem tego jest scena, w której David Holm opowiada kolegom na cmentarzu o swoim przyjacielu Georgesie, a kamera pokazuje nam sceny z jego życia. Na pewnym etapie tej retrospekcji to główny bohater wspomnienia Holma, Georges, zaczyna opowiadać historię – o furmanie śmierci. W ten sposób narracja przechodzi na kolejną płaszczyznę – oglądamy sceny z „życia” anonimowego furmana śmierci (jeszcze nie Georges) mające, jak można się domyślać, charakter wiecznego cyklu. W porównaniu do *Furmana śmierci* operującego opowieściami poszczególnych bohaterów wizje z *Tam, gdzie rosną poziomki* odwołują się bardziej do logiki marzenia sennego. Przechodzą one swobodnie jedna w drugą bez wyraźnego związku przyczynowo-skutkowego, a poziomy czasowe zostają przemieszane, np. Borg rozmawia z osobami ze swojej przeszłości już jako starszy człowiek.

Na silne osadzenie *Furmana śmierci* w czasie wskazują odgrywane w filmie ważną rolę zegary. Najważniejszym z nich jest oczywiście ten, który wybija północ w momencie „śmierci” Davida Holma, czego wynikiem jest spotkanie z furmanem – Georgesem. Noc, którą David spędza pod opieką Georges, także jest osadzona w czasie. Fakt ten jest brzemienny w skutkach, ponieważ na końcu filmu odbywa się swoisty „wyścig z czasem”⁹, gdy Holm po odzyskaniu świadomości biegnie, by powstrzymać żonę przed otruciem dzieci i samobójstwem. U Bergmana z kolei wielokrotnie pojawiają się zegary bez wskazówek, co w pierwszej sekwencji snu odnosi się do zagubienia w czasie i przestrzeni, a w scenie, gdy Borg widzi zegarek bez wskazówek w ręku matki, oznacza wieczność – śmierć za życia. (Szczepański 1997: 175,184).

Na koniec warto zwrócić uwagę na to, że w obu filmach czas biegnie w sposób cykliczny. Aby przerwać bolesny cykl, bohaterowie potrzebują przejść wewnętrzną

⁹ Tego typu „ratunek w ostatniej chwili” nasuwa wyraźne skojarzenia z twórczością Davida Warka Griffitha, który słynął z podobnych scen charakteryzujących się efektownym i brawurowym montażem.

przemianę. W *Furmanie śmierci* obserwować można kolejne lata życia Holma jako pasmo powtarzających się upadków bohatera. Dopiero graniczne doświadczenie śmierci pozwala mu to odmienić. *Tam, gdzie rosną poziomki* nabiera w tym kontekście bardziej pesymistycznego wydźwięku. Powtarzają się tutaj nie błędy pojedynczych bohaterów, lecz całych pokoleń, czego przykładem jest trójkąt Sara – Anders – Victor, który przypomina historię miłosną z młodości Borga (Szczepański 1997: 180). Jest to najbardziej dotkliwie w kwestii emocjonalnego chłodu, który obserwujemy zarówno u matki, jak i syna głównego bohatera. Sam Borg, choć w czasie podróży uświadamia sobie ten problem, nie potrafi odmienić swojego potomka i tym samym przerwać powtarzającego się w następnych pokoleniach cierpienia, którego dziedziczność przywołuje skojarzenie z Ibsenowskimi *Upiorami*.

3. Obrazy natury

Kolejnym aspektem, który posłuży analizie, jest typowe dla Sjöströma i „szwedzkiej szkoły filmowej” obrazowanie natury. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na dwa filmy: *Terje Vigena* oraz *Banitów*. Oba charakteryzują się realistycznymi, wykonanymi w plenerze ujęciami, które mają reprezentować: w pierwszym przypadku niewielką norweską wyspę, a w drugim – górzysty krajobraz północnej Islandii¹⁰. Zarówno w *Terje Vigenie*, jak i w *Banitach* przyroda odgrywa ważną rolę fabularną oraz psychologiczną. Sztorm, który pokonuje Terje, aby uratować ludzi na tonącym statku, jest nie tylko fizycznym wyzwaniem, ale również obrazem burzy, która rozpętała się na dnie jego psychiki pod wpływem traumatycznych doświadczeń. Powstaje więc widoczna i głęboka relacja między bohaterem a jego otoczeniem (Oscarson 2013: 71–72). Z kolei w finałowej sekwencji drugiego z filmów tytułowi banici są zamknięci w ubogiej chacie, gdy na zewnątrz szaleje śnieżyca. Zabójczy chłód, który umożliwia im samobójstwo, można również interpretować jako symbol rozpadu ich małżeństwa¹¹.

Analizując wpływ Sjöströma na film Bergmana, można więc prześledzić również rolę, jaką odgrywa w nim przyroda. W szwedzkiej kulturze głęboko zakorzeniona jest bliskość człowieka z naturą. Już w najwcześniejszej tradycji kinowej zaistniało zjawisko zwane „obrazami przyrody” (*naturbilder*) – były to ruchome obrazy¹²

¹⁰ W obu wypadkach zdjęcia były tak naprawdę wykonane w Szwecji – do *Terje Vigena* na archipelagu sztokholmskim, a do *Banitów* głównie w Parku Narodowym Abisko w Laponii.

¹¹ Zabieg ten antycypuje niejako główny motyw jednego z ostatnich dzieł Sjöströma, hollywoodzkiego *Wichru* (1928), gdzie główna bohaterka nie może opuścić zamkniętego pomieszczenia z powodu burzy piaskowej, a tytułowy wichur, który nigdy nie milknie, doprowadza ją na skraj załamania nerwowego.

¹² Christopher Oscarson zwraca uwagę na jeszcze jedno istotne zjawisko na poziomie języka. W Szwecji wczesne filmy nazywano „żywymi obrazami” (*levvande bilder*), co może wskazywać na przekonanie o realności życia przedstawionego obrazu – nie jest on ruchomy albo ożywiony z pomocą technologii. Ma to znaczenie w kontekście przekazania odbiorcy za pośrednictwem filmu żywej i prawdziwej przyrody (Oscarson 2013: 74).

ukazujące piękno szwedzkiej natury. Odegrały one ważną rolę w budowaniu lokalnej i narodowej tożsamości (Oscarson 2013: 75).

Na początek warto zwrócić uwagę na tytuł filmu Bergmana. Oryginalnie zawiera się on w jednym słowie – *smultronstället*, które dosłownie oznacza „miejsce, gdzie rosną poziomki”, ale metaforycznie odnosi się do szwedzkiego fenomenu kulturowego – jest to wyjątkowo przyjemne i ważne dla danej osoby miejsce, niekoniecznie związane z poziomkami. Bergman gra obydwojma znaczeniami tytułu – w miejscu tym dosłownie rosną poziomki, a jednocześnie jest to dla Borga miejsce szczególne i dlatego wywołuje u niego wizję przeszłości. Motyw ten jest rdzennie skandynawski, a zarazem związany z naturą i psychiką bohatera, co budzi wyraźne skojarzenia z twórczością Sjöströma.

Innym zagadnieniem jest to, jak Bergman kontrastuje przyrodę z życiem społecznym. Tu zwraca uwagę scena wspólnego posiłku na wybrzeżu. Scena ta, wraz z otaczającym bohaterów nadmorskim pejzażem, tworzy obraz oderwanej od świata społecznego arkadii, która zostaje bezpośrednio skontrastowana z następującą po niej sceną w domu matki Borga, w której powraca chłód i dystans międzyludzki. Również tutaj można dostrzec pewne podobieństwo stylistyczne między reżyserami. Uważa się bowiem, że Sjöström doprowadził do mistrzostwa filmowe przenikanie (*dissolve*) – zabieg estetyczny, który bardzo często powracał w jego twórczości (Florin 1999: 155). Właśnie w ten sposób u Bergmana obraz biesiadujących nad morzem przechodzi w obraz ponurego domu matki, tworząc silny kontrast. Może to budzić skojarzenia z nieco podobnym zabiegiem z *Furmana śmierci*, gdzie wizerunek żony Holma ze szczęśliwego okresu ich życia rozplywa się i przechodzi w jednego z kolegów-pijaków (Florin 1999: 155). Takie ukazanie szwedzkiej arkadyjskiej przyrody, która kontrastuje z osobistymi problemami bohaterów, jest emblematyczne dla twórczości Bergmana i w sensie osobistym wynika prawdopodobnie z jego wspomnień z domu babki w Dalarnie (Szczepański 1997: 31).

Na koniec rozważań nad obrazami przyrody w twórczości Bergmana warto przytoczyć słowa Tadeusza Szczepańskiego, który podobne zjawisko zauważa w wyżej wspomnianym *Letnim śnie*, a co więcej, wyraźnie wiąże ten zabieg ze „szwedzką szkołą filmową”: „Reżyser okazał się godnym spadkobiercą najświetniejszej tradycji szwedzkiego kina, niemych filmów Sjöströma i Stillera, w których dramatyzm ludzkich losów wyrażał się w poetyckich obrazach przyrody” (1997: 114).

4. Sen o śmierci i śmierć na jawie

Na koniec zostanie przeanalizowany fragment filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*, który nosi znamiona jawnej aluzji intertekstualnej. Jest nim scena snu Isaka Borga, w której pojawia się karawan nawiązujący do filmu *Furman śmierci* oraz zegar bez wskazówek zaczerpnięty z filmu *Rozbity zegar* (1920) Sjöströma (Szczepański

1997: 178). Analiza tej sceny będzie stanowiła punkt wyjścia do rozważań nad motywem śmierci w filmach *Furman śmierci* oraz *Tam, gdzie rosną poziomki*.

Wspomniana scena snu z *Tam, gdzie rosną poziomki* zapowiada jeden z głównych tematów filmu – konfrontację człowieka ze śmiercią. Wspólnym motywem z *Furmanem śmierci* jest tu ujrzenie własnego martwego ciała z zewnątrz. We śnie Borg znajduje siebie samego w trumnie. Podobnie Holm, po fatalnie zakończonej bójce, widzi swoje ciało, rozmawiając z furmanem. Na to, że scena filmu Bergmana nawiązuje do kina niemego, wskazuje chociażby to, że jest ona prawie pozbawiona słów (ale nie efektów akustycznych). Komentarz narratora pojawia się wyłącznie na początku sekwencji, po czym zostaje pokazana reszta snu. Można to skojarzyć z kinematografią niemą, gdzie napisy na planszy najczęściej zapowiadają to, co następnie pokazuje kamera. Stylistyka tej sceny nawiązuje do wielu nurtów kinematografii m.in. niemieckiego ekspresjonizmu, surrealizmu oraz „szwedzkiej szkoły filmowej” (Szczepański 1997: 177–178). Warto tutaj wymienić kilka elementów typowych dla stylu Sjöströma. Pierwszym z nich jest statyczna kamera, która porusza się znacząco tylko podczas kilku ujęć. Dynamika sekwencji została osiągnięta za pomocą stosunkowo częstych cięć montażowych (ponad 70 w trwającej około 3 minuty sekwencji), których natężenie zwiększa się w momencie największego napięcia. Pojawiają się również typowe dla Sjöströma cięcia ze zmianą perspektywy o 180 stopni, które można znaleźć w *Furmanie śmierci* przy 18 różnych okazjach (Florin 1999: 154). Warto też zwrócić uwagę na kompozycję kadrów. Gdy Borg idzie wzdłuż ściany, zostaje pokazany z dystansu i w nieco malarski sposób wkomponowany w tło. Można odnieść wrażenie, jakby bohater nie mógł wyjść poza „ramę obrazu”. Przywołuje to na myśl typowe dla filmów Sjöströma malarskie kompozycje kadrów filmowych. Z kolei ujęcie, w którym na pierwszym planie widać odjeżdżający karawan po upuszczeniu trumny, a jednocześnie w tle wyraźnie widać Borga za sprawą dużej głębi ostrości, przypomina chętnie wykorzystywane przez Sjöströma *staging in depth* (Florin 1999: 154).

Podczas gdy powyższa wizja bohatera *Tam, gdzie rosną poziomki* ma wyraźnie charakter snu, spotkanie Davida Holma z furmanem nie jest pod tym względem jednoznaczne. Choć można interpretować je jako wizję bohatera, równie dobrze można uznać rozmowę z Georgesem za realną w świecie przedstawionym. Tym samym mamy w filmie Sjöströma do czynienia ze „śmiercią na jawie”, która wkracza w życie bohatera, aby go odmienić, co jest formą doświadczenia granicznego. To przecież właśnie Georges, będący ikonograficzną reprezentacją Śmierci¹³ (jako

¹³ W tym miejscu warto zwrócić uwagę na złożoną, a przy tym wyraźną sieć intertekstualną, która powstaje „w przód i wstecz” względem *Furmana śmierci*. Z jednej strony jest on bowiem adaptacją powieści Lagerlöf, która była inspirowana *Opowieścią wigilijną* Charlesa Dickensa (Edström 1991: 98). Z drugiej strony motyw śmierci zmęczonej swoją pracą sprawia, że film wchodzi w wyraźną (choć trudno ustalić, czy świadomą) relację z filmem *Zmęczona śmierć* (1921) Fritza Langa, który miał premierę również w 1921 roku. Oba filmy wywarły z kolei znaczący wpływ na koncept wizualny śmierci z *Siódmej pieczęci* (1957) (Szczepański 1997: 161).

furman jest tylko na jej usługach), poprzez swoje opowieści uświadamia Davidowi jego własne zło. Można więc powiedzieć, że główny bohater niejako przegląda się w śmierci, co kojarzy się ze zwierciadłem, które we śnie pod starcze oblicze Borga podsuwa Sara. Co więcej, w *Tam, gdzie rosną poziomki* niejednokrotnie pojawiają się elementy wskazujące na bliski związek głównego bohatera ze śmiercią, co zresztą on sam przyznaje: „Że jestem martwy, za życia” (Bergman 1987: 162). Można wręcz powiedzieć, że Borg patrząc w lustro, również przegląda się w śmierci. Ta (nomen omen) autorefleksja w obu wypadkach prowadzi do uświadomienia sobie własnych błędów. Są one jednak innej natury. Zło Davida Holma zostało przedstawione w sposób wręcz karykaturalny. Budzi ono obrzydzenie u wszystkich mieszkańców miasteczka. Z tego względu zostaje on moralnie potępiony i wyrzucony poza margines społeczny. Pod tym względem Bergman konstruuje swojego bohatera bardziej subtelnie – jego grzechem jest chłód i zamknięcie na innych¹⁴. Ta postawa życiowa nie utrudnia mu jednak posiadania bardzo wysokiego statusu społecznego, a jedynym, co skłania go do rozważenia jej, jest zbliżająca się śmierć.

Ostatecznie ani Borg, ani Holm nie mają możliwości pełnego zadośćuczynienia win i, jak się zdaje, nie na tym polega ich „droga do odkupienia”. Bohaterowie obu filmów nie tyle bowiem mają naprawić popełnione już błędy, co właśnie uzyskać samoświadomość i, na ile to możliwe, zmienić dalsze postępowanie, aby osiągnąć „dojrzałość duszy”. Wynikałoby z tego, że nie tylko morał *Furmana śmierci*, ale również filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* mógłby zawierać się w słowach powieści Selmy Lagerlöf, którą zaadaptował Sjöström: „Panie, Panie Wszechmogący, pozwól dojrzeć mej duszy, zanim na nią przyjdzie czas żniwa!” (Lagerlöf 1921: 152).

Zakończenie

Wiele wskazuje na to, że film *Tam, gdzie rosną poziomki* odegrał ważną rolę w życiu Ingmara Bergmana. Dowodem tego może być fakt, że właśnie od niego rozpoczął swoje intymne wspomnienia autobiograficzne w *Obrazach*, gdzie pisał, że: „Siłą napędową w *Tam, gdzie rosną poziomki* jest [...] rozpaczliwa próba usprawiedliwienia się przed odwróconymi plecami, mitycznie wyolbrzymionymi rodzicami, próba, która była skazana na niepowodzenie” (Bergman 1993:22).

Co więcej, jak twierdzi Tadeusz Szczepański, to właśnie ten film w największym stopniu przypomina formą i niejako antycypuje napisaną 30 lat po premierze filmu autobiografię *Laterna Magica* – oba utwory przypominają seans psychoanalityczny składający się z niepowiązanych ciągiem przyczynowo-skutkowym obrazów, które swobodnie po sobie następują za sprawą skojarzeń (Szczepański 1997: 171).

¹⁴ Imię i nazwisko Isak Borg z jednej strony odnoszą się do słów *Is och Borg* – „lód i twierdza” (Bergman 1993: 20), a z drugiej w pełnym brzmieniu – Eberhardt Isak Borg mają identyczne inicjały jak imiona ojca Bergmana – Ernest Ingmar Bergman (Szczepański 1993: 173).

Wobec tego analizowana obecność Sjöströma w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki* staje się w pewnym stopniu paradoksalna. Jak to możliwe, że ten centralny i być może najbardziej osobisty film Bergmana (Szczepański 1997: 172) jest na tyle nasiąknięty obecnością innego artysty, że sam Bergman twierdzi, iż Sjöström „odebrał” mu ten film?

Paradoks ten, choć nierozwiązywalny, może doprowadzić do interesujących wniosków. Można bowiem wysunąć tezę, że film *Tam, gdzie rosną poziomki* da się interpretować zarówno z perspektywy życia osobistego Sjöströma – starego człowieka, który stając u szczytu swojej życiowej kariery, rozlicza się z własnymi błędami życiowymi, jak i doświadczeń Bergmana. Ta „walka o biografię” pozostaje ostatecznie nierozstrzygnięta. Nie trzeba zresztą traktować tego jako konkurencji, ponieważ, jak wskazują jego własne słowa, Bergman podziwiał twórczość i osobowość Sjöströma. Jego osobiste wyznania w połączeniu z analizowanymi wyżej wątkami pozwalają wręcz zaryzykować twierdzenie, że Sjöström był dla Bergmana postacią niemalże ojcowską w jego karierze reżyserskiej. Jako że celem całej analizy było zaprezentowanie filmu Bergmana jako hipertekstu twórczości Sjöströma, warto docenić taki stan rzeczy. Film jest bowiem świadectwem twórczego spotkania dwóch wybitnych z perspektywy historii kina osobowości artystycznych. To, że Bergman świadomie i/lub nieświadomie czerpał z twórczości wielkiego poprzednika, a przy tym nierzadko wchodził z nią w dialog i polemikę, jest dowodem tego, jak głęboko był zanurzony w tradycji filmowej. Ta znajomość tradycji pozwoliła mu ją również kreować i zmieniać. Powyższe rozważania, choć nie rozstrzygają arbitralnie stopnia obecności Sjöströma w filmie Bergmana, mogą stać się zachętą do spojrzenia na całość jego twórczości z perspektywy historii kina niemej, którą ten nie tylko dobrze znał, ale również głęboko wierzył, że tak naprawdę nigdy nie dobiegła końca (Florin 2002: 88–89).

Bibliografia

- Bachtin, M. (1974). Czas i przestrzeń w powieści. Tł. Jerzy Faryno. *Pamiętnik Literacki* 65(4): 273–311.
- Bergman, I. (1987). *Tam, gdzie rosną poziomki*. Tł. Kazimierz Młynarz. W: *Bergman. Scenariusze*. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe, s. 121–174.
- Bergman, I. (1991). *Laterna magica*. Tł. Zygmunt Łanowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bergman, I. (1993). *Obrazy*. Tł. Tadeusz Szczepański. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe.
- Edström, V. (1991). *Selma Lagerlöf*. Sztokholm: Natur & Kultur.
- Florin, B. (1999). From Sjöström to Seastrom. *Film History* 11(2): 154–163.
- Florin, B. (2002). Kino nieme według Ingmara Bergmana. *Kwartalnik Filmowy PAN* 39–40: 80–90.
- Florin, B. (2005). Sjöström, Victor. W: R. Abel (ed.) *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon, Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd., s. 846.
- Genette, G. (2014). *Palimpsesty Literatura drugiego stopnia*. Tł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

- Kwiatkowski, A. (1986). *Film skandynawski*. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe.
- Lagerlöf, S. (1923). *Niewidzialny woźnica*. Tł. anonimowe. Warszawa, Poznań, Kraków, Lwów, Gdańsk, Wilno, Katowice: Polskie Towarzystwo Księgarni Kolejowych „Ruch”.
- Lubelski, T., Sowińska, I., Syska, R (red.). *Historia kina. Tom 1. Kino Nieme*. (2010). Kraków: Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych.
- Oscarson, Ch. (2013). Terje Vigen, naturbilder and the natural history of film in Sweden. *Journal of Scandinavian cinema* 3(1): 69–86.
- Stam, R. (2004). Introduction: The theory and practice of adaptation. W: R. Stam, A. Raengo (eds.). *Literature and film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Szczepański, T. (1997). *Zwierciadło Ingmara Bergmana*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Szczepański, T. (2020). *Kino nordyckie. Pierwsze Stulecie*. Łódź: Szkoła filmowa w Łodzi.
- Wielki słownik angielsko-polski PWN Oxford*. (2017). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Filmografia

- Berg-Ejvind Och Hans Hustru* [Banic]. (1918). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. Szwecja.
- Bildmakarna* [Twórcy obrazów]. (2000). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Körkarlen* [Furman śmierci]. (1921). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. Szwecja.
- Smultronstället* [Tam, gdzie rosną poziomki]. (1957). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Sommarlek* [Letni sen]. (1951). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Terje Vigen*. (1917). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. Szwecja.
- Till glädje* [Do radości]. (1950). [Film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- The Wind* [Wicher]. (1928). [Film fabularny]. Reżyseria: V. Sjöström. USA.
- Victor Sjöström. Ett porträtt*. (1981) [Film dokumentalny]. G. Werner. Szwecja, RFN.

Åse Markussen

Independent scholar

<https://orcid.org/0000-0002-1044-1438>

Sang og musik ledsaget af Amor (1861):
Et gjenoppdaget relieff av den norske senklassisisten
Ole Henriksen Fladager

Song and Music Accompanied by Amor (1861):
A Rediscovered Relief by the Norwegian Late Classicist
Ole Henriksen Fladager

Bertel Thorvaldsen (1770–1844) was the Nordic region's leading sculptor in the first part of the nineteenth century, and exerted a strong influence on Nordic and European sculpture. He is said to have revived the relief form, and was called the "Patriarch of Basreliefs". The relief tradition was weak in Norway during late classicism, and *tondi* (relief medallions) were few. The article is devoted to a recently rediscovered *tondo* by the Norwegian late classicist Ole Henriksen Fladager (1832–1871), and discusses the extent to which the relief is influenced by Bertel Thorvaldsen's *tondi*.

Keywords: Bertel Thorvaldsen, Ole Henriksen Fladager, neoclassicism, late classicism, sculpture, reliefs, *tondi*

Nøkkelord: Bertel Thorvaldsen, Ole Henriksen Fladager, nyklassisisme, senklassisisme, skulptur, relieffer, relieffmedaljonger, *tondi*

I 2022 ble et lite fotografi av en såkalt tondo (en sirkelformet relieffmedaljong) ved en ren tilfeldighet funnet på Nasjonalbibliotekets spesiallesesal i Oslo (Ill. 1). Fotografiet lå i Christiania kunstforenings brevarkiv, sammen med et brev fra billedhuggeren Ole Fladager (1832–1871)¹. Det ble snart klart at fotografiet viste et arbeid i gips Fladager hadde laget i Roma i 1860–1861 til Kunstforeningens årlige kunstlotteri, men hvis motiv ikke var kjent². Slike tondi var store, og ble montert på

¹ Brev fra Ole H. Fladager til Christiania kunstforening, 26. mars 1862. (Kristiania kunstforenings arkiv. Ms.fol. 1945 D. Nasjonalbiblioteket).

² Vi har kjent denne tondoen fra Kunstforeningens protokoller over innkjøpte og utloddede arbeider i 1860 og 1861, men utseende har vært ukjent. (Kristiania kunstforenings arkiv. Fortegnelse



Ill. 1. Fotografiet som ble funnet 1. mars 2022 på Nasjonalbiblioteket i Oslo. Lagt ved brev fra Ole H. Fladager til Kunstforeningen 29. november 1861. Kristiania kunstforenings arkiv. Ms.fol. 1945 D. Nasjonalbiblioteket

vegg. De var relativt vanlige i nyklassisismen (en periode i kunsten grovt sett mellom 1780 og 1840), men var sjeldne i Norge. Fladagers tondo kan være unik i norsk skulptur. I utlodningen i 1862 ble den vunnet av proprietær [Evald] Biermann i Christiania (i dag kalt Oslo), men den er sannsynligvis tapt i dag.

Ole Henriksen Fladager tilhører den lille gruppen norske billedhuggere som trådte inn på kunstscenen rundt midten av 1800-årene, i den perioden man kaller senklassisismen, en periode der idealene fra nyklassisismen toner ut. Den danske nyklassisisten Bertel Thorvaldsen (1770–1844) hadde en ledende posisjon blant billedhuggerne, og Fladager skal ha vært svært påvirket av Thorvaldsens kunst. Han har sikkert kjent mesterens store produksjon av relieffer, også i form av tondi. Fotografiet av Fladagers tondo viser at verket motivisk og formalt plasserer seg i den klassiske, Thorvaldsenske skulpturtradisjon.

over utloddede arbeider. Ms.fol. 1945 H. 1836–1876; Kunstforeningens innkjøp. Ms.fol. 1945 H. 1837–1882. Nasjonalbiblioteket).

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på Fladagers tondo *Sang og musik ledsaget af Amor*, (heretter forkortet til *Sang og musik*), og se etter likheter med Thorvaldsens tondi, spesielt med hensyn til komposisjonen. Spørsmålet er om Fladagers tondo «står på egne ben», eller om den er en uselvstendig pastisj.

Sentrale kilder har vært fotografier av Fladager og Thorvaldsens arbeider. Jeg har benyttet Thorvaldsens museums webside, som viser hans komplette oeuvre, samt museets store forskningsarkiv samme sted (Thorvaldsens museum 2017–2021). Sigurd Schultz' forskning på Thorvaldsens relieffer har vært øyenåpnende med hensyn til komposisjonen (Schultz 1962). Christiania kunstforenings brevsamling og øvrige arkiver har vært nyttige³.

1. Norge og «det Thorvaldsenske»

Norge sto lenge uten viktige nasjonale kunst- og kulturinstitusjoner, og bød på kummerlige kår for de få som våget seg ut på kunstnerbanen. Særlig for billedhuggerne var forholdene vanskelige. De fleste dro til Det kongelige Academie for de skønne Kunster i København etter noen års studier ved Den Kgl. norske Tegneskole i Christiania. Deretter fulgte oftest et lengre opphold i Roma. Byen var et levende museum, med skatter fra antikken og renessansen, og Thorvaldsen selv bodde og arbeidet i Roma i 40 år, fra 1797 til 1838⁴. Tidens klassisisme hentet forbilder i den antikke kunsten, og Roma (også kalt *urbs aeterna*)⁵ tiltrakk til seg kunstnere fra hele den vestlige verden.

Thorvaldsen var utnevnt som professor i skulptur i København fra 1805 til sin død i 1844, til tross for at han fram til 1838 bare besøkte i København en gang, i 1819 (Bogh 1997: 51). De unge billedhuggerne på det danske akademiet kom likevel under hele studieforløpet i tett berøring med den Thorvaldsenske klassiske kanon, som preget tiden og gjennomsyret undervisningen lenge etter hans død, også via de etterfølgende professorene Herman Wilhelm Bissen (1798–1868) og Jens Adolf Jerichau (1816–1883), som hadde vært hans elever.

Relieffer var en beundret kunstform som inngikk i det danske kunstakademiets undervisning⁶ (Ill. 2 og 3). I 1793, da Thorvaldsen selv var elev, vant han kunst-

³ Kristiania kunstforenings arkiv. Ms.fol. 1945. Nasjonalbiblioteket.

⁴ «I 1800-tallet blev kunsten og livet inspireret af den romerske og den græske oldtid, dvs. antikken og den klassiske kunst. Derfor kalder man også periodens kunst for nyklassicismen, og Thorvaldsen var tidligt og kunstnerisk meget overbevisende i stand til at give udtryk for denne opblomstring af de klassiske idealer i sine skulpturer». Sitert fra <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/formidling/bertel-thorvaldsen-en-billedhuggers-form-pa-verden/thorvaldsens-skulpturer>.

⁵ *Urbs aeterna* betyr Den evige stad, et æresnavn på Roma for å betegne dens uforgjengelighet. Begrepet er brukt fra 300-tallet. *Den evige stad* i *Store norske leksikon* på snl.no (hentet 25. mai 2023 fra https://snl.no/Den_evige_stad).

⁶ I akademiets øverste klasse, Modelskolen, fikk billedhuggerene lov til å arbeide med relieffer i leire, og ikke bare med tegning, slik malerelevne på den tiden måtte (Fuchs, Salling 2004: 53–54).



Ill. 2. Carradori Tavola V. «Nella quale vien dimostrato il metodo di Modellare con Terra tanto in Rilievo, come in Basso-rilievo, e suoi necessari Attrezzi, e loro Nomi». [Nettadresser er ikke tillatt i gratisversjonen av Filemail]



Ill. 3. Carradori Tavola VII. «Nella quale viene dimostrato il modo di lavorare in Stucco qualunque oggetto di Scultura, tanto in Basso, come in Tutto-rilievo, suoi necessarij Attrezzi, Ferri, e loro Nomi». Fra Francesco Carradori, Istruzione elementare per gli studiosi della scultura (Firenze 1802) Internet archive. [Nettadresser er ikke tillatt i gratisversjonen av Filemail]

akademiets store gullmedalje med relieffet *Apostlene Peter og Johannes helbreder en halt*, og fikk samtidig akademiets store treårige reisestipend til Roma, der han altså ble i 40 år.

Thorvaldsens museum i København eide (og eier) hoveddelen av hans verker. Det sto ferdig bygget i 1848, bare fire år etter hans død. Byggeprosjektet ble delvis finansiert med salg av gipskopier av Thorvaldsens arbeider. Også det beskjedne Nasjonalgalleriet i Christiania (stiftet i 1837) kjøpte i 1841 rundt 90 kopier i gips av mesterens beste relieffer. Disse ble vist i Nasjonalgalleriets ulike provisoriske lokaler i Christiania, de aller første årene på det nye kongelige slottet, som da fortsatt var under bygging⁷ (Messel 1998: 23–29; Dietrichson 1887: 26). Man skulle trodd at de gode mulighetene for å se Thorvaldsens relieffer både i Christiania og København ville ha inspirert norske billedhuggere til å lage relieffer. Men norske relieffer er forbausende få, og tondi enda færre. Det skulle bli et kongelig prosjekt som førte til at Norge fikk sine første tondi laget av en norsk billedhugger. I 1847 engasjerte den svensk-norske kong Oscar I den danske arkitekten Johan Henrik Nebelong (1817–1871) til å tegne et kongelig lystslott på halvøya Bygdøy ved Christiania. Lystslottet Oscarshall sto ferdig i 1852 og vurderes i dag som et hovedverk i norsk nygotikk og nasjonalromantikk. Arbeidet var godt i gang da kongeparet Oscar I og Josephine så et gravrelieff av den norske Bissen-eleven Christopher Borch (1817–1896) i Christiania kunstforening sommeren 1849⁸. De ble begeistret, og den kunstinteresserte monarken bestilte nå ni store tondi av Borch, tenkt for kongens dagligværelse på Oscarshall. Tondiene i brunmalt gips utgjør en integrert del av Nebelongs rike utsmykning av dagligværelset, og er plassert i en øvre frise i veggens arkitektoniske rammeverk av både plastisk og malt kunst. Motivet i relieffene var hentet fra den svenske Esaias Tegnér's *Fridtjofs Saga*⁹ (Hougen 2005: 21–32). Det nedre segmentet av medaljongene er kuttet av, slik at figurene i fortellingene om Ingeborg og Fridtjof kan utfolde seg stående på en list; et grep ikke ulikt den horisontale linjen Thorvaldsens kunne legge inn i enkelte tondi (Ill. 4).

Ellers kjenner vi blant annet noen få tegnede sirkelformede skisser til medaljonger som den norske billedhuggeren Julius Middelthun (1820–1886) gjorde under sitt opphold i Roma fra 1851 til 1860¹⁰ (Gran 1946: 129) (Ill. 5). De forble på skissestadiet. Andre relieffer finnes, men bidrar ikke til artikkelens tema.

⁷ Bortsett fra et par relieffer som er montert i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i 2022, har samlingen har vært nedpakket siden 1881.

⁸ Gravrelieffet *En Kvinde, der holdes tilbage af sit Barn, idet hun giver Haanden til Troens Genius, som leder hende bort*, ble først utstilt i København og senere i Christiania kunstforenings lokaler i juli 1849 (Anon. 1849: 2). Det befinner seg på foreldrenes gravsted på Bragernes kirkegård i Drammen i Norge. Gravstedet er fredet.

⁹ Relieffene regnes ikke til Borchs beste arbeider, men de er likhet med motivet et godt eksempel på datidens nasjonalromantiske strømninger.

¹⁰ To skisser er i Nasjonalmuseets eie. *Daidalos og Ikaros* er avbildet i Aars 1927: 198.



Ill. 4. Christopher Borch: Fridtjof kommer til kong Ring og drikker av hornet som Ingeborg har fylt. Fra Esaias Tegnér: Fridtjofs saga, 1849–1850. Tondo i bemalt gips. Ukjent mål. Oscarshall. Foto: Teigens fotoatelier. Fra Hjelde, G.: Oscarshall: lystslottet på Bygdøy (Oslo: Dreyer, 1978), s. 87



Ill. 5. Julius Middelthun: Naken gjetergutt, 1850-årene. Medaljongutkast i blyant, diam. 14,5 cm. Nasjonalmuseet. Fra Henning Gran, Billedhuggeren Julius Middelthun og hans samtid (Oslo Aschehoug, 1946), s. 129

2. Billedhuggeren Ole Henriksen Fladager

Ole Fladager ble født i Nord-Aurdal i Valdres den 24. august 1832, og kom til Tegneskolen i Christiania i 1850. Han hadde en særegen evne til å finne beskyttere; fra disse ungdomsårene kan nevnes dikterne Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) og Johan Sebastian Welhaven (1807–1873), og ikke minst kjøpmann J. Edmond de Coninck, i hvis treskjærerbutikk Fladager arbeidet sin første tid i Christiania. Med disses hjelp kom han i 1852 under Thorvaldsen-eleven Bissens professorale vinger ved Kunstakademiet i København.

Som nevnt anses Fladager for å være særlig påvirket av Thorvaldsen. Kunsthistorikeren Jens Thiis skrev i 1905 (ikke uten en viss snert): «Fem studieår ved akademiet her har hildet for bestandig hans kunst i den THORVALDSENSKE akademistil» (Thiis 1905: 9). Fladager traff riktignok aldri mesteren personlig, men han kunne se de fleste av arbeidene i Thorvaldsens museum, og akademiets undervisning var som nevnt fortsatt preget av den Thorvaldsenske kanon. I 1857–1858, mens Fladager ennå var assistent hos professor Bissen, laget han tre «basreliefmedallioner»; de to første med tittel *Amor og Hymen* og *Pige med svane*, og den siste kalt *Troen*. De har sannsynligvis hatt forbilder i Thorvaldsens museum, men må anses tapt i dag (Fladager 1858). Et udatert relieff av Fladager med åpenbar påvirkning fra Thorvaldsen finnes i det norske Nasjonalmuseets eie¹¹.

Fladager reiste til Roma med et norsk statsstipend på 300 spesidaler i 1858. Han holdt kontakten per brev med sin velgjører J.S. Welhaven, men fikk snart en ny og handlekraftig beskytter i den norske historikeren Peter Andreas Munch (1810–1863), som forsket i Vatikanets arkiver. Fladager arbeidet flittig i Roma, og sendte allerede i 1859 sitt første arbeid med skip hjem til Norge. Arbeidet var hans kjente marmorbyste av P.A. Munch, laget til Kunstforeningens utlodning i desember 1859. Bysten betraktes som kunstnerens beste portrett, og er i dag i Nasjonalmuseets eie. Til utlodningen året etter valgte Fladager å kopiere en antikk byste av keiser Augustus i marmor. Andre arbeider fra denne perioden er figurene *David* fra 1859 (gips 1860, i Nasjonalmuseets eie), *Amor der stemmer sin Lyre* (1860) laget til Bergen kunstforenings utlodning, og *Tesevs som hæver sin Fedre nearv* (1861, i dag tapt). Oppholdet i Roma hadde åpenbart ført hans fokus vekk fra hans tidligere norrøne motiver og mot det antikke og nyklassisistiske.

Tidlig i 1860 aksepterte Ole Fladager enda en bestilling fra Christiania kunstforening til deres årlige utlodning. Han kunne velge motiv og materiale; honoraret var på 100 spesidaler. I juni 1861 var han ferdig med bestillingen, og fortalte i brev hvilket motiv han hadde valgt: «Nu vil jeg meddele Dem at jeg er ferdig med det bestilte Arbejde for i Aar og da der er Skib i Livorno, sænder jeg det den Vej. Det

¹¹ *Relieff til gravmonument* (NG.S.00149) var et av Fladagers arbeider i Maribo og Brodtkorbs subskripsjonsgave til Skulpturmuseet i 1873. Datering er vanskelig. Fladager var i Norge fra 13. juni til 9. august 1856 i forbindelse med morens død. Om gravrelieffet ble laget i den forbindelse, burde det vært nevnt i Fladager 1858. Relieffet er sannsynligvis laget etter 1858, og til et annet formål.

er en stor Medaillon med tre svævende Figurer der forestiller ‘Sang og musik’ ledsaget af Amor»¹².

Fladager lot gjerne sine arbeider avfotografere. Det gjorde han også med *Sang og musik*, og det lille fotografiet i visittkortstørrelse ble sendt til Christiania kunstforening den 29. november 1861, for senere å havne i Kunstforeningens brevarkiv. Fotografiet er som nevnt utgangspunktet for denne artikkelen, og vist i illustrasjon 1.

3. «Basrelieffets Patriark» Thorvaldsen, hans tondi, og knepet med å sveve

Thorvaldsens kunstneriske gjennombrudd kom med statuen *Jason og det gyldne skin* i 1803. Senere fulgte flere hundre ulike skulpturelle verk, av hvilke de fleste kunne vært fremhevet. Her nevner jeg *De tre gratier og Amor* (før 1822, modellert 1817–1819), *Hyrdedrengen* (1825, modellert 1817) og Vor Frues kirke i Københavns berømte *Kristus* (1838, modellert 1821), som eksempler på sider av hans kunst. Etter at den store italienske billedhuggeren Antonio Canova (1757–1822) døde, sto Thorvaldsen uten konkurrenter i europeisk skulptur. Han påvirket flere generasjoner nordiske og europeiske billedhuggere med sin plastiske begavelse og sin sterke fornemmelse for rytmikk, ro og formmessig renhet i skulpturen. Mange mener at relieffene representerer hans mest nyskapende arbeider. Han skal ha blitt kalt «Basrelieffets Patriark», og har fått æren av å ha gjenopplivet denne kunstformen¹³ (Lange 1886: 195).

Thorvaldsens relieffer er kjent for å ha en karakteristisk rytmisk bølgende og livfull bevegelse i flaten. Sigurd Schultz (1894–1980), direktør for Thorvaldsens museum fra 1932 til 1963, har skrevet om rytmen i billedhuggerens komposisjoner, særlig i relieffene og hans tondi. Sirkelformatet i en tondo krever at fremstillingen av romlig handling må ha et feste. Thorvaldsen håndterte dette komposisjonsmessige problemet tilsynelatende ubesværet, noen ganger ved å legge inn en horisontal linje, et «gulv», i medaljongen. Større problemer var det dersom figuren(e) skulle sveve. I Thorvaldsens kjente og vakre *Natten med sine Børn, Søvn og Død* (1815), ligger *Natten* sovende med sine barn i favnen i et stille svev mot venstre og sett fra siden, mens en flyvende ugle, nattens symbol, kommer rett mot oss (Ill. 6). Thorvaldsen la inn uglen for å balansere motivet. Samtidig skaper uglen rom, og holder dessuten *Natten* på plass på medaljongen. *Natten* er Thorvaldsens mest populære og utbredte verk. Schultz brukte nettopp *Natten* som et eksempel på hvordan Thorvaldsen fikk

¹² Ole H. Fladager til S. Løvenskiold i Kunstforeningen 5. juni 1861. (Kristiania kunstforenings arkiv. Ms.fol. 1945 D. Nasjonalbiblioteket).

¹³ Den danske kunsthistorikeren Julius Lange (1838–1896) nevner at Thorvaldsen ble kalt «Basrelieffets Patriark», noe han fortjente ved «de mange fortrinlige og betydelige Ting, som han utførte i Relief, og som gjenopvakte Opmærksomheden for denne Kunstform [...]» (Lange 1886: 195).



Ill. 6. Bertel Thorvaldsen: Natten (A901), tidligst 1815. Marmor, diam. 80,5 cm. Thorvaldsens museum. Foto: Jakob Faurvig. Copyright Thorvaldsens museum

en figur til å sveve. Det var ikke først og fremst verkets mange litterære henvisninger som begeistret publikum:

Var det nu ideerne, der tog folk? Nej, det var nok snarere det, at hun svæver, og den tyste poesi, der udspringer deraf. Hvad svæver hun paa? Ikke paa vingerne, men paa den O-formede figur, som klædebonnet danner. Paa den sejler hun gennem natten.

Uglen, nattens fugl, er den til stede som symbol – for at den skal illudere nattens stilhed ved sin lydløse flugt? Ja naturligvis. Men den har en endnu vigtigere funktion. Den frembringer en synsspænding i helt moderne forstand, den skaber et modtræk, der holder figuren paa plads inden for relieffladen – dækker man uglen, farer figuren ud i rummet. Det er denne spænding, der faar figuren til at svæve for vore øjne – den er Thorvaldsens løsning af problemet (Schultz 1962: 5–44).

I pendanten *Dagen* (1815) fyller den svevende figuren *Dagen* nesten hele sirkelen (Ill. 7). Nettopp det holder henne på plass. Amor med sin fakkell, samt hennes vinger, armer og ben, balanserer hverandre. Ansiktet er vendt bakover. Det er ingenting som driver henne ut av sirkelen. Blomstene som strøs ut, bidrar også i en viss grad til å holde henne på plass. I Thorvaldsens mer komplekse figurmotiver oppnådde han harmoni og likevekt ved å balansere én retning mot en annen, slik vi ser i *Andromeda bortføres af Perseus* (1839) (Ill. 8). Som Schultz skriver om dette arbeidet:



Ill. 7. Bertel Thorvaldsen: Dagen (A902), tidligst 1815. Marmor, diam. 80 cm. Thorvaldsens museum. Foto: Jakob Faurvig. Copyright Thorvaldsens museum



Ill. 8. Bertel Thorvaldsen: Andromeda bortføres af Perseus (A742), 1839. Gips, diam. 77 cm. Thorvaldsens museum. Foto: Ole Woldbye (1930–2003). Copyright Ole Woldbye

Perseus-relieffet skildrer jo dog avslutningen paa en meget ubehagelig historie. Den unge mand har reddet Andromeda fra det væmmelige uhyre med krokodilletænderne, som hun var prisgivet. Nu hygger hun sig under flyveturen over land og sø, midt i et virvar af arme og ben og vinger – et virvar, som dog ikke gør øjet forvirret, fordi det hele optrin ledes af et par styreakser og menneskelemmer og hestebeben følger hverandre i et rytmisk forløb cirklen rundt (Schultz 1962: 5–44).

Også i *Lysets genius med Pegasus* (1836), og i *Psyke føres til himmelen av Merkur* (1836) fikk Thorvaldsen figurene til å sveve og holde seg på plass i sirkelen ved spenningen i en motgående dobbeltbevegelse.

4. Fladagers *Sang og musik ledsaget af Amor*

Tondoens format er ikke kjent, men ettersom den beskrives som stor, er en diameter rundt 80 cm sannsynlig (Ill. 9). Motivet i lavt relieff viser tre svevende figurer – en ung kvinne, en yngling og en liten amor. De to unge er avbildet i et luftig svakt skråtliggende svev mot høyre, og fyller det meste av sirkelen. Den unge kvinnen



Ill. 9. Ole Henriksen Fladager: 'Sang og Musik' ledsaget af Amor, 1861. Gips, diam. ant. 80 cm. Ukjent eier. Foto: Marianecchi, Roma. Lagt ved brev fra Ole H. Fladager til Kunstforeningen 29. november 1861. Nasjonalbiblioteket. Spesiallesalen. Kristiania kunstforenings arkiv. Ms.fol. 1945 D

i venstre del av medaljongen er vist i trekvart profil. Hun henger i en myk bue etter ynglingen med venstre hånd på hans venstre skulder. Høyre hånd holder en lang utslått skriftrull. Venstre fot er skjult, høyre nakne fot berører medaljongens venstre kant. Håret er skulderlangt og samlet mykt ved nakken, øynene er vendt mot ynglingen, og munnen er lett åpen. Synger hun? Hun er kledd i en enkel fotsid tunika med belte, og kroppens skrå stilling lar stoffet falle i rike folder på hennes venstre side av skjørtet. Et langt kast ligger løst viklet rundt kroppen og endene flagrer bakover mot venstre ved underkroppen og hodet. Den unge mannen er naken og i tre kvart profil. Han er fanget i et sprang mot høyre med venstre ben bøyd og høyre utstrakt bakover. Det ser ut som om det er spranget som driver dem videre. Hodet er vendt bakover mot kvinnen, håret med fall er halvlangt, øynene himmelvendt, og også hans munn er lett åpen. I venstre hånd holder han en lyre, og i høyre et plekter. Lille Amor vises i profil mot høyre, i et svevende hopp framover. Med venstre hånd holder han seg fast i lyren, og med høyre strekker han seg etter en sommerfugl. Hans høyre fot berører medaljongens høyre kant. Tre stjerner er plassert symmetrisk i nedre halvdel av medaljongen. Man kan se figurene som innskrevet i en litt forskjøvet pyramide, der ynglingens hode utgjør topp, og kvinnens venstre og Amors høyre fot pyramidens andre punkter.

5. Hvem er det vi ser – hva forteller relieffet?

Ser vi bort fra tittelen, er det lett å tenke på Apollon med en av de ni musene, mens Amor prøver å fange sommerfuglen (oftest et symbol for menneskesjelen). Men skriftrullen forvirrer. Det er bare historiens muse Kleio som har skriftrullen som attributt. Sangere kan derimot ha en skriftrull. Ynglingens lyre og plekter kan peke på Apollon; disse er blant hans attributter. Men det er sjelden at Apollon fremstilles som en vek yngling, som her. Oftest ser vi ham som selve symbolet på mannlig skjønnhet, kraft og ungdom, med de rike hårlokkene samlet oppe på hodet, som hos *Apollon Belvedere*, eller med en stor laurbærkrans (Ill. 10). En mulighet er at de to unge forstiller sangens og musikkens genier. Men de er vingeløse, og genier er bevinget. Vi slipper å spekulere – Fladager fortalte selv i brev til Kunstforeningen fra London i mars 1862 at medaljongens motiv var «musiserende gaminer»¹⁴. (Men vel «gaminer» som personifiserte sang og musikk, slik tittelen tilsier.)

Sigurd Schultz ga full applaus til Thorvaldsens virtuositet i tondiene *Andromeda bortføres av Perseus*, *Lysets genius med Pegasus* og *Psyke føres til himmelen av Merkur*, der figurene svever og blir holdt på plass i sirkelen ved spenningen i en motgående dobbeltbevegelse. Schultz kaller det et «gnistrende fyrværkeri». Noe «gnistrende

¹⁴ Gamin kommer fra fransk og kan bety skøyeraktig ungdom, gategutt. Brev fra Ole H. Fladager til Christiania kunstforening, 26. mars 1862. (Kristiania kunstforenings arkiv. Ms.fol. 1945 D. Nasjonalbiblioteket).



Ill. 10. Bertel Thorvaldsen: Apollon (A326), 1836. Gips, diam. 65,5 cm. Thorvaldsens museum. Foto: Jacob Faurvig. Copyright Thorvaldsens museum

fyrværkeri» finner vi ikke i Fladagers *Sang og musik*. Fladagers figurer – de være seg gaminer, genier eller guder – drives tilsynelatende framover av ynglingens sprang mot høyre. Vi ser dem sveve, men snart vil de være utenfor medaljongen og fortsette ferden videre mot høyre. De har ingen ugle til å stoppe bevegelsen og holde dem i sirkelen, som *Natten* hadde. Fladager beundret Thorvaldsen, men har ikke forstått fullt ut å bruke dennes virkemidler, det å bygge opp spenning og svev ved motgående bevegelser. Ynglingens tilbakevendte ansikt, og Amors vertikale skikkelse og oppstrakte arm mot sommerfuglen, kan være ment å stoppe bevegelsen mot høyre, men det fungerer bare delvis. Skriftrullen og de flagrende endene av kastet forsterker snarere ferden mot høyre. Det finnes ingen motgående bevegelse i figurene selv, ingen styreakser, slik vi ser i de ovennevnte Thorvaldsen-relieffene.

6. Bygger *Sang og musik* på Thorvaldsen, eller står den på egne ben?

Fladagers tondo *Sang og musik* er preget av nyklassisismen og den Thorvaldsenske klassiske kanon i hele sitt uttrykk. Det kan ikke være tvil om at verket har hentet inspirasjon fra Thorvaldsens tondi. Fladagers tre tapte «basreliefmedailloner» fra akademitiden var sikkert også de påvirket av Thorvaldsen (Fladager 1858). Men var Fladagers tondo *Sang og musik* påvirket av konkrete Thorvaldsen-arbeider?

Hvilke muligheter hadde han i så fall til å se Thorvaldsens relieffer i Roma i rundt 1860? Mesterens romerske arbeider var sendt til København for lengst. Det mest nærliggende er å tenke på Just M. Thieles store firebinds verk om Thorvaldsen, med kobbertavler av samtlige arbeider¹⁵ (Thiele 1831–1850). I perioden da Fladager laget sin relieffmedaljong, var bøkene tilgjengelige i De danskes Bogsamling i Rom (stiftet i 1833). Men det er ikke sikkert Fladager har hatt behov for Thiele. Han kjente Thorvaldsens arbeider fra museet i København i sine fem studieår. Thorvaldsens berømte medaljonger *Natten* og *Dagen* finnes og fantes dessuten i et stort antall kopier over hele Europa, og er blant annet i Villa Albani Torlonia i Roma (i gips), der de sannsynligvis også var for 160 år siden.

Jeg har ikke funnet motiver hos Thorvaldsen som likner så mye at man kan kalle *Sang og musik* en replikk, pastisj eller parafrase (Thorvaldsens museum 1917–2021). Den må etter min oppfatning ses som Fladagers eget verk, gjort «con amore». Figurene mangler riktignok den «tilstedeværelse» Thorvaldsens figurer har, men det er et både tiltalende og poetisk verk. Om enn lite dynamisk.

Det er i Thorvaldsens *Dagen* jeg finner flest likhetstrekk med Fladagers tondo. *Dagens* lyse og blomsterstrøende ferd ligger i samme skrå svev over tondoens mot høyre som Fladagers «gaminer». *Amor* henger etter *Dagen* med venstre hånd på hennes skulder mens høyre holder en fakkell (i stedet for en bokrull). *Dagens* dreining av hodet er ganske lik ynglingens, og *Dagens* fot treffer kanten på sirkelen slik den unge kvinnes fot gjør. Den milde stemningen preger begge.

En annen sammenlikning er også interessant. Speilvender vi *Andromeda bortføres av Perseus*, vist som illustrasjon 8, er det likhetstrekk med personenes posisjoner og plassering også der. Men heller ikke her er likhetene så store at de kvalifiserer til å kalle *Sang og musik* et uselvstendig verk.

I Thorvaldsens kunst ser vi hans «klo» og energi i både detalj og helhet, og arbeidene er fylt av skjønnhet og kraft. Thorvaldsen var kongen i europeisk skulptur i tiår, de andre billedhuggerne fikk bare gjøre så godt de kunne. Det var kanskje nettopp det den unge Fladager prøvde i *Sang og musik* – å gjøre så godt han kunne. Men hvorfor valgte han å arbeide med en tondo såpass sent som mellom 1857 og 1861? Denne typen arbeider hadde jo sin storhetstid i Thorvaldsens levetid, og jeg tror neppe Fladagers samtidige kolleger arbeidet med denne formen for relieff. Ville han prøve krefter med mesteren?

Det ser ut til at Fladager var inne i en god periode rundt 1860. Han var i «billedhuggerens by» Roma. Han hadde innflytelsesrike venner som P.A. Munch, Bjørnstjerne Bjørnson og Johan Sebastian Welhaven. Det gikk ham vel. Bystene av P.A. Munch og *Augustus* til Kunstforeningen i 1859 og 1860 hadde innbrakt 220 spesidaler. Tondoens ville gi 100 spesidaler. Han fikk samtidig nyss om et

¹⁵ Bogsamlingens katalog ligger i arkivdel A2 på Skandinavisk forenings arkiv: <https://www.circoloscandinavo.it/about-us/collections/>.

kommende stipend på hele 500 spesidaler¹⁶. Han må ha følt seg verdsatt. Valget av en tradisjonell tondo som *Sang og musik ledsaget af Amor* kan ha vært ment som en «tour de force», noe han laget for å vise sine velgjørere hva han kunne, og AT han kunne – akkurat som Thorvaldsen.

Litteratur

- Anon. (1849). [Uten tittel]. *Morgenbladet*, 8. juli 1849, s. 2.
- Anon. (1860). Stipend til Videnskabsmænds og Kunstneres Rejser i Udlandet. *Morgenbladet*, 6. desember 1860.
- Anon. (1862). [Uten tittel]. *Den norske Rigstidende*, 19. desember 1862.
- Anon. (2023). Oppslagsord: Den evige stad [urbs aeterna]. Hentet 25. mai 2023 fra https://snl.no/Den_evige_stad.
- Bogh, M. (1997). *Bertel Thorvaldsen*. København: Fogtdal. (Dansk klassikerkunst, 3).
- Bukdahl, E.M., Bogh, M. (2004). *The Roots of Neo-classicism: Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish sculpture of our Time*. København: Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster.
- Dietrichson, L. (1887). *Det norske Nationalgaleri: dets Tilblivelse og Udvikling: i Anledning af dets 50-aarige Tilværelse*. 2. hefte. Kristiania: Cammermeyer.
- Fladager, O.H. (1858). *Indberetning til det Kongelige Norske Regjerings Departement for Kirke- og Undervisningsvæsenet*. København. (Riksarkivet, RA/S-1007/D/Dc/L0967/000).
- Fuchs, A., Salling, E. (red.). (2004). *Kunstakademiet 1754–2004*. Bind I–III. København: Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster & Arkitektens forlag.
- Gran, H. (1946). *Billedhuggeren Julius Middelthun og hans samtid. En studie i norsk sen-klassisistisk skulptur*. Oslo: Aschehoug.
- Honour, H. (1972). Neo-classicism. *The Age of Neo-classicism*. The Royal Academy and The Victoria & Albert Museum, London, 9 September–19 November 1972. London: The Arts Council of Great Britain, 1972, s. XXI–XXIX.
- Hougen, P. (2005). Fridtjofs saga. Christopher Borchs og Hans Gudes bilder i Oscarshall. *Kavringen* 36: 21–32.
- Lange, J.H. (1886). *Sergel og Thorvaldsen: studier i den nordiske klassicismes fremstilling af mennesket*. København: Høst. Faksimile 2010.
- Markussen, Å. (2021). Tre senklassisistiske billedhuggere i Roma. *Kunst og kultur* 104: 63–81.
- Messel, N. (1998). «Den Thorvaldsenske samling i Nasjonalgalleriet». *Nasjonalgalleriets første 25 år: 1837–1862*. Oslo: Nasjonalgalleriet.
- Schultz, S. (1962). Thorvaldsens rytme. *Meddelelser fra Thorvaldsens museum*, s. 5–44. <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/thorvaldsens-rytme>.
- Solbakken, B.A., Kongssund, A. (2022). *Nasjonalgalleriets historie*. <https://cdn.sanity.io/files/r4ygovza/production/43191fc9e1f84a9bf50dd2684f63992cf78f9766.pdf>.
- Thiele, J.M. (1821–1850). *Den danske billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans værker: del 1–4 + atlas*. København (1831–1850).
- Thiis, J. (1905). *Norske malere og billedhuggere: en fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigt over samtidig fremmed kunst*. Bind III. *Billedhuggerne*. Bergen: Grieg.

¹⁶ «Stipend til Videnskabsmænds og Kunstneres Rejser i Udlandet». *Morgenbladet* den 6. desember 1860: 2. Fladager fikk like mye som Bjørnstjerne Bjørnson, og 100 spesidaler mer enn sine kolleger Hans Johnsen Budal og Olaf Glosimodt.

- Thorvaldsens museum (2017–2021). *Bertel Thorvaldsens kunst og samlinger. Det komplette katalog*. <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/>.
- Thorvaldsens skulpturer. <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/formidling/bertel-thorvaldsen-en-billedhuggers-form-pa-verden/thorvaldsens-skulpturer>.
- Thygesen, A.L., Gelfer-Jørgensen, M., Sjøbu, A. (2020). Oppslagsord: Nyclassisisme. *Den Store Danske* på lex.dk. Hentet 17 maj 2023 fra <https://denstoredanske.lex.dk/nyclassisisme>.
- Aars, H. (1927). *Norsk kunsthistorie*. Bind 2. Oslo: Gyldendal.

JEZYK

Daniel Gaszewski

Independent scholar

<https://orcid.org/0000-0002-2900-4924>

Sverigedemokraternas kriminaldiskurs: En ideationell analys av partiets kriminalpolitiska inriktningsprogram

The Sweden Democrats' Criminal Discourse:
An Ideational Analysis of the Party's Criminal Policy Programme

The aim of this study is to investigate the criminal discourse of the Sweden Democrats through an ideational analysis of their criminal policy programme. The study applies an analytical tool drawing on systemic functional grammar. Analysing nuclear participants and using readability index, the article explores the question of how model readers are constructed in the text. The conclusion is that the Sweden Democrats focus mostly on material processes that refer to physical violence (very rarely on other types of crime). The party's view on criminal policy is focused on support for the police force. The Sweden Democrats' descriptions largely adopt the perspective of crime victims, while the model reader is a law-abiding and well-educated citizen.

Keywords: systemic functional grammar, ideational analysis, readability index, model reader, labeling theory

Nyckelord: systemisk-funktionell grammatik, ideationell analys, läsbarhetsindex, modellläsare, stämplingsteori

Inledning

Politiska partier brukar publicera och regelbundet uppdatera sina politiska program för att förmedla sina politiska inställningar och planer. I dessa texter framför partierna vilka principer som utmärker dem, vilka fokusområden de har och vilka förändringar de vill införa om de får makt. För att kommunicera sitt budskap om planerade förändringar behöver författarna definiera sin syn på den nuvarande situationen, till exempel hur rättssystemet fungerar idag och hur det bör fungera i framtiden. Genom att beskriva nutiden avslöjar författarna hur de uppfattar verkligheten inom områden som samhällsrelationer, ekonomisk

utveckling, brottsbekämpning, sjukvård och så vidare. Kriminalpolitik kan vara en betydelsefull aspekt, och ibland central, för vissa svenska partier. Detta kan tydligt ses i partiernas dokument, där exempelvis Sverigedemokraterna har ett dedikerat inriktningsprogram som fokuserar enbart på kriminalpolitik.

Akademiker har också visat intresse för Sverigedemokraternas kriminalpolitik, vilket framgår av ett antal studier som har utförts inom ämnen som samhälls- och statsvetenskap, men även inom språkvetenskap. Detta visar en trend bland studenter och forskare att inte enbart fokusera på detta parti. Det finns även en tendens att avgränsa forskningen till specifika områden, som till exempel kriminalpolitik.

Sverigedemokraternas kriminalpolitik analyserades i sin helhet ur samhällsvetenskapligt perspektiv av Douhan och Djordjevic (2011). De redovisar vilka kriminologiska teorier som ligger till grund för partiets kriminalpolitik. De drar slutsatsen att partiet använder sig av stämplingsteori, dvs. att en grupp eller en individ kan stämplas, och att detta kan öka brottsligheten genom att bli en självuppfyllande profetia (Douhan och Djordjevic 2011: 5). Stämplingen hos Sverigedemokraterna beskrivs som ett ”vi – svenskar och dom – invandrare” (Douhan och Djordjevic 2011: 34). En språklig analys av Sverigedemokraternas politiska budskap kan vara ett medel att bekräfta eller motbevisa en sådan slutsats (åtminstone inom de skrivna dokument som partiet publicerar).

En annan aspekt som utreds i en annan vetenskaplig uppsats är hur politiker från olika svenska partier motiverar sina straffrättsåtgärder. Omarin och Taapopi (2020) pekar på att Sverigedemokraterna framhåller partiets syn på kriminalpolitiken ur offrens och deras anhörigas perspektiv (Omarin och Taapopi 2020: 26).

Svensson (2020) formulerade en definition av ett högerpopulistiskt parti och gjorde en jämförande idéanalys¹ kring just Sverigedemokraterna. En av slutsatserna är att partiets dokument har tydliga nationalistiska drag och visar tecken på auktoritarism, populism och nativism (Svensson 2020: 19). Författaren skriver att en av anledningarna till en sådan slutsats är att partiet utpekar utlännningar i sina dokument som grunden till samhälleliga problem.

Studiens syfte är att undersöka Sverigedemokraternas kriminaldiskurs genom en systemisk-funktionell grammatikanalys av deras kriminalpolitiska inriktningsprogram. För att ta reda på kriminaldiskursen behöver analysen besvara följande frågor:

- Hur ser fördelningen av grammatiska processer ut i det kriminalpolitiska inriktningsprogrammet?
- Vilka förstadedtagare dominerar i programmet?
- Hur konstrueras textens tänkta mottagare?
- Syns offrens och anhörigas perspektiv tydligt efter den grammatiska analysen?
- Syns Sverigedemokraternas utpekande av utlännningar om deras kriminalpolitiska inriktningsprogram analyseras med språkvetenskapliga verktyg?

¹ Med idéanalys menas här en analys av idéer (som populism) ur statsvetenskapligt perspektiv, inte en ideationell analys ur språkvetenskapligt perspektiv.

I kommande sektion går jag vidare till att utforska Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram. Jag förklarar valet av underlag och sammanfattar programmets innehåll. I sektion 2 fokuserar jag på tillämpningen av systemisk-funktionell grammatik. Genom att använda denna teoretiska ram kan jag undersöka SD:s skriftliga kommunikation. För att ge en bredare kontext presenterar jag i sektion 3 tidigare studier kring Sverigedemokraternas skriftliga kommunikation. Jag sammanfattar och diskuterar forskning som har gjorts på området för att belysa viktiga insikter och trender. I sektion 4 analyserar jag grammatiska processer i SD:s text. En annan aspekt jag tar upp är förstadedeltagaruppdelning vilket diskuteras i sektion 5. Efter det diskuterar jag ”laglydig medborgare” som en modellläsare. Jag reflekterar över hur programmet tar sikte på en specifik typ av invånare. Avslutningsvis sammanfattar jag i sektion 7 mina resultat och reflektioner. Jag betonar viktiga insikter som framkommit genom analysen av och diskussionen om Sverigedemokraternas kriminaldiskurs.

1. Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram

Politiska partier brukar fokusera på olika aspekter – miljö, vård, utrikespolitik, kriminalpolitik m.m. Partiprogram blir därför alltmer omfattande. Demoskops undersökningar visar att lag och ordning har varit den viktigaste frågan för väljarna sedan mars 2019 (Demoskop 2022). Därför fokuserar jag på ett kriminalpolitiskt inriktningsprogram från Sverigedemokraterna (2018) som endast berör frågor om kriminalpolitik och som publicerats som löpande text i ett dokument på partiets webbsida. Inriktningsprogrammet innehåller beskrivningar av hur Sverigedemokraterna ser på trygghet, polisen, förebyggande åtgärder, blåljuspersonal, rättsväsendet, straff och brottsoffer samt rättvisa. Ett inriktningsprogram kan anses vara en separat genre av politiska texter, eftersom det beskriver en inriktning (ibland inom ett specifikt område som kriminalpolitik) för partiets politik där läsare inte nödvändigtvis hittar konkreta förslag på lagändringar utan snarare får läsa om hur partiet uttrycker sin ideologi.

På Sverigedemokraternas webbsida kan läsare hitta en lista med partiets alla politiska dokument. Där finns partidokument, inriktningsprogram, budgetdokument och övriga dokument. Bland inriktningsprogrammen hittar man kommunpolitiskt, landstingspolitiskt, migrationspolitiskt, kriminalpolitiskt, sjukvårdspolitiskt och sammanhållningspolitiskt inriktningsprogram. En del program är skrivna före valet 2018 (som kommunpolitiska inriktningsprogrammet från 2016), andra efter, men valet 2018 utgör en bakgrund (kontext) för de inriktningsprogrammen. Det kriminalpolitiska inriktningsprogrammet innehåller inga författarnamn – det enda tecknet på författarskap som syns är partiets logo.

Dokumentets första stycke handlar om trygghet. Sverigedemokraterna beskriver vilka förutsättningar som bör finnas för ett tryggt samhälle och för att människor

ska känna sig säkra. Efter det byts fokus till polisen som professionell yrkeskår. Partiet definierar polisens roll i samhället och deras roll för medborgarna. Det utvecklas till en beskrivning av polisen som yrkeskår och hur förutsättningarna för polisens arbete bör förbättras.

Nästa ämne som berörs i inriktningsprogrammet är förebyggande trygghetsarbete där samverkan med samhällsplanering, miljöer, polisens kommunikation och insatser riktade mot kriminella framhävs. Följande stycke handlar om polisen, men även om brandkår och sjukvårdspersonal vars skydd och trygghet diskuteras. Sverigedemokraterna framhåller att blåljuspersonalen bör kunna lita på tillgång till resurser och att stor respekt för dem ska upprätthållas.

Programmet innehåller en del uppgifter om rättsväsendet där tryggheten i domstolar för brottsoffer, anhöriga och vittnen redogörs för. Efter det följer tankar kring brott och straff (att straffet ska stå i proportion till brottets allvarlighet) med särskilt fokus på ungdomar som begår brott och utvisning av utlänningar. Ett separat stycke får brottsofferperspektiv, som partiet vill prioritera. Dokumentet avslutas med en beskrivning av synen på rättvisa.

2. Systemisk-funktionell grammatik

Med hjälp av analysverktyg från systemisk-funktionell grammatik (SFG), som beskrivs av Holmberg och Karlsson (2019), kan man undersöka hur olika språkliga parametrar bidrar till att forma kriminaldiskursen hos Sverigedemokraterna. Denna studie fokuserar på grammatiska processer och vilka aktörer som är ansvariga för handlingar i det kriminalpolitiska inriktningsprogrammet. De analyserade processerna i studien är en del av transitivitetssystemet inom SFG. En kombination av en processanalys och en utredning av förstadedeltagare innebär att man kan dra slutsatser om:

- hur Sverigedemokraterna formulerar sin diskurs kring kriminalitet och
- hur modelläsare konstrueras i texten.

2.1. Datainsamling, sortering och kategorisering

Före analysen behövde jag först ladda ner SD:s kriminalpolitiska program från deras officiella hemsida för att få tillgång till det kompletta dokumentet. Därefter inledde jag min analys genom att noggrant gå igenom programmet och markera alla relevanta delar för denna studie.

Jag fokuserade på att identifiera förstadedeltagare och grammatiska processer. Vid varje instans där jag upptäckte en förstadedeltagare eller en grammatisk process markerade jag det i dokumentet. Efter det klassificerade jag varje grammatisk process i kategorier baserat på dess typ. Jag identifierade om processen var materiell, relationell, mental eller verbal. När det gällde förstadedeltagare grupperade jag

dem enligt deras betydelse och funktion i programmet. Jag skapade grupper (för exempelvis brottsoffer, polis, brottslingar, utlänningar osv.) baserat på deras roll och representation i texten.

Genom att följa denna metod för datainsamling kunde jag systematiskt analysera de grammatiska strukturerna och förstå de språkliga val som görs i Sverigedemokraternas kriminalpolitiska program.

2.2. Processanalys

En del av systemisk-funktionell grammatik är processanalys som handlar om att analysera processer i en text, dvs. det att något händer. Någon gör något (t.ex. en person vittnar om ett händelseförlopp), uppfattar, uttrycker, upplever något, eller bara finns (Holmberg och Karlsson 2019: 73). Man kan urskilja fyra typer av processer: materiella, relationella, mentala och verbala. En materiell process uttrycker vad som händer i den yttre världen och det är aktörer som utför konkreta handlingar (Holmberg och Karlsson 2019: 80). En relationell process uttrycker hur deltagare förhåller sig till den yttre världen eller varandra samt uttrycker deras existens (Holmberg och Karlsson 2019: 89). En mental process visar att deltagare ser, hör, känner och upplever både den inre världen och verkligheten (Holmberg och Karlsson 2019: 25). En verbal process handlar om att deltagare säger något, berättar, påstår, ropar m.m. (Holmberg och Karlsson 2019: 25).

Eftersom ett kriminalpolitiskt inriktningsprogram handlar om att presentera rättsliga och samhällsliga aspekter kan man förvänta sig större frekvens av en del processtyper (huvudsakligen relationella) och mindre representation av andra (t.ex. verbala). Genom att kvantitativt sammanställa sådana uppgifter kan man få en inblick i textens karaktär (Nord 2019: 161).

Processfördelningen kan visa om författarna av Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram föredrar en viss typ av processer för att beskriva hur de ser på brottsbekämpning, kriminella, polisen, rättvisa och allt annat som kan röra kriminalpolitik. Det kan handla om att de använder materiella processer och skriver om att angripa, stjäla, döda, utvisa m.m. Det kan också istället finnas ett överflöd av relationella processer som beskriver att något eller någon existerar och hur processdeltagare förhåller sig till en sådan verklighet (att en viss grupp är ansvarig för något, att kriminaliteten är på en viss nivå etc.). Det är viktigt att påpeka att materialet omfattar just ett inriktningsprogram som ska beskriva partiets inriktning kring kriminalfrågor och inte innehålla politiska lösningar. Ett sådant inriktningsprogram redogör snarare för hur saker och ting bör se ut. Därför kan man förvänta sig av en sådan text att den är tät i fråga om processer som uttrycker abstrakta relationers värld (dvs. relationella processer).

2.3. Förstadeltagare

Förutom de grammatiska processerna är det relevant ur studiens syfte att se hur deltagare samspelar i processerna – vem som oftast utför handlingar och står i fokus i processerna. Det kan handla om en individ, en grupp, hela samhället eller kanske lagen. Man kan förvänta sig att texter som gäller kriminalfrågor kan byggas på antagandet att en individ (t.ex. en medborgare, ett offer, en invandrare) eller en grupp (t.ex. ett samhälle, flyktningar) ingår i vissa grammatiska processer (t.ex. attackera, försvara, stjäla) och att särskilda typer av aktörer dominerar i en sådan text.

Bara genom att se på en lista av förstadeltagare (det som motsvarar subjekt i den traditionella deskriptiva grammatiken) kan man se vilka aktörer som oftast deltar i textens processer. Sådana aktörer (upplevare, bärare, talare m.m.) deltar i processerna och utför vanligen dem. De aktörer som förekommer oftast kan vara de som Sverigedemokraterna fokuserar mest på. Då kan man dra slutsatser om det är mer abstrakta grupper (som ett samhälle eller ett rättssystem) eller särskilda och utpekade grupper (som utlänningar, unga eller kvinnor) som står i fokus i deras inriktningsprogram.

En fördelning av förstadeltagare kan vara ett underlag för att reda ut vem inriktningsprogrammet vänder sig till, dvs. vem som är mottagare. För detta ska jag använda ett begrepp, modellläsare. En modellläsare är en tänkt läsare av en text som konstrueras av textens författare genom särskilda val i utformningen av texten (Björkvall 2009: 26). Min analys utgår ifrån två grammatiska aspekter. Den ena är att frekvensen av valda förstadeltagare återspeglar hur Sverigedemokraterna konstruerar sitt inriktningsprogram och vem de vänder sig till. Därav baseras en analys av modelläsa ren på att den tänkta läsaren nämns frekvent i texten. Den andra aspekten är läsbarhet – ett klassiskt sätt är att beräkna läsbarhetsindex (*lix*) som indikerar om texten är svårläst eller inte. En text som inte är lätt att läsa och har stor informationstäthet kan rikta sig till universitetsutbildade personer (ett exempel på sådana texter kan vara vetenskapliga texter). En lättläst text möjliggör att ta del av information i texten även för personer som inte är välutbildade, inte har lika utvecklade språkkunskaper eller har funktionsnedsättningar. Sättet att formulera en text kan indikera vem texten vänder sig till och med andra ord – hur modelläsa ren konstrueras.

3. Studier kring Sverigedemokraternas skriftliga kommunikation

En del forskning om Sverigedemokraternas politik är redan gjord ur språkvetenskapligt perspektiv. Dessvärre finns det ett begränsat antal språkvetenskapliga publikationer kring Sverigedemokraterna och deras kriminalpolitik och de som finns är huvudsakligen studentuppsatser. Det visar att det finns en forskningslucka kring detta ämne.

En studie inom diskursanalys som handlar om inkludering och diskriminering i svenska partiprogram visar att Sverigedemokraternas och Kristdemokraternas

partiprogram innehåller mest diskriminering (Fälting 2018: 27). Denna uppsats väcker frågan om det är möjligt att nå samma resultat genom att utföra en ideationell analys ur SFG baserat på Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram.

En annan kandidatuppsats som består av en utredning av Sverigedemokraternas partiprogram och artiklar från SD-Kuriren visar att det bara är en bråkdel av partiets skriftliga språk som innehåller fördomsfulla avtryck (Andersson 2015: 19). Trots att man hittar fördomsfulla skriftliga uttalanden bedöms majoriteten av texterna vara neutrala. Denna studie är en av få som inte tydligt genom språkvetenskapliga analyser kategoriserar Sverigedemokraternas dokument som diskriminerande eller populistiska.

I sin analys använder Haglund begreppet *modelläsare* och *modellväljare* (Haglund 2020: 6). Hon beskriver att modellväljare för Sverigedemokraterna ”riktar sin kärlek till landet självt, inte till de människor som befolkar landet” och att hen ”ser sig själv som någon som gör rätt för sig” (Haglund 2020: 40), eftersom ”plikter” och ”rättigheter” är nyckelord i Sverigedemokraternas uttalanden. Frågan blir om deltagaranalys enligt SFG baserad på Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram kan ge samma bild av modelläsaren som hos Haglund.

4. Grammatiska processer i Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram

Hela Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram var underlag för analysen. I tabellen nedanför presenteras en kvantitativ sammanställning av processfördelning inom hela dokumentet.

Tabell 1. Kvantitativ sammanställning av processtyper i Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram

Processtyper (234)	Materiella	86 (37%)
	Relationella	79 (34%)
	Mentala	59 (25%)
	Verbala	10 (4%)

Materiella processer dominerar kvantitativt i Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram, där de står för 37% av de grammatiska processerna. Det är dock viktigt att notera att relationella processer utgör en nästan lika stor andel, nämligen 34%. I texten hittar man flera klassiska exempel på materiella processer som ”terroråd inträffar”, ”springer polisen”, ”andra flyr från” m.m. Vissa processer var inte direkt uppenbara att kategorisera. Ett exempel är ”skydda folket från fara”, där jag tolkade ”fara” som ett fysiskt hot och därmed skulle ett

fysiskt skydd krävas. Med det resonemanget kategoriserade jag ”skydda” som en materiell process, vilket också bidrog till det höga antalet materiella processer.

Det att materiella processer utgör den största andelen av processer i inriktningsprogrammet kan förklaras med temat för just detta inriktningsprogram – kriminalpolitik. Kriminalfrågor kan handla om brott som begåtts fysiskt genom agerande i den yttre världen. En annan förklaring kan vara att det är Sverigedemokraterna som valt sådana processer att fokusera på. Författarna nämner inte att brott kan handla om exempelvis hat och då uttalas muntligt (då skulle det kunna betraktas som en verbal process) eller om att utföra en cyberattack i syfte att lura systemanvändare (kan anses vara en mental process då).

Näst största gruppen av processer är de relationella processerna (34%). De flesta processer beskriver hur eller vad något eller någon är, t.ex. ”Den svenska polisen är en samhällsbärande yrkesgrupp” eller ”Uppgifterna de lämnar är inte sällan förenade med obehag och rädsla”. Det kan förväntas att en stor andel av processerna är relationella i den här typen av dokument. Inriktningsprogram syftar ju till att beskriva vilken riktning ett politiskt parti avser att ta.

De flesta relationella processer var enkla att klassificera, men det fanns en del som behövde tolkning. Ett exempel är ”[m]edborgare ska mötas av öppna polisstationer”. Att möta någon eller något är en process som sker i den yttre världen. Därför kunde det klassificeras som en materiell process, men om man tar hänsyn till första- och andradeltagare anser man att ”ska mötas” används metaforiskt och det handlar snarare om att polisstationer ska ”existera” i den yttre världen och därför tolkades det som en relationell process.

En fjärdedel av alla processer är de mentala. En relativt stor del av processerna tolkades som mentala, trots att det i de flesta fall inte handlar om att höra eller se. Istället handlar de om att känna och uppleva. En stor del av inriktningsprogrammet fokuserar på just tryggheten, och det är något som man kan uppleva – att man känner eller inte känner sig trygg. Ibland tolkades ofta ett verb som vanligen tyder på exempelvis materiell process som ”att skapa” som mental just eftersom det handlade om att skapa en trygghet.

En slutsats som kan dras från de mentala processerna är att inriktningsprogrammet ägnar stor uppmärksamhet åt deltagarnas känslor och upplevelser – ofta handlar det om känslor av trygghet och otrygghet. Detta kan tolkas som ett strategiskt val av Sverigedemokraterna i beskrivningen av sin kriminalpolitik, vilket kan indikera en strävan att förstärka upplevelsen av trygghet och minska upplevelsen av otrygghet. Dock är detta endast en tolkning och bör inte ses som en absolut sanning.

Den minsta andelen av processerna är de verbala (4%). Inga klassiska exempel kunde hittas och de som klassificerades som verbala tolkades i sin helhet. Ett exempel är ”brottsoffer inte själva behöver kontakta gärningsmän” (där genom ”kontakt” antar man en muntlig interaktion) eller ”polisen larmas i god tid” (där ”larmas” tolkas som ett muntligt telefonsamtal eller vistelse på en polisstation).

5. Förstadedeltagaruppdelning i Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram

För att få inblick i vilka förstadedeltagare som förekommer mest grupperade jag dem. En av de enklaste och tydligaste grupperna är ”polis”, eftersom förstadedeltagare som ingår i denna grupp är ett och samma substantiv i olika grammatiska former (t.ex. ”polis”, ”polisen”). Det finns däremot mindre uppenbara grupper vars sammanställning beror på tolkning. Ett exempel är ”brottslingar”. Där ingår alla förstadedeltagare som motsvarar ”den som begår brott” som exempelvis ”grovt kriminella” eller ”de som hamnat snett”.

Tabell 2. Gruppering av förstadedeltagare i Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram

Gruppering	Förstadedeltagare	Antal
Ungdomar	Exempel: <i>ungdomar; unga; minderåriga;</i>	4 (3%)
Invånare	<i>invånarna; Alla människor i Sverige; medborgarna; Medborgare; skötsamma, laglydiga medborgare; medborgare;</i>	6 (4%)
Brottsoffer	Exempel: <i>den utsatte; brottsoffer, brottsoffret och dennes familj; de som drabbats av kriminalitet;</i>	8 (5%)
Polis	Exempel: <i>polisen; antalet poliser; varje polis; Polisyrket; En professionell poliskår; Chefer inom polisen; polisen som utsätts för stenkastning;</i>	15 (10%)
Samhälle	<i>samhället</i>	4 (3%)
Brott	Exempel: <i>Brott; gängrelaterad brottslighet; organiserad brottslighet; Gängkriminalitet;</i>	9 (6%)
Brottslingar	Exempel: <i>Den som begår brott; grovt kriminella; gängmedlemmar; brottslingar; de som hamnat snett; De som hotar, trakasserar eller våldför sig på blåljuspersonal;</i>	10 (6%)
Utlänning	Exempel: <i>En utlänning som inte kan eller vill respektera rådande lagar; en utlänning;</i>	2 (1%)
Utvisning	Exempel: <i>utvisning; utvisning; frågan om utvisning;</i>	3 (2%)
Lag	Exempel: <i>svensk lag; lagarna; särskilda lagar;</i>	5 (3%)
Pronomen	Exempel: <i>det; dessa; de; de själva; han eller hon; vi;</i>	33 (21%)
Övriga	Exempel: <i>Människor; gamla; en främling; andra; en person; Domstolar; naturliknande miljöer; Den fysiska närmiljön; God belysning; Utökad kameraövervakning; en stark välfärd;</i>	55 (36%)

Den största gruppen (36%) är övriga förstadeltagare, dvs. sådana förstadeltagare som förekommer bara en gång, är svåra att gruppera eller irrelevanta. Näst största gruppen är pronomina som utgör 21% av förstadeltagare i texten. Pronomina kan ofta tolkas som deltagare, eftersom de syftar på det eller den som nämndes tidigare i texten.

Den tredje största gruppen av förstadeltagarna är polisen och utgör 10% av alla förstadeltagare. Det är inte förvånande med tanke på att flera delar av dokumentet fokuserar öppet (genom exempelvis rubriker) på polisen – enskilda poliser och hela yrkeskåren.

Slutsatsen för deltagaranalysen kan vara ett det är polisen som står i fokus i inriktningsprogrammet och deras arbete prioriteras mest av Sverigedemokraterna. Däremot kan man hitta andra, mindre grupper av förstadeltagare som tar en del plats i dokumentet, som brott och brottslingar (båda utgör 6%), brottsoffer (5%) och invånare (4%).

6. Laglydig medborgare som modelläsare

För att analysera vem som är modelläsare fokuserade jag på förstadeltagare och vilken funktion de fyller i texten. En av de mindre grupperna av förstadeltagare som jag kunde urskilja är invånare. I den gruppen ingår förstadeltagare som ”invånarna”, ”alla människor i Sverige”, ”medborgarna” eller ”skötsamma, laglydiga medborgare”. Det är endast medborgarna som förstadeltagare som omfattas av attribut som ”skötsamma” och ”laglydiga”. Inga andra förstadeltagare beskrivs på ett sådant sätt, och ingen annan grupp av förstadeltagare gynnas heller på ett sådant sätt. Jag tolkar det försiktigt som att det är just ”skötsamma medborgare” som är modelläsare, dvs. medborgare som ”ser sig själv som någon som gör rätt för sig” (Haglund 2020: 40). Däremot anser jag min tolkning som svag, eftersom den nämnda gruppen av förstadeltagare ändå är liten och mer omfattande analys (av exempelvis andradeltagare, dvs. de aktörer i grammatiska processer som motsvara ett objekt i den traditionella grammatiken) skulle kunna stödja eller motbevisa den.

Utöver detta vill jag framhäva att nästan 80% av alla förstadeltagare inte bara är enkla pronomen, utan utbyggda nominalfraser. Detta kan indikera att textens läsbarhet är lägre, det vill säga, att texten är skriven på ett mer avancerat sätt. Enligt lix-räknaren på lix.se, är läsbarhetsindexet för Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram 52, vilket innebär att det klassificeras som svåräst.

7. Diskussion

Processanalysen besvarade frågan vilka processtyper som dominerar i texten – de flesta processerna är materiella och relationella. En hög andel relationella processer var att förvänta, eftersom de behövs för att presentera partiets inriktning och bild

av hur samhället bör se ut. Ändå överstiger antalet materiella processer antalet relationella processer. En text som handlar om brottslighet kan innehålla processer som beskriver hur ett brott kan begås, och då kan en författare fokusera på de fysiska aktiviteterna som att stjäla något från en affär, attackera, våldta m.m. Däremot kan brottslighet handla om icke-materiella handlingar som att verbalt hota någon, manipulera en person (bedrägeri) m.m. Då kan författare använda mentala eller verbala processer. Dessa är dock inte representerade i lika stor utsträckning som de materiella. Det kan handla om att Sverigedemokraterna begränsar kriminalpolitik bara till de fysiska aspekterna av deltagarnas aktiviteter eller att de fokuserar på sådana för att väcka känslor, chockera läsare, skapa en känsla av otrygghet och med det bilda sitt patos, dvs. känslomässig inverkan (Gunnarson 2016: 68).

Jag konstaterar att Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram har en betydande fokus på poliskåren – var tionde förstadedeltagare i texten har koppling till polisen – deras roll i samhället, kriminalpolitiken, deras behov och utveckling. Genom att ge polisen en central roll i dokumentet kan läsare uppfatta just polisen som en avgörande aspekt i kriminalpolitiken, snarare än lagändringar, förebyggande åtgärder, utbildning, tekniska lösningar och liknande.

Sverigedemokraterna skriver omfattande om brott och brottslingar, brottsoffer och invånare. Brottsoffers förekomst i texten som förstadedeltagare är tillräckligt frekvent för att kunna klassificeras som en separat grupp, vilket stämmer överens med Omarin och Taapopsis analys (2020) som visade att partiets syn på kriminalpolitik är ur brottsoffrens perspektiv. En grupp av förstadedeltagare som jag har kallat för ”invånarna” inkluderar också deltagare som ”skötsamma, laglydiga medborgare”. Att medborgarna beskrivs på detta sätt är i linje med Haglunds slutsats (2020), att de är modelläsarna. Vidare framkommer det att texten är skriven på en mer avancerad nivå. Det indikeras av ett läsbarhetsindex på 52, vilket är typiskt för mer komplexa texter, samt av en stor variation av förstadedeltagare som ofta är utvidgade med framför- och efterställda attribut eller relativa bisatser. Detta kan tyda på att modelläsaren är en person med högre utbildning.

Andra studier pekar på diskriminering (Felting 2018) och högerpopulistiskt innehåll som framställer invandrare som orsak till samhällsliga problem (Svensson 2020). Detta kan kopplas till stämplingsteorin inom kriminologi som utgår från att en grupp eller individ kan märkas som brottslingar, vilket kan öka brottsligheten genom en självuppfyllande profetia (Lilly, Cullen och Ball 2019: 142). I inriktningsprogrammet hittade jag dock bara två instanser i hela texten där ”en utlänning” är förstadedeltagare. Det är delvis i linje med Anderssons (2015) slutsatser att majoriteten av Sverigedemokraternas skriftliga produktion kan anses vara neutral. Däremot bör man observera att det faktum att ordet ”utlänning” endast förekommer två gånger inte automatiskt gör texten neutral. En text kan indirekt rikta uppmärksamheten mot en specifik grupp genom diskursiva metoder där analys av andra element, såsom andradeltagare eller omständigheter, kan ge ytterligare information.

Denna artikel kan utgöra en grund för vidare forskning. Under min analys observerade jag specifika adverbial, såsom rumsadverbial som ”i det moderna folkhemmet”, vilket används flera gånger i texten. En analys av sådana omständigheter (adverbial i enlighet med den deskriptiva grammatiken) kan erbjuda ytterligare insikt i studien av Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram. En annan aspekt att beakta är modalitet – inriktningsprogrammet innehåller flera modaliteter som ”ska”, ”måste” eller ”bör”. Baserat på graden av modalitet kan man dra slutsatser om hur bestämda Sverigedemokraterna är i sina påståenden och sin vision för kriminalpolitiken. Sist men inte minst kan en analys av samtliga deltagare bidra till ytterligare insikter. Genom att kartlägga andradeltagare och förstadedeltagare i passiva satser kan maktstrukturer och relationer mellan aktörer avslöjas.

Denna studie ger ytterligare belägg för att användningen av SFG som metod kan vara givande för att genomföra en diskursanalys. Genom att bara använda enskilda element som kartläggning av förstadedeltagare och ideationell analys, erhöles insikter om hur Sverigedemokraterna konstruerar en kriminaldiskurs i sitt kriminalpolitiska inriktningsprogram.

Referenser

- Andersson, A. (2015). *Ett sverigedemokratiskt språk: En innehållsanalys av Sverigedemokraternas partiprogram och partitidning*. Kandidatexamen, Högskolan i Gävle. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:820993/FULLTEXT01.pdf> [tillgång: 01.06.2021].
- Björkqvall, A. (2009). *Den visuella texten: multimodal analys i praktiken*. Stockholm: Hallgren & Fallgren.
- Demoskop. (2022). *Viktigaste frågan augusti 2022*. <https://demoskop.se/news/viktigaste-fragan-augusti-2022/> [tillgång: 01.06.2021].
- Douhan, J., Djordjevic, G. (2011). *Sverigedemokraternas kriminalpolitik – På stämplingsteoretisk grund*. Yrkesexamen, Malmö högskola. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1485865/FULLTEXT01.pdf> [tillgång: 01.06.2021].
- Fälting, S. (2018). *När familjen av någon anledning faller sönder: En studie av könsnormer i partiprogram*. Kandidatexamen, Uppsala universitet. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1217396/FULLTEXT01.pdf> [tillgång: 01.06.2021].
- Gunnarson, H. (2016). *Vältalaren – en handbok i retorik*. Stockholm: Liber.
- Haglund, L. (2020). *Åtta modellväljare och deras föreställningar om det svenska samhället: En kritisk diskursanalys av riksdagspartiernas valmanifest inför 2018 års val*. Magisteruppsats, Linneuniversitetet. <http://lnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1475699/FULLTEXT01.pdf> [tillgång: 01.06.2021].
- Holmberg, P., Karlsson, M. (2019). *Grammatik med betydelse. En introduktion till funktionell grammatik*. Lund: Studentlitteratur.
- Lilly, J., Cullen, F., Ball, R. (2019). *Criminological theory: context and consequences*. California: SAGE.
- LIX, Läsbarhetsindex. (2022). <http://lix.se/> [tillgång: 01.06.2021].
- Nord, A. (2019). Text, register, genre och diskurs. I: P. Holmberg och A.-M. Karlsson. *Grammatik med betydelse. En introduktion till funktionell grammatik*. Lund: Studentlitteratur.

- Omarin, A., Taapopi, B. (2020). *Brott och straff: En kvalitativ studie om hur straffrättsåtgärder motiveras av politiker*. Kandidatexamen, Uppsala universitet. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1387830/FULLTEXT01.pdf> [tillgång: 01.06.2021].
- Svensson, F. (2020). *Högerpopulismen hos Sverigedemokraterna. En idealtypsanalys av högerpopulism och en jämförande idéanalys av Sverigedemokraterna*. Studentuppsats, Karlstads universitet. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1444816/FULLTEXT01.pdf> [tillgång: 01.06.2021].
- Sverigedemokraterna. (2018). *Sverigedemokraternas kriminalpolitiska inriktningsprogram*. <https://sd.se/wp-content/uploads/2018/05/Kriminalpolitiskt-inriktningsprogram.pdf> [tillgång: 01.06.2021].

Ioana-Andreea Mureşan

Babeş-Bolyai University

<https://orcid.org/0009-0009-5960-9359>

Raluca Pop

Babeş-Bolyai University

<https://orcid.org/0000-0001-7551-7344>

Exploring the Use of Memes in Learning about Norwegian Culture and Language in a Foreign Language Learning Context

This paper explores the use of memes in learning about Norwegian language and culture within a foreign language learning context. Memes, and particularly Internet memes, as a relevant part of today's popular culture, can be considered useful authentic resources for learning a foreign language. Due to their informal character, memes can facilitate learners' engagement in the classroom and offer exposure to authentic language. The aim of this paper is hence to analyse several popular memes featuring Norwegian texts (transmitted through social media platforms such as Reddit or Instagram) with the intention of using them in the Norwegian classroom. The analysis reveals that memes could be highly useful resources in learning about Norwegian culture as well as improving the vocabulary and understanding of grammar.

Keywords: Internet memes, Norwegian culture, foreign language learning, cultural awareness, authentic resource, socio-cultural context

General considerations

In this paper, we explore the use of Internet memes in learning Norwegian and gaining knowledge about Norwegian culture within a foreign language learning context. More particularly, we intend to look into how memes can be used to enhance the understanding of Norwegian language and culture for university students who study Norwegian at Bachelor's level in Romania. First of all, when learning Norwegian outside Norway, the extent of its authentic socio-cultural context is rather limited. Thus, learners might have difficulties in grasping the semantics of the language, in producing accurate grammatical forms or in achieving native-level pronunciation. Secondly, the learning of a foreign language in a formal setting can be less engaging

or artificial due to the teacher's simplified input aimed at practising the language (Hasan 2006). The discourse in a formal educational context "contrasts with other types of language produced in real communicative discourse" (Hasan 2006: 7). Likewise, we argue in this paper that given their humorous character and online availability Internet memes can provide a meaningful socio-cultural context and can facilitate students' engagement in learning a foreign language in a formal setting.

Our opinion is that in the field of foreign language learning teachers need to seize the educational opportunities that arise when making use of digital technologies. During the Covid-19 pandemic, teaching and learning have undergone considerable changes. The availability on the Internet of a variety of content urges the teacher of a foreign language to consider the pedagogical benefits of using different digital apps and resources. The current paper intends to provide an understanding of the added value that is brought in the classroom as a result of using Internet memes in the teaching of Norwegian at undergraduate level. Our focus is twofold and targets mainly the development of students' language competence as well as their cultural awareness.

Harnett, Brown and Anderson (2014) suggest that the emergence of digital technology has determined students to rethink the way in which they perceive, handle, explore and make use of the information they are presented. On a daily basis they "live immersed in a world of social networking, texting, blogs, wikis, online games, music and videos" (Harnett, Brown and Anderson 2014: 118). The target group that we have in mind for this paper are Generation Z and Y students, who value experiential learning and the use of technology. They prefer information to be presented in a multimodal manner by employing different modes. According to Prensky (2001: 2–3), Generations Z and Y prefer graphics and visual resources to written ones. As such, memes represent a suitable authentic resource due to their attractive packaging that is both catchy and multimodal. In addition, "most students are familiar with memes" (Hartman et al. 2021: 79) and their use in the classroom "can help activate background knowledge by allowing students to apply a familiar means of interacting with information" (Hartman et al. 2021: 79).

Internet memes have gained worldwide popularity, but can students relate to them in an academic manner and understand their didactic utility? In a digital age where education is intensively digitised, there is a certain urgency for a new type of literacy suitable to handle different types of content. Therefore, Scolari (2019) suggests the need to develop multimodal literacy, i.e. the "ability to interact in a meaningful way with multimodal texts (icons, visual representations, sound, video) and to create multimodal and digital resources". In this line of thought, multimodality refers to a theoretical framework in social semiotics which studies language as an act of making meaning together with other non-linguistic semiotic resources (Kress et al. 2001; Kress 2010). An Internet meme is a multimodal resource because it incorporates more than one mode of communication to create meaning (colour, font, letters, layout, etc.).

Undoubtedly, language and culture are both present in learning a foreign language because every utterance is situated in a socio-cultural setting. Therefore, many researchers consider that foreign language teaching and learning is deeply connected with the concept of culture (Kramsch 1998; Liddicoat and Scarino 2013). Learners of a foreign language become mediators between one or more languages. Moreover, they need to demonstrate that their linguistic abilities are backed up by their “cross-cultural understanding” (Carroli 2011). Internet memes can contain explicit and implicit elements of cultural representation and a thorough understanding of these is rooted in the ability to make connections between the linguistic and the cultural counterparts of a language. This mediation between one’s mother tongue and the target foreign language is proof that learners have to get accustomed to new communicative and cultural repertoires (Pop 2020). Although the aim to integrate both language and culture in foreign language teaching has been covered in the literature by many researchers (Kramsch 1998; Byram 1997; Dearsdorff 2006), Scarino (2009: 74) indicates that much is left for the teacher to decide what teaching resources are suitable for intercultural learning as there is no “adequate theory of language development from an intercultural perspective”. Therefore, teachers need to explore in depth the available content and find resources that can be conducive to learning a foreign language.

1. What are Internet memes?

The term *meme* – first coined by Richard Dawkins in 1976, when in his book *The Selfish Gene* he envisioned the cultural ideas or behaviours transmitted through imitation (Dawkins 2016: 229–230) – has undergone significant changes, particularly with regard to its subgenre, the Internet meme, which has become increasingly popular in recent years. Patrick Davison noticed the lack of a suitable rigorous definition of the term and proposed a definition which we consider proper for our paper: “an Internet meme is a piece of culture, typically a joke, which gains influence through online transmission” (Davison 2012: 122). According to Shifman, memes are “content units [...] in the form of remakes, parodies, or imitations” (2013: 73) which encourage meme creators to modify the original input. In terms of their online popularity, memes can last anytime from days to years. Furthermore, their global character, which is also relevant and adds to their transmission, is completed by their local value since Internet memes transmit ideas, beliefs and feelings specific to a given culture (Nistor 2022: 35), functioning as part of a culture (Nissenbaum and Shifman 2017: 485), and contributing to a set of ideas specific to a certain community. However, most importantly, they represent “a distinctive hallmark of digital culture” (Smith and Copland 2022: 25). Memes have gained global success as a result of their humorous tone, since the majority of Internet memes are jokes. Moreover, the likelihood of being transmitted by a large number of Internet users

adds to the speed of their transmission and emphasizes their uniqueness (Davison 2012: 122). Han (2019) highlights the potential of Internet memes in conveying complex information such as language, culture or identity. Their rich content is an outcome of “memeing” (Han 2019: 71), i.e. sharing, creating and remixing information in a meme by several authors.

Memes as a genre of popular culture offer attractive content to youths. Lüders and Sundet consider that “it is necessary to understand the importance of technology and the different platforms for the younger generations [...] as well as that of the various new entertainment platforms such as Twitch, YouTube, or of the memes, humour and challenges on TikTok” (Lüders and Sundet 2023: 4). Therefore, in order to engage younger generations in the learning of a foreign language teachers need to be savvy in finding suitable online content that can become a meaningful teaching resource.

In terms of audience, Internet memes target a variety of groups ranging from teenagers to adults and seniors. Internet memes are “sensitive indicators of public opinion” (Denisova 2019: 5) as they present current issues in various domains. The message they convey is meant to “entertain, inform and educate” (Denisova 2019: 5). However, Internet memes can sometimes trigger controversy as they touch upon sensitive subjects. Furthermore, because they are highly visible due to the messages they convey, Internet memes should be understood and explored (Denisova 2019: 5). Considering the popularity of Internet memes, their informal character, and influence upon the younger generations, we argue that it is worth analysing these resources as prospective means of enhancing language competence in Norwegian and cultural awareness at undergraduate level.

At the same time, we need to mention intertextuality as a central feature of memes, as observed by Laineste and Voolaid (2017: 28), converging the medium, the people and the message during the process of sharing cultural texts that engage users. The popularity of memes lies in their intertextuality, since they manage to easily attract users and they replicate with even more ease due to their engaging character, due to the convergence between the appropriate message appealing to the appropriate people through the appropriate medium.

2. Prospecting the use of Internet memes in language teaching and learning

This paper explores, from a didactic perspective, the suitability of including Internet memes in teaching Norwegian language and culture within a foreign language learning context. The targeted group are undergraduates who have no or minimal knowledge of Norwegian in the first year of their enrolment. Internet memes can be used in a variety of ways in the foreign language classroom. Literature in the field of education indicates that learners of a foreign language who have encountered

memes in formal or informal contexts have developed their language competence in the foreign language (Knobel and Lankshear 2007; He 2008; Han 2019; Kayali and Altuntaş 2021). However, the majority of published literature generally refers to classroom projects or literature reviews, and empirical research findings are scarce. Memes have been used as didactic resources to enhance the study of literature (Hartman et al. 2021), the study of math and journalism (Dongqiang et al. 2020) or the study of visual arts (Domínguez Romero and Bobkina 2017). The present paper is rooted in a foreign language learning context and represents a pedagogical endeavour to incorporate Internet memes in teaching Norwegian language and culture. Owing to the fact that memes foster cultural representations, students' cultural awareness can be enhanced. This paper fills a gap in knowledge as there are no similar studies that focus on teaching Norwegian as a foreign language at undergraduate level.

Memos are authentic resources with language that is not graded to a certain level. Used as a teaching resource, they offer the possibility to introduce new elements of vocabulary or grammar which might not be included in the curriculum, but which are relevant for the discussion that takes place in the classroom. In this respect, memes are in line with the idea of enabling naturalistic language acquisition proposed by Krashen and Terrell (1983), as they provide students with a wide variety of exposure to language input. Internet memes tackle diverse topics ranging from culture and economy to current socio-political situation or health issues during the Covid-19 pandemic. Memes can incorporate both explicit (art, food, clothing, etc.) and implicit elements of culture (values, beliefs, ethics, etc.). Therefore, they can be included in a culture and civilization course for students who study a foreign language.

Internet memes can be used as input for explaining syntax, morphology, punctuation rules or the pragmatics of the foreign language. Still, choosing these memes is heavily dependent on the teacher's competence to select relevant texts. Memes can exhibit spelling or punctuation mistakes, text that might be difficult to interpret or the meaning of the words that might be difficult to grasp. Consequently, teachers need to judge the quality of a meme in view of some criteria that refer to: grammatical accuracy and appeal to students (Bugler et al. 2017), cultural appropriateness and relevance to learners' needs (McGrath 2002), novelty, coherence (Heylighen 1997), unbiased content or availability, just to name a few.

As receptive skills are concerned, the pre-listening and pre-reading stages of an activity are meant to engage students and allow them to make predictions about the content that is presented. Memes can be included in this initial stage of an activity because they are catchy and can set the mood for the whole activity. In addition, memes can be used as an individual activity following the stages of presentation, practice and production.

3. Research methodology

The conceptual framework that guides this stage of the research is drawn from the distinction made by Kress (2010) between modes and mediums in the context of multimodality. Where applicable in the analysis stage, the modes are detailed and broken down into five categories: linguistic, visual, aural, gestural, and spatial. The mediums were social media platforms and websites. Qualitative content analysis was used as a research method to analyse seven Internet memes. The selection criteria were twofold: (a) Internet memes with texts written in Norwegian and (b) Internet memes that reveal Norwegian cultural elements. With this in mind, we consider that the Internet memes selected could be useful in improving undergraduates' vocabulary and grammar knowledge in Norwegian as well as their awareness of Norwegian culture.

We have stressed the importance of bringing digital culture into the classroom to enhance Norwegian culture and language learning. Hence, we have browsed several social media platforms and websites to identify the most suitable memes for classroom use. The search revealed that the most complex collection of memes could be found on Reddit and Instagram, whereas Facebook seems to be less interesting for meme creators and users. It is necessary to mention here that our focus was primarily on image macro memes, namely memes that involve adding the same text to various images or adding different texts to the same image, as defined by Davison (2012: 127). The fact that these do not contain videos makes them easier to be used in the classroom. The complexity of these memes, since they incorporate images and written text, makes them highly suitable for language learning, apart from helping create a more relaxed and less formal context in the usually formal space of a university language learning classroom.

4. An analysis of memes to be used in learning about Norwegian culture and language in a foreign language learning context

We will now proceed to analysing the memes selected in accordance with the criteria mentioned: memes with text written in Norwegian and memes that are suitable for learning about Norwegian language and culture. As the research methodology is concerned, we conducted a qualitative content analysis of these Internet memes.

The first meme (see Fig. 1) depicts four successive images that present the ways in which a person can learn Norwegian. It is indicated that the least beneficial would be to learn Norwegian with a teacher (Norwegian: "lære norsk med en lærer"), the second choice would be to use DuoLingo to learn Norwegian ("lære norsk med Duolingo"). Furthermore, the second best choice would be to learn Norwegian with the help of Reddit ("lære norsk med Reddit"), whereas the best and, presumably, the most advantageous choice would be to learn Norwegian through memes ("lære

norsk med memes”). This Internet meme suggests that memes can be a powerful tool when learning Norwegian as a foreign language.

- Mode: linguistic (the phrase *lære norsk med* is repeated in every image so it is easy for the reader, in our case an undergraduate with little knowledge of Norwegian, to follow the idea and be able to focus only on what is different in each picture); visual (the larger the font of the text, the more beneficial the learning tool); spatial (the image of the brain is situated in the middle of the meme indicating that the brain is the central element)
- Medium: Reddit, a social media platform
- Denotative meaning: the process of learning Norwegian can be performed in different ways
- Connotative meaning: why waste your time with other learning tools when memes are the most advantageous for learning Norwegian
- Didactic value: focus on reading skills, grammar and speaking skills as a follow-up activity

The second meme (see Fig. 2) illustrates a similar idea by means of two distinct images. This time the focus is not on how to learn Norwegian, but on motivation. The first image in the meme, depicting a man looking rather serious, contains the following text: “å lære norsk fordi du er interessert i norsk språk og kultur”, which means “to learn Norwegian because you are interested in Norwegian language and culture”. The meme creator highlights a much stronger motivation behind learning Norwegian: to understand more memes (“å lære norsk; å forstå flere memes”) by using an image of the same man with a happy face, which conveys a far stronger motivation to learn Norwegian than the first image. Thus, this meme comes to support the central idea of this paper, that memes, due to their popularity and their humorous content that digital users are familiar with, can easily engage learners and provide motivation for studying a foreign language.

- Mode: linguistic (the phrase *å lære norsk* is repeated in both images, making it easier for the reader, in our case an undergraduate with little knowledge of Norwegian, to follow the idea and be able to focus only on what is different in each picture); visual (the font of the text is the same in each image); spatial (the image of the man is situated in the middle of the meme, making it a central element); gestural (the facial expression and non-verbal language of the man convey a message that is in line with the text)
- Medium: Reddit, a social media platform
- Denotative meaning: one needs to be diligent, serious and hardworking in order to study Norwegian; the purpose of learning Norwegian is to know more about Norwegian language and culture
- Connotative meaning: the learning of Norwegian can be funny when one chooses to do that only to understand memes
- Didactic value: focus on reading skills, grammar and speaking skills as a follow-up activity



Fig. 1. *Learning Norwegian with Memes*

Source: <https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fi.redd.it%2Fgrahwbf9yzb11.jpg>
 (accessed: 20.12.2022)



Fig. 2. *Learning Norwegian to Understand More Memes*

Source: <https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fi.redd.it%2Fkmd3lpn2wc631.png>
 (accessed: 20.12.2022)

Meme no. 3 (see Fig. 3) showcases the grimaces Norwegians make when they have to hold the door for a stranger (the original Norwegian text is: “Fjeset til Nordmenn når de holder døren åpen for en fremmed...”). This meme, transmitted through the Instagram account *@artigememes* (the adjective *artig* can be translated into English as ‘funny’, ‘interesting’), exploits cultural stereotypes by making the reader understand the attitudes of Norwegians towards opening doors to strangers, or maybe to foreigners who have different customs, as the word *fremmed* can be translated both ways, namely ‘stranger’ or ‘foreigner’. Hence, both strangers and foreigners get to learn about the values Norwegians appreciate.

- Mode: linguistic (the text is representative for the three images depicting people); visual (the text is in large bolded letters); spatial (the image focuses on the face of three people and no other details are presented); gestural (the facial expression and non-verbal language of the three people are in accordance with the text)
- Medium: Instagram, a social media platform
- Denotative meaning: this is the facial expression of someone who opens the door to a stranger
- Connotative meaning: this can be humorously perceived as a cultural stereotype
- Didactic value: focus on reading skills, grammar, introduction to Norwegian culture and civilization

Meme no. 4 (see Fig. 4) makes use of two of the most treasured elements in Norwegian culture, elements which are also widely known to be representative for the Scandinavian space: Vikings and Christmas. By using an illustration depicting two Vikings laughing at someone, this meme has a considerable potential to become popular with any group of learners of Norwegian due to the familiar character of its protagonists. The image is rendered complete by the text, which refers to a topic that could be considered surprising after seeing the image of the Vikings: Christmas. Thus, the image of the heroic heathen figures of Scandinavian history is juxtaposed with a text that can be translated as follows: “When people in other countries have to wait until tomorrow to open the Christmas gifts” (in Norwegian: “Når folk i andre land må vente til i morgen for å åpne julegaver”). The result is surprising and amusing at the same time, revealing that Norwegians do not have to wait until Christmas Day to open the gifts, as is the case with other countries and cultures.

- Mode: linguistic (the text is connected with the image depicting two Vikings); visual (the text is in large bolded letters); spatial (the central focus of the image are two Vikings); gestural (the facial expression and non-verbal language of the two Vikings are in accordance with the text)
- Medium: Instagram, a social media platform
- Denotative meaning: this is the facial expression of someone who opens his/her presents; it is customary in Norway to open the gifts on Christmas Eve

Fjeset til Nordmenn når de holder døren åpen for en fremmed...



Fig. 3. *The Face of a Norwegian*

Source: <https://www.instagram.com/p/Cazl3H3NQI8/?igshid=MTI1bGthOTg0ZG8yOA%3D%3D>
(accessed: 10.01.2023)

Når folk i andre land må vente til i
morgen for å åpne julegaver



Fig. 4. *Christmas Gifts*

Source: <https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fi.redd.it%2F29y5te2xh8621.png>
(accessed: 20.12.2022)

- Connotative meaning: Norwegians open their presents earlier in comparison to other cultures
- Didactic value: focus on vocabulary and introduction to Norwegian culture and civilization

While the other memes we have discussed above do not contain images of well-known figures, Meme no. 5 (see Fig. 5) is repetitive and makes use of images from the popular American comedy TV series *Friends*, produced between 1994 and 2004. The message it conveys is related to the Covid-19 pandemic, when people all over the world were supposed to stay at home, but this recommendation was in contradiction with the Norwegian lifestyle, as we learn from this meme.



Fig. 5. *Friends*

Source: https://www.reddit.com/r/norge/comments/fnguth/alle_over_50_%C3%A5r_n%C3%A5r_de_h%C3%B8rer_p%C3%A5_beskjedene_fra/ (accessed: 20.12.2022)

The images featuring two characters from the TV series, Phoebe and Joey, illustrate a conversation between them, in which Phoebe seems to be uttering words that are repeated by Joey. The same image of Phoebe is repeated three times, juxtaposed with an image of Joey, each time containing a different word (in Norwegian: “hold. deg. hjemme”, i.e. “stay. [you]. at home”), while the last image, which is different, contains all the words put together, conveying the message: “stay. at home. stay at home.” Joey’s reaction is totally contrary to the recommendation provided by Phoebe – he exclaims, as if enlightened: “travel to the cabin!” (in Norwegian: “reis på hytta!”).

Students of Norwegian can thus learn about the importance of the cabin in Norwegian culture: not even the fact that people were urged to stay at home because of the pandemic can prevent Norwegians from travelling to their cabins. *Frilufslivet* ‘life outdoors’ is central to the Norwegian lifestyle, and owning a *hytte* ‘cabin’ enables Norwegians to indulge in spending time outdoors, in nature, as often as possible. This meme, produced during the coronavirus pandemic, indicates that their strong attachment to nature cannot be altered even by a disease that confined millions indoors.

- Mode: linguistic (the text repeats itself in 6 images); visual (the font of the text is common); spatial (the four images on the left have Phoebe as central focus while the ones on the right depict Joey); gestural (the facial expression and non-verbal language of the two characters are different in the last row as compared to the previous six images, where they are the same)
- Medium: Reddit, a social media platform
- Denotative meaning: Covid-19 is dangerous and you should stay at home
- Connotative meaning: many Norwegians did not adhere to the restrictions and went to their cabins anyway
- Didactic value: focus on vocabulary, grammar, and introduction to Norwegian cultural traits

Meme no. 6 (see Fig. 6) is particularly useful to learn the use of the indefinite pronouns *noen* and *noe*, which can be translated as ‘some’ or ‘any’ and are normally used with uncountable nouns, but *noen* also means ‘somebody’ or ‘someone’, whereas *noe* means ‘something’ or ‘anything’. The Norwegian text featuring in this meme is: “Når du må forklare noen noe mer enn to ganger...”, which translates into English as follows: “When you have to explain to somebody something more than twice...”. It is an illustrative example of the use of *noen* and *noe* in the same sentence, while the text is juxtaposed with a funny illustration of SpongeBob SquarePants, the main character of the popular American animated comedy TV series that started to be broadcast in 1999. On the 20th anniversary of the series, Aja Romano remarked that SpongeBob had grown into a cultural phenomenon as SpongeBob memes had become some of the most popular Internet memes, particularly on Reddit (Romano 2019).

Når du må forklare noen noe mer enn to ganger...

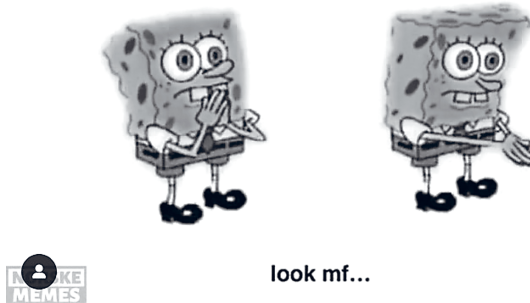


Fig. 6. *SpongeBob SquarePants*

Source: <https://www.instagram.com/p/ChHUR1Lt9Pr/?hl=en> (accessed: 10.01.2023)

- Mode: linguistic (explanatory text); visual (the text is in large bolded letters); spatial (two images of SpongeBob SquarePants); gestural (SpongeBob SquarePants has a different non-verbal language in each image)
- Medium: Instagram, a social media platform
- Denotative meaning: grammar can be sometimes difficult to understand
- Connotative meaning: SpongeBob SquarePants acts a bit childish and clumsy in the TV series; grammar should be explained differently in accordance with the learners' age and language skills
- Didactic value: focus on grammar

Meme no. 7 (see Fig. 7) can be considered highly useful in both expanding the vocabulary and learning the degrees of comparison of adjectives in Norwegian. The meme contains illustrations of two characters engaged in a conversation on who is the stupidest. It represents a funny method to approach a rather arid field, and the Norwegian text attached to the three illustrations is as follows: “Jeg er den dumteste personen” (in English: “I am the stupidest person”). The reply is: “Jeg kjøpte en app for å ta bilder”, which translates as: “I bought an app to take photos”, while the answer is: “Du er helt klart dummere” (in English: “You are definitely stupider”). We can thus use the meme to discuss the endings that need to be added to adjectives in order to use them for comparison, namely *-ere* for the comparative form, and *-est(e)* for the superlative. The text of the meme illustrates the definite form of the superlative, i.e. *den dumteste* ‘the stupidest’,



Fig. 7. *Memes Are Best in Norwegian*

Source: <https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fi.redd.it%2Fs00j89kszhn31.jpg> (accessed: 10.01.2023)

providing an opportunity for discussing both the indefinite and definite forms of the superlative.

- Mode: linguistic (explanatory text); visual (the font of the text is bigger in the first image in comparison to the other two images); spatial (the two characters have different size in each image); gestural (gesture: offering the crown, i.e. non-verbal language indicating recognition and acceptance)
- Medium: Reddit, a social media platform
- Denotative meaning: grammar can be sometimes difficult to understand
- Connotative meaning: someone can act more stupidly than you in some situations
- Didactic value: focus on grammar

5. Discussion

In view of the qualitative analysis performed we consider that the Internet memes we have selected represent a useful resource in developing undergraduates' language skills – in expanding their vocabulary and enhancing their understanding of grammar. Apart from this, our analysis has focused on the cultural traits exhibited by the selected memes, which can thus broaden undergraduates' level of cultural awareness. In line with the literature we have indicated, we consider that owing

to their humorous character and popularity memes can enhance language acquisition and cultural awareness.

The qualitative analysis of the selected memes revealed the potential benefits of using them as instruments for both expanding vocabulary and grammar knowledge, and for becoming more familiar with Norwegian culture. Still, in order to evaluate undergraduates' level of cultural awareness before and after using Internet memes it would be useful to conduct a survey and use a questionnaire as a research tool for collecting information.

There are certain problems that could arise from the use of memes in the foreign language classroom, and the most likely one would be the fact that some of the memes contain mistakes. However, this can be avoided as long as the teacher makes a proper choice of the most suitable memes for classroom use.

Each of the seven Internet memes has been qualitatively analysed with reference to mode, modality, didactic value, and the denotative and connotative meaning. The analysis revealed that the memes have both a denotative and a connotative meaning, which makes them appropriate for engaging undergraduates in speaking activities that focus on the literal meaning as opposed to the secondary, cultural meaning. The various modes in which the Internet memes render a message relate to the multimodal teaching methods in which different sensory modes are employed. Thus, undergraduates' different learning styles are taken into consideration.

6. Conclusions

The idea of this research started first of all from the necessity to enable foreign language learners' ability to manipulate various types of educational content. Although Internet memes containing English texts are the most popular worldwide, people from around the world have become both users and creators of memes in their own languages. This is also the case with Norwegians, who have created and circulated numerous memes that are representative for their culture.

For obvious reasons, the strong impact of memes stems from the use of appropriate images to convey the desired message, images that are rather familiar and have usually been transmitted with various messages in various languages. This is owed, indeed, to the fact that the same images represent indefinite sources for memes, if we consider that many of them have been continuously used in meme templates. There are countless websites that give their users the chance to create their own memes by making use of the existing template database. This opportunity eventually contributes to the creation and transmission of Internet memes by allowing users to become actively engaged, to become meme creators.

Our analysis gives us reasons to experiment with the use of memes in the classroom with students of Norwegian at undergraduate level. Developing learners' cultural awareness is paramount when learning a foreign language, so it is only

natural to make use of memes that reveal Norwegian cultural traits. In addition, due to their popularity, and their humorous content that digital users are familiar with, Internet memes can easily engage learners and provide motivation for studying a foreign language.

In addition, we intend to engage in further research and conduct empirical studies in an attempt to explore the perceptions of both teachers and students on using memes in a foreign language teaching context. The fast changing world we live in sets the pace for the educational environment as well. Making use of the growing influence of technology in order to reach common ground with younger generations and facilitate their foreign language learning has become more and more necessary. Memes, as key elements of popular culture, are relevant and attractive when it comes to youth identity. Likewise, they represent useful authentic resources in foreign language teaching and learning.

Bibliography

- Bugler, D., Marple, S., Burr, E., Chen-Gaddini, M., Finkelstein, N. (2017). How Teachers Judge the Quality of Instructional Materials. <https://www.wested.org/wp-content/uploads/2017/03/resource-selecting-instructional-materials-brief-1-quality.pdf> [accessed: 8.02.2023].
- Byram, M. (1997). *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon: Multicultural Matters.
- Carroli, P. (2011). *Literature in Second Language Education: Enhancing the Role of Texts in Learning*. London: Bloomsbury Academic.
- Davison, P. (2012). The Language of Internet Memes. In: M. Mandiberg (ed.). *The Social Media Reader*. New York: New York University Press, pp. 120–134.
- Dawkins, R. (2016). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- Deardorff, D.K. (2006). Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internalization. *Journal of Studies in International Education* 10(3): 241–266.
- Denisova, A. (2019). *Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts*. London and New York: Routledge.
- Domínguez Romero, E., Bobkina, J. (2017). Teaching Visual Literacy Through Memes in the Language Classroom. In: K. Donaghy, D. Xerri (eds.). *The Image in English Language Teaching*. Malta: ELT Council, pp. 59–69.
- Dongqiang, X., De Serio, L., Malakhov, A., Matys, O. (2020). Memes and Education: Opportunities, Approaches and Perspectives. *Geopolitical, Social Security and Freedom Journal* 3(2): 14–25.
- Han, Y. (2019). Memeing to Learning: Exploring Meaning-Making in a Language-Learning Chat Group. *Technology in Language Teaching & Learning* 1(2): 68–90.
- Hartman, P., Berg, J., Fulton, H.R., Schuler, B. (2021). Memes as Means: Using Popular Culture to Enhance the Study of Literature. *The Journal of the Assembly for Expanded Perspectives on Learning* 26: 66–82.
- Hartnett, M., Anderson, A., Brown, M. (2014). Learning in the Digital Age: How Are the Ways in Which We Are Learning Changing with Digital Technologies? In: A. St. George, S. Brown, J. O'Neill (eds.). *Facing the Big Questions in Teaching: Purpose, Power and Learning* (2nd ed.). Melbourne: Cengage, pp. 116–125.

- Hasan, A.S. (2006). Analysing Bilingual Classroom Discourse. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 9(1): 7–18.
- He, Z. (2008). On Memes and Memetics in Language. Proceedings of the 10th International Conference, Pragmatics Society of Japan. Kaitakusha: Guandong University of Foreign Studies, pp. 71–82. http://pragmatics.gr.jp/content/files/SIP_010/SIP_10_He.pdf [accessed: 8.02.2023].
- Heylighen, F. (1997). Objective, Subjective and Intersubjective Selectors of Knowledge. *Evolution and Cognition* 3: 63–67.
- Jenkins, E.S. (2014). The Modes of Visual Rhetoric: Circulating Memes as Expressions. *Quarterly Journal of Speech* 100(4): 442–466.
- Kayali, N.K., Altuntaş, A. (2021). Using Memes in the Language Classroom. *Shanlax International Journal of Education* 9(3): 155–160.
- Knobel, M., Lankshear, C. (2007). Online Memes, Affinities, and Cultural Production. In: M. Knobel, C. Lankshear (eds.). *A New Literacies Sampler*. New York: Peter Lang, pp. 199–227.
- Kramsch, C. (1998). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Krashen, S.D., Terrell, T.D. (1983). *The Natural Approach: Language Acquisition in the Classroom*. Oxford: Pergamon Press.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London and New York: Routledge.
- Kress, G., Jewitt, C., Ogborn, J., Tsatsarelis, C. (2001). *Multimodal Teaching and Learning: Rhetorics of the Science Classroom*. London: Continuum.
- Laineste, L., Voolaid, P. (2017). Laughing Across Borders: Intertextuality of Internet Memes. *The European Journal of Humour Research* 4(4): 26–49.
- Liddicoat, A.J., Scarino, A. (2013). *Intercultural Language Teaching and Learning*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Lüders, M., Sundet, V.S. (2023). Globalt innfødte som en tapt generasjon? En konseptualisering av unge som en mediegenerasjon. *Norsk Medietidsskrift* 30(1): 1–12.
- McGrath, I. (2002). *Materials Evaluation and Design for Language Teaching*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nissenbaum, A., Shifman, L. (2017). Internet Memes as Contested Cultural Capital: The Case of 4chan's /b/ Board. *New Media & Society* 19(4): 483–501.
- Nistor, R. M. (2022). Memefying Crises in Romania and Japan: A Global Phenomenon Bearing Local Value. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai: Philologica* 67(4): 35–54.
- Pop, R. (2020). Fostering New Literacies in Teaching Norwegian as a Foreign Language. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai: Philologia* 65(3): 79–88.
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon* 9(5): 1–6.
- Romano, A. (2019). How SpongeBob memes came to rule internet culture. <https://www.vox.com/culture/2019/5/1/18525337/spongebob-memes-mocking-caveman-history> [accessed: 8.02.2023].
- Scarino, A. (2009). Assessing Intercultural Capability in Learning Languages: Some Issues and Considerations. *Language Teaching* 42(1): 67–80.
- Scolari, C.A. (2019). Beyond the Myth of the “Digital Native”: Adolescents, Collaborative Cultures and Transmedia Skills. *Nordic Journal of Digital Literacy* 14(3–4): 164–174.
- Shifman, L. (2013). Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication* 18(3): 362–377.
- Smith, N., Copland, S. (2022). Memetic Moments: The Speed of Twitter Memes. *Journal of Digital Social Research* 4(1): 23–48.

DEBIUTY

Anna Artwich

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-1582-5510>

Analyse av kamp tendenser i kvinnefigurers konstruering i Cecilie Løveids dramatikk

An Analysis of Camp Tendencies in the Construction of Female Figures
in Cecilie Løveid's Drama Texts

The article explores camp tendencies in female characters in selected plays by Cecilie Løveid. In this study, I consider camp as a political phenomenon. Thanks to hyperbolisation or breaking the rules of the androcentric world, camp allows excluded individuals to regain their voice. Due to their exaggerated nature, camp strategies particularly emphasise the problem of objectification of marginalised groups. Camp depiction of fundamental problems enables Løveid to deconstruct traditional social norms. In her work, camp becomes visible in thematic areas related to the construction of female characters or transgressions of stereotypically understood gender. Therefore, it is essential to include Cecilie Løveid, known for her socially critical literature, in this discourse.

Keywords: camp, Cecilie Løveid, drama, women, gender roles

Nøkkelord: kamp, Cecilie Løveid, drama, kvinner, kjønnsroller

Cecilie Løveid er ofte beskrevet som en av fornyerne av moderne norsk drama på grunn av sine innflytelsesrike eksperimenter på scener i Bergen – og de fleste av hennes skuespill er til og med oversatt og spilt i utlandet. I sin dramatikk har Løveid i årevis holdt på med spørsmålet om sosial eksklusjon som berører ulike individer. Blant dem kan leseren særlig oppdage profilene til kvinner som blir gitt uttrykk på en radikalt annen måte enn i tidligere dominerende fortellinger. Forfatteren lar de tidligere ignorerte stemmene deres bli hørt, og bygger dermed en kompleks og multinivåfortelling om kvinner. Takket være brudd med normative mønstre og bruk av karakterer som er innbakt i den kollektive hukommelsen, finner Løveid et alternativt historiesyn i kvinnestemmer – hun oppfyller sitt mål med å hyperbolisere stereotypiske kv i n n e l i g e egenskaper. På grunn av det tilhører hennes dramaer kamp-tendensen som er et vidt omdiskutert fenomen i nåtidens kultur. Mitt utvalg av dramaer i denne artikkelen kommer fra den rike litterære

produksjonen til Løveid, nemlig *Rhindøtrene* (1996), *Fornuftige dyr* (1986), *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet* (1991), *Balansedame: fødsel er musikk* (1984), *Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint* (1993) og *Maria Q* (1994). Etter min mening avslører disse verkene kampe strategier som forfatteren legger inn i sine tekster. Derfor prøver jeg i mitt eget forsøk å definere en rolle det revolusjonære potensialet til kamp kan spille i framstilling av kvinner i Løveids dramatiske tekster.

1. Hva er kamp?

Kamp-diskusjonen begynte med Susan Sontag (1933–2004), som hentet begrepet fra New Yorks homoseksuelle kretser i sitt verk *Notes on "Camp"* (1964). Takket være dette blir Sontag sett på som den forskeren som introduserte fenomenet KAMP til verden. På grunn av homofile personers oppførsel betraktet Sontag kamp som en slags overstilisert følsomhet – ikke et politisk verktøy for marginaliserte grupper¹. I takt med denne følsomheten overdriver kamp egenskaper ved gjenstander, kjønn eller seksualitet – til det punktet at de blir hyperboler:

[...] 1. To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. [...] 8. Camp is a vision of the world in terms of style – but in a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off", of things-being-what-they-are-not (Sontag 1964: 2–3).

Imidlertid hevder hun at dette begrepet er for omfattende og flyktig for å være definert på en ordnet og vitenskapelig måte. Derfor inkluderte hun sine overveielser i form av «løse notater» i essayet. Mangelen på slike kategoriske konklusjoner gav Sontag en mulighet til å utvide begrepets omfang. Plutselig gjaldt kamp ikke bare homofile i USA, men også konkrete nisjer ved hele massekulturen, for eksempel ballett eller populære såpeoperaer – produkter som opprinnelig ikke var dannet av ekskluderte mennesker. Ved å knytte kamp til massekulturen overtok hun et begrep som tidligere hadde vært forbundet med en konkret subkultur. Takket være hennes notater gjennomgikk begrepet en stor utviklingsfase som en estetisk kategori på den ene siden. Imidlertid må man innrømme at de som opprinnelig

¹ Kamps første avbrytelse med den dominerende kulturen kan være observert på slutten av det nittende århundre, da den raffinerte og fremmedgjorte dandyen skapte smaken til de øvre sosiale klassene: «[...] en dandy rigorisme er skapt til å jobbe med seg selv, til å krystallisere spredning til en ny, kunstig identitet. [...] Derfor plasserer dandyen interiøret på overflaten. Han gjør mote til en spiritualitet, han løfter små ting til et absolutt nivå, og det som er flyktig bruker han til evigheten» (Książek 2018; min oversettelse).

brukte kamp-begrepet, nå kan ha vanskeligheter med å forsvare sin identitet innen den nåværende massekulturen².

Stigmaet er et konstituerende trekk ved en gruppe ekskludert fra sin tids konvensjonelle diskurs. Erving Goffman peker i sine betraktninger på nøkkelrollen til en spesifikk normativ rustning som skulle forårsake bruk av tilsynelatende tilhørighet til den dominerende kulturen. På denne måten forble stigmaet til en mistilpasset skjult, og et individ som ble berørt av den kunne fungere uten å oppleve sosial fremmedgjøring og skamfølelser sterkt assosiert med denne (Tokarska-Bakir 2005: 10). Kamp var en radikal avvisning av normative kulturelle koder. Begrunnelsen var at disse reglene hindrer identitetsutvikling. Dette dristige trekket tillot kampe personer å uttrykke seg fritt fra normer og sosial diskriminering, noe som var forankret i følelsen av stigma som betinget deres tidligere fremmedgjøring. Kamp og utnyttelsen av kjønn bygger på et lignende prinsipp. Det er en praktisk representasjon av Judith Butlers refleksjoner over metodene for å produsere kjønnsmatriser som hvert individ blir underordnet i begynnelsen av livet (Rudaś-Grodzka, Nadana-Sokołowska, Mroziak 2014: 461–464). Det å bryte de vanlige kjønns mønstrene – ved å bruke hyper- eller post-seksualitet som taktikk – kan forårsake gjentatt utstøting av kampe personer. Takket være kamps bruk av eksklusjonskategorien ble undertrykkelsesverktøyet et tegn på tilhørighet til en elitegruppe. Andy Medhurst påpeker følgende: «Alle historiske studier av homsers subkulturer [...] viser, eksempel for eksempel, hvordan homofile brukte kamp som en forsvarsmekanisme i et fiendtlig miljø» (Medhurst 2006: 96; min oversettelse).

Kamp, som var i ferd med å bli overført til massekultur, ble redusert til det estetiske plan, eller sensitivitet, som skulle rettferdiggjøre den allestedsnærværende dårlige smaken. Sontags gest med å overta kamp-begrepet utløste nesten umiddelbart en diskusjon om muligheten for å gjenvinne politisk og skeiv kamp. Przemysław Czapliński trekker oppmerksomheten mot fragmenteringen av diskursen:

[kamp] refererer ikke lenger bare til mannlig homoseksualitet, men er – i bredere forstand – assosiert med undergraving av kjønnsroller basert på forskjellige minoriteter (feministiske, lesbiske, androgyne kamper) eller fra perspektivet til et post-kjønnsbilde av et menneske. I disse variantene går det utover de kulturelle aspektene ved det mannlige kjønn: det brukes til å skape identiteten til en mistilpasset person, det iscenesetter andre antropologiske aspekter (relatert til begge kjønn, differensiert seksualitet, så vel som ulike tilfældigheter av kroppen) (Czapliński 2013: 11; min oversettelse).

I våre dager har kamp blitt en kategori som bryter ned enhver undertrykkelse av minoriteter på grunnlag av kjønn (Czapliński 2013: 41). Kamp forstått på denne måten har en spesielt sterk innvirkning på all kjønnsstøtte – som alder eller

² Moe Meyer understreker den homoseksuelle karakteren til kamp i sine betraktninger. Forskere som for eksempel Pamela Robertson og George Piggford utvidet begrepet for å bryte med den diskriminerende avhengigheten mellom kampe personer og deres biologiske kjønn. Kamp forstått på denne måten åpner seg for ulike minoriteter, representert i androgyn eller feministisk kamp.

etnisitet – som viser potensielt ubehag for et individ knyttet til underordning til en normativ heteroseksuell modell.

En ekstremt viktig del av kampforskningen er også refleksjonen til Pamela Robertson, som vektlegger mulighetene til rolleomvendning når det gjelder kvinner og kamp³. I veldig lang tid ble kvinner ekskludert fra kampdiskursen – det ble antatt at kamp er en kategori med en spesifikk kjønnsbiografi som signaliserer en spesifikk homofil karakter. Derfor ble kvinner – til og med lesbiske kvinner – utelukket fra samtalen om kamp (Mizerka 2016: 18). Robertsons gest med å undergrave legitimiteten til den stereotype oppfatningen av kvinner som et objekt som kun gir mannlige homofile modeller for kvinnelig atferd – slik at de kan bryte løs fra sine tradisjonelle mannsroller – er grunnlaget for betraktningene til den feministiske kampen (Robertson 2013: 95)⁴. I virkeligheten fremmer kamp faktisk feministiske diskusjoner om kjønnskonstruksjon – derfor kan forskere undersøke kamp-former som en feministisk praksis. Når den brukes bevisst som en produksjonsstrategi, oppnår den sin effekt på grunn av uforsiktig overdrivelse, rik dekor og liberalisering av begjær. Kvinnestemmen i kampdiskusjonen gjør oss oppmerksom på at en total k v i n n e l i g h e t kan føre til en reel revolusjon i kulturen (Mizerka 2016: 20–22). Forskeren hevder:

[...] Kamp opptar imidlertid et diskursivt rom som ligner Aleksander Dotys definisjon av ulikhet: «[...] et bredt spekter av kulturelle uttrykk som er anti- eller ikke-heteroseksuelle eller i opposisjon til heterofile». [...] For feministe ligger kampens attraktivitet i dens potensial til å fungere som en form for kjønnsparodi. [...] Kamp [er] et slags parodispill mellom subjekt og objekt, der den kvinnelige betrakteren ler av og leker med bildet sitt [...]. Kvinner tar avstand fra sitt eget bilde, ler av det og står ved siden av det, og samtidig mister de ikke bevisstheten om den virkelige innflytelsen dette bildet har på dem (Mizerka 2016: 22; min oversettelse).

Den inkluderende kampen slutter å passe inn i misogyni-diskursen eller antifrigjøringspolitikk, og derfor kan den bli en av de mest produktive kategoriene som frigjør marginaliserte grupper i postmoderne kultur. Riktignok gjør kamp seg gjeldende også i sceniske tekster, som – særlig i dag – er preget av sterkt kritiske trekk ved det patriarkalske samfunnssystemet.

Kamp muliggjør åpen konfrontasjon med sosiale normer, fordi den lar mennesker avsløre det skjulte potensialet til fenomener som legitimerer den nåværende ordenen (Mizerka 2013: 32–33). Gjennom strategien for hyperbolisering av en persons identitet, for eksempel på kjønnsbasis, kan et individ vise mottakeren alle skadelige

³ Hun omtaler ekskluderingsprosessen av kvinner i kamp-diskurs i detalj i verket: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham 1996.

⁴ Robertson benekter gyldigheten av tilnærmingen til kamp gjennom et prisme av maskulinitetens og homoseksualitetens dyade. Kamp forstått på denne måten bestemmer om karakter av forholdet mellom objektet (kvinner) og subjektet (homoseksuelle menn) i kamp som bare ensidig – på den måten tilber homofile den kvinnelige estetikken, mens kvinner ikke låner noe fra kamps kultur. Dermed ekskluderer kamp alle andre grupper fra sin diskurs.

stereotypier og krav som stilles til representanter for ulike grupper. For å observere alt dette og transformere det til kamp må en person inkludere den utelukkede gruppen i samfunnet. På denne måten presenterer en hyper-kjønnslig og eksplisitt mann eller kvinne et urealistisk bilde ment å understreke sosiale ulikheter – ved å overta samfunnets fiendtlige fortelling, skaper de ofte en selvskapt verden underordnet dem.

2. Kampe kvinnefigurer i Cecilie Løveids dramatikk

Erving Goffman peker på at utseende er et konvensjonelt symbol på normativ diskurs. Mennesker er dømt til å leve i en kultur hvor prestasjon er svært viktig fordi den åpner for gjenkjennelse av det individuelle gjennom identifikasjon med mønstre. Personlig identitet, som tilpasser seg dette mønstret, spiller en standardisert og rutinemessig rolle i sosial organisering – å overskride eller overdrive ens rolle er et brudd i forholdet mellom et individ og dets fellesskap (Goffman 2005: 94–95). På grunn av menneskenes mangfold bør mønstrene være enda mer uttrykksfulle, lett gjenkjennelige, fulle av overdrivelse – og slik fungerer kamp.

Kamp viser hvordan en kan spille en rolle som et spesifikt bilde av feminitet for å vise at noe slikt ikke eksisterer – det er kun bilder av kvinner som er gjenstand for sosial endring. Avspeilingen av «det mannlige» i en kvinnelig karakter virker på den samme måten – kamp destabiliserer alle mulige tradisjonelle og stereotypiske roller tildelt kvinner (Ross 2013: 355–356). På grunn av denne «kvinnelige overdrivelsen» som kritiserer kjønnsroller i samfunnet, kan kamp betraktes som en av formene for feministisk kritikk (Robertson 2013: 96–97). Kamp kan fungere på flere måter i heltens representasjon – det kan både undergrave og overdrive den sosiale oppfatningen av persepsjonen av kvinner i litteraturen. Kamp, som et grunnlag for sosial frigjøring, realiserer seg i Løveids verk innen flere felter – i takt med forfatterens interesse for kvinner baserer den seg på tradisjonelle roller eller egenskaper de stereotypisk burde representere.

2.1. En leder

I *Rhindøtrene* (1996) skaper Løveid en liten og minimalistisk verden som sirkulerer rundt den sentrale personen – Hildegard av Bingen. Her er temaer presentert på en økonomisk måte, og vårt fokus ligger særlig på den kvinnelige helten og hennes virksomhet. Hildegard har en hjelper, Volmar, som fremstiller henne som en uvanlig figur i dramaet:

Hildegard er svært merkelig kvinne
 Hun kalles Rhinens Sibylle
 Hun er Guds profetinne. Og jeg skriver
 hennes visjoner ned (Løveid 2007: 294).

Med å introdusere den konkrete undertrykte kvinnelige gruppen helt i begynnelsen av dramaet bestemmer Løveid at det er de som vil bruke kamp i sin unormaliserte oppførsel – som selvfølgelig vil være hyperbolisert på en tydelig måte (Mizerka 2013: 661). I dette dramaet konsentrerer forfatteren seg om det å presentere objektiviseringen av kvinner og deres sosiale situasjon på en ganske åpen måte – det kan sies at hennes fokus ligger særlig på det kritiske, ikke på det estetiske.

Løveid, med henvisning til kvinnelige ikke-fiktive karakterer, viser i dramaet livssituasjonen i klosteret som blir til Hildegards private univers hvor hun har ubegrenset makt. Ved å bruke en historisk figur viser Løveid samfunnets stereotypiske oppfatninger om disse personene og med det samme parodierer dem – av den katolske helgenen skaper hun en karakter, som er – for å si det mildt – tvetydig og til og med komisk i sin søkning etter å lage et rent kjærlighetsspill. Robertson hevder at dette er et av de sterkeste og mest subversive trekkene ved en kamp parodi (Robertson 2013: 93–94). Uansett er det ikke slik at Hildegard frivillig befinner seg innenfor klosterets murer – Løveid avdekker en viktig informasjon om dette i begynnelsen av dramaet. Når vi ser Hildegard for første gang, får vi vite om at hun «grynter med strupelyder» og forteller at hun «ville ikke til Klosteret, så hun sa det var Jerusalem» (Løveid 2007: 269). Derfor vet vi at denne kvinnen var tvunget til å bli medlem av klosteret med falske tilsagn. På dette tidspunktet er kvinnesituasjonen presentert helt presist – uten å ha noe makt i det middelalderske samfunnet er kvinner tvunget til å oppfylle fastsatte roller. Hildegard selv burde ha vært en stillferdig og lydige nonne, vant til å være styrt av menn av det kirkelige hierarkiet.

Ved å bruke kamps retrospektive potensial⁵ tolker Løveid mystikerfiguren på nytt. Gjennom denne viser hun dilemmaene og motivasjonene til en kvinne som befinner seg i et ekstremt patriarkalsk samfunn, og samtidig har fått makt som tradisjonelt er utilgjengelig for hennes kjønn. Tross alt er Hildegard en helgen for den katolske og den protestantiske kirke – å bruke hennes hellige rykte til å vise eldgammel undertrykkelse og posisjonering av kvinner i samfunnet er en utmerket subversiv prosedyre. På denne måten lager Løveid i sitt drama en dristig kamp overtakelse av hovedpersonen, som har vært underordnet kirken i så lang tid at den skapte en fortelling om henne. En kamp revisjon av denne historiske figuren kan vise moderne mennesker en type av kvinneundertrykkelse som er synlig gjennom hele historien. Kamp tillater Løveid å vise det absurde ved hennes situasjon – her leser vi ikke om en umenneskelig helgen, men snarere om en kvinne som tilbringer sin tid i en bod og lager et rart skuespill om kjærlighet. Bruken av kamps mekanismer gjør at Hildegard kan skape sin nye verden som en følge av sine ord – historien er allikevel fortalt fra hennes perspektiv. I dette universet befinner hun seg på toppen av hierarkiet, til tross for sitt kjønn.

⁵ Andrew Ross påpeker at et av kamps viktigste verktøy er dens evne til å lete etter hendelser og gjenstander fra fortiden for å presentere dem i samsvar med samtidens smak – isolert fra deres opprinnelse. Dette gjør det mulig å se visse fenomener i et nytt lys og revurdere dem (Ross 2013: 332).

Overtagelse av den nesten guddommelige makten over livet til sine undersåtter manifesteres i den ukritiske godkjenningen av hennes dommer – hun skaper verdens nye orden i sitt operistiske livsverk, der karakterene skal spilles av ubevisste mennesker rundt henne:

Volmar: Her dreier det seg om en hovedrolle i et skuespill, en sentral karakter ...
en engelfyrste som ble elsket av sin far,
forført av sin egen prakt, for vill og
styrtet ... en svært interessant rolle (Løveid 2007: 294).

Hun er svært oppmerksom på sin egen begrensning i kirkes hierarki – til tross for sin status som profet, er hun underlagt kirkelige vedtak og forskrifter. Derfor skaper hun en annen, kunstig verden, hvor alt er knyttet til hennes vilje. Imidlertid uttrykker hun – på en poetisk, litt melodramatisk måte – sin bevissthet om den reelle virksomheten hun befant seg i:

Hildegard: Uten mitt teater er jeg ikke noe annet
enn et mørkt hus, som ikke rommer annet enn
angst, elendighet og grusom pine.
Gud hva sier jeg (Løveid 2007: 343).

Hildegards opera – det er verdt å merke seg at opera som sjanger er naturlig preget av kunstighet og stilisering – er opprinnelig basert på kjærlighetens lov; dette scenariet av verket begynner å ligne en såpeopera, en sjanger så nær og produktiv til kamps uttrykk. Dessverre blir alle regler forvrent, og den ekstreme teatraliseringen av andre personers liv, hvor identitet og personlighet endres for operaens behov, skaper en ny undertrykkelse som helgenen selv tidligere ble utsatt for.

Rollen som sentrum for religiøst liv er mulig på grunn av den mystiske, litt melodramatiske gaven for å avsløre Guds planer, fordi den ble realisert i en isolert bod med visjoner. Hildegards visjoner er denne faktoren som gir henne makt over andre mennesker. Uten denne begavelsen er hun en vanlig nonne som må bøye seg for menn. På denne måten viser Løveid oss at bare en ekstrem situasjon, som ikke kan finne sted innenfor virkelighetens normer, kan frigjøre kvinner fra undertrykkelse. Med dette hjelper kampe teknikker som ved bruk av illusjon og desillusjon gjør det lettere å fremstille undertrykkelse av kvinner i dette samfunnet. De er forberedt på å gå gjennom smerte og elendighet for å oppnå sitt mål. Her beskriver Løveid Hildegards grusomme forberedelser for å få noen visjoner:

Han åpner drakten i ryggen, skjærer henne tre ganger med kniven. Hun skriker. Volmar fester flammekronen på Hildegards hode, gir henne vokstavlen og abbdissestaven, gir Hildegard fredens kryss. Går. Hildegard roper (Løveid 2007: 310).

Denne beskrivelsen viser oss hvilken rolle et kostyme spiller i Løveids univers – det kan endre hele situasjonen i dramaet. Forsøk på å bygge sitt eget verk inni teksten med bruk av relaterte teatermessige trekk kan være et ekstremt viktig felt for kamps innvirkning. Det kan skje på grunn av dets potensial til å svekke den tradisjonelle sosiale rollefordelingen; helter kan uttrykke sitt ubehag gjennom andre «inkarnasjoner». Når personer forkler seg, kan de spille en helt annen rolle, og dermed riste de grunnleggende rollene som er tildelt dem fra fødselen:

Hildegard sitter i kostyme og er Ecclesia, kirken, med et enormt skjørt; fører en Maria-marionette. Hun har noter og manus, leder prøven. Noen kostymer og rekvisitter er ferdige. Richarda inn i brudekjole, som Anima, så Elisabeth med deler av en rustning, som Victoria, og Volmar som Patriarker og Profeter, i et laken (Løveid 2007: 345).

Hildegard hyperboliserer sin status med «et enormt skjørt», som også kan være betraktet som et speilbilde av hennes skjulte feminitet. Ved dette kostymet overskrider hun sin rolle i samfunnet som kvinne og nonne for å påvise sin dominerende natur som leder for alle – hun er ikke bare kledd i det største kostymet. Hun har også et manus, leder prøven og fører en marionett, som er et ultimat uttrykk for hennes higen etter å ha makt over andre mennesker. Hun bryr seg spesielt om en ung jente, Richarda von Stade. I sin brudekjole er hun tilbedt som et uforskyldt offer for Hildegards fantasi. Mens Hildegard i stykket blir katalysatoren for den demoniske energien til den fatale kvinnen fryktet av menn, kan Richarda von Stade tolkes som en avspeiling av en kvinne i en tradisjonell samfunnsforståelse som ofte identifiserer kvinnen som offer. Motivert av et desperat behov for å høre til vil hun ofre seg selv for å kunne oppfylle forventningene og rollene som er lagt på henne.

Noen kvinnelige helter i Løveids dramaer kan være karakterisert som sterke og uavhengige – de er herskere over sine små miljø. Bortsett fra den tidligere omtalte Hildegard fra *Rhindøtrene* kan vi også inkludere Susanne fra *Balansedame: fødsel er musikk* (1984) i denne gruppen. På grunn av sine traumatiske opplevelser skaper hun i et helt nytt samfunn en gruppe som sirkulerer rundt henne. Hennes fortid blir beskrevet på en dramatisk måte:

Susanne: Kjenner dere soldaters måte
å voldta på?

Mann: Nei

Susanne: Jeg skal vise dere

Hun skifter sinn, blir sexy vamp, går løs på kroppene deres, kysser henne, men det vil hun ikke

Susanne: Ingen kys

Hun tar kjolen over hodet, knytter den fast der [...]

Mann: Se det

Var et ekte

Kvinnfolk (Løveid 2011: 229).

Det er merkverdig at mennene knytter det å være «et ekte kvinnfolk» til å opptre som en «sexy vamp» og som en underdanig person på samme tid. Her prøver Susanne å oppfylle det evige paradokset rundt kvinner, som bør dekke og avdekke sin kropp i samfunnet – avhengig av situasjonen. Berøvet for enhver instans og redusert til en sakral gjenstand spiller kvinnen sin sosiale rolle på to måter. Hun kan forsvinne inn i verden og ydmykt vente på hjelp fra mannen eller oppfylle mannlige fantasier som er basert på kvinners kropp. Ved å kombinere begge krav og avvise alt relatert til det moderne, frigjorte kvinnebildet sier hun: «Kvinner kan ikke gå lenger / langbuksene har ødelagt / kvinneligheten» (Løveid 2011: 275) – og gjør dermed Susanne til samfunnets idealtype for en kvinne: den kampe og hyperboliserte kvinnen.

Med denne oppfatningen av seg selv går hun inn på en ny arbeidsplass – et museum med rokokkointeriør, hvor alt er overestetisert, og etablerer sitt styre nesten umiddelbart. Hun henviser til og vil etterligne Marie Antoinette ved å sette opp sitt lille hjem i eksil og bygge, med Kristian, Rita og sitt ufødte barn, et nytt erotisk senter der. Her skaper hun et miljø som baserer seg på en utilsørt erotisk stemning – ved denne ønsker hun å lære sine elever om femininitet. Marie Antoinette er viktig for hennes filosofi om den feminine kraften fordi hun forbinder henne med kjærlighet – ikke med brød, som er i strid med samfunnets mening om den franske dronningen. Så hun kobler en figur som oppfattes som sterkt feminin med en verdi som historisk sett var forbeholdt kvinner. Takket være dette får hun en hyperfeminin fortelling, som kan gjenspeile den undertrykkelsen som påfølgende generasjoner av jenter vokste opp i. Med det samme endrer Susanne den mannlige fortellingen om kvinneskikkelsen i historien. Gjennom sin hyperboliserte femininitet viser Susanne at den kan bli et middel for å oppnå en slags frigjøring – derfor skaper hun sitt eget senter, hvor prinsipper er basert på den overdrevne rollen som Susanne ble tildelt i begynnelsen av sitt liv. På grunn av sin høye posisjon i dette miljøet kan hun spille en rolle – det gir henne fordeler og makt til å løsrive seg fra patriarkalsk innflytelse. Dette gjenspeiles i linjen uttalt av hennes elev, Rita:

Rita: Ingenting er viktigere
enn stramme skuldre
muntre øyne
som sett rett på folk
Femme fatal
Det har jeg lært (Løveid 2011: 276).

Hennes tale viser at i deres lille miljø tar kvinner over rollen de har spilt så langt i historien på en kamp måte. Denne overtakelsen av de hittil undertrykkende trekkene gir, paradoksalt nok, hovedpersonene mulighet til å få makt over kroppen sin og muligheten til å skape sitt eget image – det vil si aktiviteter som kvinner så langt ikke har hatt tilgang til.

2.2. Kvinner som samler alle kvinnelige egenskaper

Det er ikke så overraskende at andre kvinner som fungerer i klosterets lille samfunn i *Rhindøtrene* (1996) prøver å bruke Hildegards talent til egen vinning. Elisabeth av Schönau, som er komtesse og abbedisse, ville følge Hildegards fotspor. Hun forteller Volmar ofte: «tror [hun] har hatt en visjon, / [hun] vil fortelle henne den med en gang» (Løveid 2007: 274). I dette universet er Hildegard den eneste som er mektig nok til å påvirke livet på klosteret – men det er ikke slik at andre kvinner aksepterer denne situasjonen uten tvil. Ved desperate prøver i det å være den nye mystiske føreren viser Elisabeths behov seg å være noe ekstraordinært og mektig. Selvfølgelig kan livet i klosteret ikke foregå helt utenfor samfunnets rammer. Det er svært vesentlig at alle kvinner i dramaet er beskrevet som unge og pene. Volmar sammenligner dem med blomster og hevder at de derfor bør oppføre seg på den måten: «La dine handlinger, din iver, ditt begjær være som rosene og liljene på marken i deres uskyld og duft» (Løveid 2007: 305). En eksponering av handling, som tilhører et sosialt tabubelagt rom, er nok en nøyaktig kritikk av all kjønnsstøtte som opprettholder den stereotype oppfatningen om kun kvinners riktige egnethet i samfunnet. Pierre Bourdieu oppsummerte synlighet-maktforholdet i det patriarkalske samfunnssynet med å peke på følgende: «å være kvinne handler om å bli sett» (Bourdieu 2004: 79; min oversettelse). Løveid synliggjør gjennom den estetiske bøyningen og moralske engasjementet karakteristisk for kamp den sosiale diskursen som glorifiserer skjønnhet og ungdom: «Elisabeth: [...] Ah, er jeg blitt slankere siden sist jeg spilte meg, tro?» (Løveid 2007: 332).

Hennes behov for både å få visjoner og for å bli slankere – begge mål prøver hun å oppnå ved å faste – er presentert i form av umoralsk kitsch. Disse prøvelsene kan ikke ende med suksess, og enhver kvinne er underlagt samme skjebne som er en direkte konsekvens av aldring. En kvinne fratatt sin attraktivitet blir ubrukelig for menn. Denne plutselige kollapsen av et spesifikt bilde fører til at hun blir skjøvet enda lenger ut til maktens margin: uten ungdom og fruktbarhet, som er nødvendige i samfunnets øyne, mister hun stemmen fullstendig, og dermed enhver måte å påvirke sitt liv på.

Det feminine utseendet spiller også en viktig rolle i *Balansedame: fødsel er musikk* (1984). Karakteren til Susanne blir sett av alle de andre heltene først og fremst gjennom hennes feminitet. Og denne oppfattes på en veldig stereotyp måte – i dramaet identifiseres den med ungdom, ytre skjønnhet og duften av parfyme. Her er en av de første dialogene mellom Susannes ektemann Axel og henne:

Axel: Har du vært så redd
så ensom

Susanne: Hvor er parfymen min?

Axel: Din duft (Løveid 2011: 206).

Susanne presenteres her som en sart kvinne, avhengig av en mann. Livet hennes er fokusert rundt mannen hennes, og uten ham er hun dømt til en kjedelig og ensom vegetasjon. Et viktig element i forholdet deres er illusjon – mannen hennes prøver tross alt ikke å huske hennes faktiske duft, men bare duften av parfymen valgt av Susanne. Susannes behov for å skape sitt eget liv og image blir tydelig igjen. Hun gjør det etter det tradisjonelle atferdsmønsteret til en kvinne som blir dehumanisert her – Susanne fratar seg selv til og med sin duft. En annen manifestasjon av å iscenesette sitt eget liv kan sees i hennes tilnærming til kjoler og deres farger:

Jeg har lett i mange år
etter de rette fargene
som kler meg
Jeg har bygget opp
en garderobe
på noen få farger
alt passer
Men jeg lengter etter noe
helt annet
Og nå er jeg på vei (Løveid 2011: 234).

Hovedpersonen snakker om hvordan farger påvirker selvbildet hennes, som er et av de viktigste, bærende elementene i hennes identitet. Farge behandles her som et kostyme, og gjennom dem kan Susanne uttrykke sin personlighet – eller et prosjekt av sin personlighet. Denne forståelsen av å skape seg selv gjennom utseende – som tross alt passer inn i det stereotype kvinnebildet – gir Susanne kraft. Det er hun som bestemmer over sin identitet. Dermed gir kampe endringer henne valgfrihet og makt over bildet sitt innenfor rammen av en hyperbolisert kvinnelig identitet. Rita definerer truslene om en så vidtrekkende selvskaping i sin tale: «Snart blir jeg / en gjennomsliktig kjole / med ingenting inni» (Løveid 2011: 278). På denne måten peker Susannes lærling på farene som kan komme av spillet med samfunnet og tradisjonelle roller som begge kvinnene har inntatt. Når et individ har lagt på seg ulike sosiale forventninger, kan man miste følelsen av sin egen subjektivitet.

Uavhengig av denne frigjøringen er Susanne underlagt den stereotypiske oppfatningen av kvinnens skjønnhet, som mister sin nytte for samfunnet med aldri-

Men vil du ha den gamle sure
melken min du da?
Smiler (Løveid 2011: 205).

Igen – det å presentere et tema som tilhører et sosialt tabubelagt rom, kan høre til en viktig kritikk av alle faktorer som opprettholder den patriarkalske tolkningen av egnetheten til en kvinne i samfunnet. Takket være den estetiske overskridelsen som er karakteristisk for kamp, blir den sosiale diskursen som glorifiserer kvinnelig

skjønnhet synlig. Selv en selvbevisst person som Susanne er ikke fri fra frykten for å bli gammel – og derfor usynlig i samfunnet.

En annen egenskap som tilskrives kvinner, er deres tilbøyelighet til melodramatik og høye følelser. Løveid latterliggjør dette mønstret om romantisk kjærlighet i Zilles og Henri Boudaens relasjon i *Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint* (1993). Her spiller Zille rollen som romantisk elsker, som må vinnes med utsmykket tale og høflighet. Leserens oppmerksomhet trekkes også til Henri Boudaen, som viser sterkt til paradigmet til den romantiske poeten – men denne dramatiske konvensjonen både brytes og hånes gjennom språket helten bruker og måten han avslutter forholdet på. Dramaet avslører den sanne årsaken til Henris høflighet – under dekke av en påstått følelse ønsker han å dra nytte av Zille. Modellen for romantisk kjærlighet er altså snudd her, og kvinnen, som var et tradisjonelt tilbedelsesobjekt, blir brukt og forlatt⁶. Boudaens monologer er en hyperbol av den poetiske stilen, latterliggjøring og bedrag av den romantiske poeten form:

Henri Boudaen: Hvis man kysser et menneskets speilbilde
under vann, eller skyggen hennes
på en vegg, da er det en kjærlighetserklæring (Løveid 2007: 75).

Kjærlighetens modell er ødelagt og Zilles verdi for fellesskapet senkes. Dette gjenspeiles i et retorisk spørsmål stilt av Ludvig Holberg, som indikerer «den uopprettelige skaden» påført jenta som ekskluderer henne fra fellesskapet: «Skal hun så da få din mødom tilbake?» (Løveid 2007: 80). Dette viser hvor dypt rotfestet oppfatningen av en kvinne og hennes kropp er når det gjelder den patriarkalske undertrykkelsen som påla kvinnen å bevare sin jomfruelighet. Zille bryter denne plikten og løsriver seg dermed fra det kvinneundertrykkende systemet.

Den kampe legemliggjøringen av all fantasi om kvinner er Elisabeth fra *Fornuftige dyr* (1986). Hennes tilbøyelighet til melodrama og emosjonalitet får henne til å bli den ideelle representanten for kvinners bilde i sin tid. Hun begrenser seg ikke til å presentere seg selv som den mest feminine av kvinner – hun overfører også dette skjemaet til datteren sin, som har samme kjole og høyhælte sko som Elisabeth. Hun blir også til en del av iscenesettelsen av Elisabeths bilde som «En operasanger i kostyme, og en ung kvinne som en skikkelse fra et preraphaelittisk maleri. [...]». Elisabeth står igjen med barnet i armene i sin istykkerrevete dansekjole» (Løveid 2014: 98). Dermed bruker Løveid det estetiske overskuddet som viser Elisabeth som et bilde av ideal skjønnhet, nemlig en preraphaelittisk operasanger – hun blir

⁶ I artikkelen *Między „gender” a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci* peker German Ritz på den romantiske idealiseringen av femininitet, på den metafysiske opphøyelsen som hovedelementene i emosjonaliteten til dikterne i romantikken. Han hevder at: [...] «Den romantiske dikteren, som snakker på følelses- eller hjertespråket, anser seg selv som en uavhengig og generell instans. Derfor vil og kan han gripe hele virkeligheten, og derfor ønsker han fremfor alt å inkludere opplevelsen av den Andre i sin argumentasjon. Han er på galskapens side, på begjærrets side – og på kvinnens side» (Ritz 2006: 71; min oversettelse).

til en ekstrem overestetisk figur. Hun knytter dette til de billedlige beskrivelsene av unnfangelsen av Elisabeths datter for å avsløre den mannlige fortellingen om kvinner og vise utilstrekkeligheten av deres beskrivelse; når den møter virkeligheten, splittes det hyperboliserte og idealiserte bildet av en kvinne.

2.3. En mor

Temaer som omfatter morskapet er veldig populære i verkene til Løveid. Som det ledende og hyppige motivet presenteres det på flere forskjellige måter. Her kan kamp virke både i å overdrive morsrollen og gi den en nærmest mytisk karakter. Tilhørighet til kampe tendenser i teksten kan også føre til at denne rollen blir brutt, som kan vise ubehaget og mistilpasningen man føler når man blir påtvunget et mønster.

Susanne i *Balansedame: fødsel er musikk* (1984) er gravid. Hennes reise til et nytt miljø og skapelsen av en ny verden rundt nye mennesker etter modell av Marie Antoinette, er rettet mot å skape levekår for hennes ufødte barn. Hun plasserer et barn i sin verdens sentrum – alt bør være underordnet dets nytte. Barnefaren, Axel, forlater henne – han kan ikke forstå hennes behov for å få et barn. Han insisterer på at Susanne – og faktisk alle kvinner – prøver å føle seg bedre med å få et barn: «Er løsningen på alle kvinners problemer / å få et barn? / DU ER FOR GAMMEL!» (Løveid 2011: 217). Susanne er bekymret for at dette er hennes siste sjanse til å få barn – et behov som hun begrunner slik:

Da tanker jeg.
 Det gjør ingenting.
 Axel klarer seg selv.
 Ingen er avhengig av meg
 Om jeg dør
 spiller ingen rolle (Løveid 2011: 210).

Ifølge Susanne er det å oppdra barn en kvinnes viktigste plikt. Hun ser på kvinner med barn og anser dem som personer som har vunnet andre menneskers anerkjennelse og respekt – noe hun selv streber etter.

Hun identifiserer morskap, i takt med den generelle oppfatningen i samfunnet, som den høyeste formen for femininitet. Hun idealiserer bildet av morsrollen i hodet så sterkt at det blir den viktigste begivenheten i livet hennes. Dermed blir det hennes stolthet og prestasjon. Slik svarer hun på Axels spørsmål om hva hun skal gjøre med barnet:

Være stolt
 Se deg gjennom byen med barnevogn
 gul vogn med grønne hjul
 Morer seg ved tanken (Løveid 2011: 208).

Hennes overdrevne portrett av morsfiguren avsløres også i historien om en kvinne hun møter, som hun forteller i løpet av dramaet:

Da jeg var liten traff jeg en dame
 som hadde tvillinger
 to piker
 en fugl og en sommerfugl
 sa hun
 og la ett til hvert bryst
 Tar sine bryster i hendene (Løveid 2011: 208–209).

Her er en historie innsvøpt i tradisjon, og det er perfekt gjenskapt av Løveid. Denne morsrollen blir ikke svekket, forstyrret, undergravd og styrket fordi forfatteren ikke ser noe behov for å gå utover den. Forfatteren plasserer sin fortelling inn i en hierarkisk, kulturell morsrolle, som er en av de viktigste oppgavene til en kvinne. Selv det å plassere en historie i en tradisjonell rolle, uten å dekonstruere den, viser den ekstremt sterke innflytelsen fellesskapet har over individet, dets bilde av seg selv og oppførsel.

Løveid kompliserer dette bildet ganske sterkt i *Maria Q* (1994), hvor hun beskriver en situasjon der en mor forlater sitt barn. Maria representerer en stereotypisk kvinne på mange måter – hun underordner seg sin mann og hun vil ofre seg selv slik at han kan oppnå målet om å innføre nazismen i Norge. Hun gir også avkall på sin oppgave som mor for en mann. Derfor oppfyller hun ikke den viktigste forpliktelsen i samfunnets øyne. Maria føler at hun har viktigere oppdrag som skal fullføres enn det å bli mor, og hennes forhold til datteren kan defineres som problematisk. Selv om hun ikke tar utfordringen med å oppdra barnet sitt, som hun kaller søsteren sin, hengir hun seg til tilbudelsen av den ideelle kvinnen – den ariske Madonna:

Ikoner og et bilde av «en germansk madonna». Maria kysser ikonet [...]
 Vidkun: [...] Men i denne germanske Madonna
 gjenkjenner jeg trekk i holdning, i verdighet
 og inderlighet; den nordiske
 germanske idealtype av en mor. Hun er
 rasens fullødige mor.
 [...] Hun har kraften, morskraften, som er
 den evig fornyende kilde for våre germanske
 folk (Løveid 2007: 191–192).

Her oppstår hykleriet til Maria og hennes mann, Vidkun, i form av umoralsk kitsch. Maria står utenfor fellesskapet til både mødre og nordmenn, fordi hun aldri vil bli helt akseptert på grunn av sin fremmedhet. Samtidig forstår hun den symbolske viktigheten av å rettferdiggjøre sin makt på religiøs tro, fordi hun opplever troen som kjærligheten til en mor som har omsorg for barna sine. Stykket avsluttes med hennes melodramatiske retur til datteren og rollen som mor – men hun forlater ikke symbolikken som hun brukte i sitt tidligere liv med Vidkun:

Vikingskipet vender hjemover, østover. Musikk, havsvinder.

Bjørnen fører Maria tilbake, hjem til sitt eget rike. Maria bærer en hvit drakt, og håret er utslått som på en eventyrprinsesse. Under stjernekappen Barnet. I hendene bærer hun gulleget. Mørke (Løveid 2007: 260).

Gulleget, hvit drakt og vikingskipet tyder på at hun har gjennomgått en forandring, nesten en forlatelse for sine tidligere synder. Hennes retur til ungdomslandet presenteres på en drømmeaktig måte – hovedpersonen vender tilbake til sitt tidligere forlatte hjem for å endelig oppdra barnet sitt. Marias tilbakekomst får en symbolsk dimensjon her, som en retur til den tradisjonelle rollen hun forlot for å oppfylle «de høyere ideene» til menn i livet hennes. Morens rolle fremheves derfor her på en hyperbolisert og kamp måte, som et uttrykk for ren kjærlighet (uttrykt gjennom klær og måten hun kommer tilbake på) i en verden dominert av farlige ideer.

Et helt annet forhold knytter Ellinor og Anna sammen i *Tiden mellom tidene eller Paradisprosjektet* (1991), der Anna, i sin fantasiverden, later som hun er mor til Ellinor. Anna presenteres her som en overbærende og krevende mor. Ingenting kan skje uten at hun vet det, og hun behandler barnet som sin eiendom. En slik overtakelse av makt over en annen person er påvirket av hennes behov for kontroll – som er nettopp det som hun har mistet i livet – både som kvinne og som mor. Derfor bruker hun rollen som er tilgjengelig for kvinner, nemlig det å være mor, for å gjenvinne resten av makt i samfunnet:

Anna: Hvorfor var det deg? Slik spør alle mødre når de ser sitt barn for første gang [...] Ingenting skal være skjult. Ingen løgner. Ingen forstillelse. Hver detalj skal jeg ha innblikk i [...] (Løveid 2014: 277).

Et så nært forhold mellom to kvinner krever et behov for å overskride de tildelte rollene. Til tross for en iherdig innsats for å påtvinge Ellinor en spesifikk, barnslig oppførsel, deler begge kvinnene en sterkt merkbar erotisk spenning:

Anna: Bare du oppfører deg anstendig.

Ellinor: (kiler leggene hennes) Er dette høflig?

Anna: Meget høflig!

(Ellinor går videre i erotisk retning)

Ellinor: Dette da? Er det anstendig?

Anna: Svært anstendig.

(Ellinor med hodet under skjørtet hennes) (Løveid 2014: 307).

Kategorien som omfatter mors kjærlighet til datteren er presentert på en omvendt måte. Dermed bryter den dypt forankrede sosiale tabuer. Løveid viser dybden av avhengighetene som kan finne sted i dette grunnleggende mellommenneskelige forholdet – to kvinner plages av følelser av sjalusi, lidenskap, og behov for nærhet. Denne overskridelsen av morsrollen viser at den ikke er en tilstrekkelig kategori for å beskrive alt knyttet til femininitet. Kompleksiteten til menneskelige følelser

og opplevelser får kvinner til å gå utover det tradisjonelle mønsteret for å kunne oppleve hele spekteret av følelser. Den kampe, nesten undergravende, nedbrytningen av denne modellen lar kvinner åpne en kategori på nytt og inkorporere nye fortellinger i den.

3. Oppsummering

Løveids metode for det å skape kamp i litteraturen handler om det å overdrive noen typer karakterer som vanligvis er representert i kultur og litteratur. Løveid opptegner mange typer av kvinnelige karakterer – en leder, en mor og en kvinne – som på en måte er en samling av alle stereotypiske kvinnelige egenskaper. Det som utgjør et viktig element av kamp, er det å påvise at en helt kan leke med et sosialt bilde som er pålagt av samfunnet. Overdrivelsen av dette kan vise at alle de tradisjonelle rollene består av konstruerte egenskaper. For eksempel, det å vise morens opptreden på en grotesk, utrolig og overdreven måte avslører for leseren alle de skjulte mekanismene i et sosialt syn på selve morsrollen. En frigjøring fra en slik homogen fortelling gjennom kamp i Løveids dramatikk oppnås ved å bryte ned et av de viktigste tabuer i vår kultur ved å introdusere erotikk i morens kjærlighet til barnet eller ved å identifisere henne med den ariske, og derfor overdrevne og sjokkerende, Madonna. Løveid skaper i sitt arbeid en rekke av interessante kvinneskikkelser som bryter den sosiale kontrakten, og derfor blir kvinne-kamp en av de mest produktive kategoriene i dramaene hennes.

Cecilie Løveid skaper seriøse verk – som ofte inneholder historiske personer – som, selv om de er utrolige, overdrevne og groteske, for alvor presenterer de marginaliserte gruppene i samfunnet. Ved å nøye bygge historiene til individer som er utsatt for ekskludering på flere nivåer, gjør Løveid en dristig kamp-gest med å overta disse historiene. Problemene til dramaenes hovedpersoner er et resultat av de stadig fungerende stereotype tankemønstrene. Takket være kamp viser forfatteren i sine dramaer den historiske kontinuiteten til den systemiske undertrykkelsen som er gått i arv gjennom generasjoner, som tross alt ikke er en individuell eller spontan hendelse. De omfattende, komplisert framstilte personene og mangfoldigheten av ulike elementer som Løveid konstruerer i sitt forfatterskap, skaper mulighet til en rekke tolkninger av tekstene hennes og plasserer henne i spissen for kunstnere som fullt ut kan inkludere både kamp og andre litterære teknikker i sitt arbeid.

Litteratur

Primærlitteratur:

- Løveid, C. (2007). *Skuespill I. Barock Friise, Maria Q og Rhindøtrene*. Oslo: Kolon forlag.
- Løveid, C. (2011). *Skuespill II. Visning, Østerrike, Balansedame: fødsel er musikk*. Oslo: Kolon Forlag.
- Løveid, C. (2014). *Skuespill III. Vinteren revner, Fornuftige dyr, Dobbelt nytelse, Tiden mellom Tidene eller Paradisprosjektet*. Oslo: Kolon Forlag.

Sekundærlitteratur:

- Andersen, P.T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arntzen, K.O. (2004). Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapleg perspektiv 1982–1995. I: D. von der Fehr, J. Hareide (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja*. Tłum. L. Kopcewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć*. Tłum. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Czapliński, P. (2013). Kamp – gry antropologiczne. I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Eilertsen, J.H. (2009). Mangfold i ny norsk dramatik. I: J.H. Eilertsen (red.). *Sceneskrift: 21. februar 2009*. Tromsø: Margmedia.
- Gajewska, A. (2008). *Hasło: feminizm*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Goffman, E. (2005). *Piętno: rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Iwasiów, I. (2004). *Gender dla średnio zaawansowanych: wykłady szczecińskie*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kazimierska-Język, W. (2018). *Kamp, glamour, vintage: współczesne kategorie estetyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kleinmans, C. (2013). Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii. Tłum. K. Szewczyk, P. Czapliński. I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Kłosińska, K. (2010). *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Księżyk, R. (2018). *Wywracanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Medhurst, A. (2006). Kamp. Tłum. P. Czapliński. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 13: 93–114.
- Meyer, M. (2012). Dyskurs kampu. Rewindykacja. Tłum. A. Bartosz, P. Czapliński. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5: 50–70.
- Mizerka, A. (2006). *Kamp po polsku*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Mizielińska, J. (2006). *Płęć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Ritz, G. (2006). Między „gender” a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci. *Postscriptum* 2: 66–80.
- Robertson, P. (2013). Jak się robi kamp feministyczny? I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.

- Ross, A. (2013). *Kamp: sposoby użycia*. I: P. Czapliński, A. Mizerka (red.). *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Rudaś-Grodzka, M., Nadana-Sokołowska, K., Mrozik, A. (red.). (2014). *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Tokarska-Bakir, J. (2005). Et(n)ologia piętna. I: E. Goffman. *Piętno: rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Nettkilder:

- Meyer, M. (1994). *Reclaiming the discourse of Camp*. <http://www.georgesclaudeguilbert.com/meyer.pdf> (nedlastet: 21.11.2021).
- Sontag, S. (1964). *Notes on "Camp"*. https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (nedlastet: 20.11.2021).

Agata Michnowska

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-8601-8188>

Språklig purisme på Island – i fortid og nåtid

Linguistic Purism in Iceland – in the Past and Today

The article examines the history of the Icelandic linguistic purism (*málhreinsunarstefna*). For many years Icelanders have been known for their conservative attitude to any kind of foreign influence on their language. The country's official language policy is to preserve the Icelandic language in an untouched form. To achieve that, Icelanders avoid borrowing words or grammatical structures from other languages. The study provides an outline of different undertakings aimed at preserving the Icelandic language, and presents the most important Icelandic organisations involved in language planning and key legal regulations in this area. It also describes Icelanders' attitude to the impact of the English language.

Keywords: language policy, linguistic purism, Icelandic language, Iceland, loan words

Nøkkelord: språkpolitikk, språklig purisme, det islandske språket, Island, lånord

1. Innledning

Det moderne islandske språket har ikke gjennomgått noen større endringer i løpet av de siste århundrene. Czarnecki (2020: 128) forklarer det ved hjelp av to hovedgrunner, dvs. Islands langsiktige geografiske isolasjon samt en rekke av strenge tiltak som følge av den islandske språkpolitikken. I mange år har islendinger vært kjente for sin konservative holdning til en hvilken som helst påvirkning på språket sitt. De er motstandere av både lån- og fremmedord (isl. *tökuorð* og *aðskotaorð*) samt innflytelse på språkets morfologi eller syntaks. Med andre ord, det som kjennetegner det moderne islandske språket, er *purisme*. I denne artikkelen skal jeg ta for meg ulike aspekter ved den islandske purismen. Først skal jeg drøfte historien til denne språkpolitikken. Jeg skal prøve å forklare hvordan islendinger nå for tiden prøver å kjempe mot fremmede innflytelse, særlig når det gjelder påvirkning fra det engelske språket, som mange betrakter som en gedigen trussel mot språket. Av den grunn skal jeg omtale landets offisielle språkpolitikk og måter å implementere den på. Her skal jeg konsentrere meg om de viktigste institusjonene

som har ansvar for å bevare språket så uberørt som mulig. Ikke desto mindre skal jeg drøfte islendingers kreative avløserord av velkjente ord som brukes internasjonalt i en rekke av språk. Til syvende og sist skal jeg prøve å fastslå om islendinger egentlig klarer å unngå en hvilken som helst fremmed påvirkning, særlig påvirkningen fra det engelske språket som har en dominerende posisjon i en stor del av verden.

2. Definisjonene av purisme

Substantivet *purisme* stammer fra latinsk *purus* som betyr «ren». Til det norske ordforrådet har det kommet via tysk *Purismus* eller fransk *purisme* (*Det Norske Akademis Ordbok* 2023). Innom språkvitenskap brukes begrepet først og fremst for å snakke om en språkpolitisk ideologi og en språkpolitisk handling som dreier seg om å holde språket rent fra de språklige elementene som kan oppfattes som fremmede. Disse *urene* elementene må derfor erstattes med hjemlige ord eller former (Brunstad 2003: 8). På norsk er det vanlig å erstatte ordet *purisme* med ordet *språkreinsing*.

Ulike ordbøker forklarer begrepet på en litt annen måte. *Nynorskordboka* legger vekt på det faktum at purisme er knyttet til ulike handlinger med overordnet mål å få fjerne fremmede elementer:

[d]et å arbeide for eit mål med minst mogleg av lån frå framande språk og mest mogleg av heimlege målmerke; språkreinsing (*Nynorskordboka* 2023).

Definisjonen foreslått av *Bokmålsordboka* (2023) mangler henvisningen til forskjellige typer handlinger som må gjøres til å bevare språket så godt som mulig:

[purisme er et] forsøk på å erstatte fremmede ord i et språk med hjemlige ord, språkreinsing (*Bokmålsordboka* 2023).

I dette tilfellet er det også verdt å henvise til islandske kilder for å undersøke om islendinger forstår det på samme måte, eller om de har et annet syn på hva purisme egentlig handler om. Den første forskjellen kan oppdages i skrivemåten av selve begrepet. Ordet *pursime* brukes ikke på islandsk; isteden bruker man slike ord som *málhreinsun* (dette er en sammensetning av ordene *mál* «språk» og *hreinsun* «reinsing») eller *málhreinsunarstefna* (bokstavelig «språkreinsingspolitikk»).

Tilsynelatende skiller forklaringen av alle de islandske begrepene seg ikke fra de ovennevnte norske definisjonene. Slik forstår Höskuldur Þráinsson (1995: 91) begrepet *málhreinsun*:

[m]eð MÁLHREINSUN er átt við þá málstefnu sem miðar að því að útrýma erlendum orððum og slettum úr málinu.

(PURISME viser til språkpolitikken som tar sikte på å fjerne fremmedord fra språket) (min oversettelse).

I Þráinssons forklaring blir det understreket at purisme først og fremst er en type språkpolitikk, ikke bare et hvilket som helst forsøk på å verne om språket og stanse fremmede påvirkninger.

I den digitale versjonen av *Íslensk nútímamálsorðabók* leser man derimot at *hreitungustefna* er:

[þ]að að vilja halda tungunni hreinni, þ.e. lausri við slangur og erlendar slettur (*Íslensk nútímamálsorðabók* 2023).

(det å ønske å holde språket rent, dvs. fritt for slang og innlånte ord) (min oversettelse).

Her vil jeg legge merke til uttrykket *erlendar slettur*. Man kan oversette det på en direkte måte til «innlånte ord», men man må huske om at ordet *sletta* (pl. *slettur*) brukes nedsettende om ord og vendinger som ikke er blitt anerkjent fordi de ikke er tilstrekkelig tilpasset islandsk språkstruktur (*Íslensk nútímamálsorðabók* 2023). Bruken av akkurat dette uttrykket bekrefter at for mange islendinger er det veldig viktig å beholde språket fritt for fremmede strukturer av alle slags.

3. Historien til den islandske purismen

En sterk tradisjon for «språkdyrking» (isl. *málrækt*) kan spores tilbake til 1500-tallet (Ottósson 2005: 1998). På den tiden hadde dansk en gedigen påvirkning på det islandske språket. For islandske humanister var det svært viktig å formidle synet om at deres språk var det samme som det opprinnelige fellesnordiske språket. Denne stoltheten kan man finne for eksempel i Guðbrandur Þorlákssons oversettelse av Bibelen (1584). *Guðbrandsbiblíá* ble grunnlaget for de fleste islandske bibeloversettelser frem til 1826 (Chrisholm 1911). I forordet til sin salmebok (1589) skrev han at «dette vestnordiske språket er overlegent mange andre tungemål» på grunn av dets historiske og estetiske kvaliteter, og derfor er det unødvendig å låne ord fra andre språk (Widmark, Pedersen og Sandøy 2005: 1343). Dette kan betraktes som det første beviset på den islandske purismen.

Arngrímur Jónsson, som levde på samme tid som Þorláksson, var derimot den første som klarte å formulere denne ideologien på en tydelig måte. I sin bok *Crymogæa* (fra gresk *Κρυογαια* «is-land») skrev han at språket hadde fått betegnelsen «norræna» fordi det hadde vært det best bevarte nordiske språket. Han mente at direkte kontakter med utlendinger hadde ført til at andre nasjoner (blant annet dansker, nordmenn og svensker) hadde ødelagt språket sitt. Forskeren pekte på tre ting som hans landsmenn burde gjøre for å beskytte det islandske språket mot den dramatiske skjebnen som rammet mange andre språk. For det første burde

islandinger ta vare på håndskrifter. Han mente at akkurat i håndskriftene kunne man finne *det rene språket*. En annen ting var ifølge Jónsson det å prøve å begrense samkvem med utlendinger. Til syvende og siste ville han «at de [islandinger] ikke overholdt tyskere og dansker i skrift og tale, men at de skulle søke forbilder i den rikdommen og genialiteten som fantes på morsmålet» (Sigmundsson 2003: 68). Gottskålk Jensson (2008: 24) understreker at *Crymogæa* representerer en fullstendig, gjennomtenkt og begrunnet doktrine om puristisk språkpolitikk. Det var første gang i Islands historie at postulatene om behovet for å holde språket i en så ren form ble formulert på en klar måte (Czarnecki 2020: 132). Jónssons skrev om behovet for å beskytte det islandske språket mot fremmede påvirkninger i en rekke andre verk. Man kan ha et inntrykk av at han ønsket å være et forbilde for andre islandinger. Fra tekstene sine slettet han både fremmed- og lånord samt prøvde å gjøre syntaksen mer islandsk (Sigmundsson 2003).

Den moderne islandske purismen ble derimot introdusert i 1760-årene av Eggert Ólafsson og hans samtidige som studerte den førnordiske litteraturen og brukte en gammeldags islandsk rettskrivning og arkaiske ord i sine verk. Mellom 1752 og 1757 reiste Ólafsson sammen med Bjarni Pálsson Island rundt. I rapporten sin *Reise igjennem Island*¹ la han merke til at folk på landsbygden snakket det «reneste» islandske språket, men i nærheten av handelshavnene pleide islandinger å bruke en slags blanding av islandsk, dansk og tysk. Ólafsson skrev den første ortografiske ordboken (*Réttritabók Eggerts Ólafssonar*) der han foreslo noen ortografiske og fonetiske regler (Hilmarsson-Dunn og Kristinsson 2010: 215).

I 1779 ble Hið íslenska lærdómslistafélag (Islandsk læringsforening) grunnlagt i København med Jón Eiríksson, administrativ direktør ved det danske finansdepartementet, som president. Mellom 1781 og 1796 publiserte foreningen årlige skrifter der forskere omhandlet både vitenskapelige og praktiske (for eksempel handel og næringsliv) emner. Forfatterne ble henvist til å bruke gamle islandske ord eller lage islandske neologismer som ville være enkle å forstå for vanlige borgere (Widmark, Pedersen og Sandøy 2005: 1333). Dette førte til utviklingen av den islandske fagterminologien.

Romantiske tanker om språket og nasjonen som en enhet spilte en viktig rolle i utviklingen av det islandske språket. På 1800-tallet var den språklige bevegelsen direkte knyttet til tidsskriftet *Fjölnir* (utgitt mellom 1839 og 1847), redigert i København av fire unge islandinger (Konráð Gíslason, Jónas Hallgrímsson, Brynjólfur

¹ Denne ekspedisjonen inspirerte Ólafsson til å skrive poemet *Sótt og dauði íslenskunnar* («Det islandske språkets sykdom og død» der han personifiserer morsmålet sitt som en kvinne. Mora er blitt dødelig syk gjennom en infeksjon med for mange danske og tyske lånord (Tamalin 2017: 89). En lignende forutsigelse ble gitt omtrent et halvt århundre senere av en prominent dansk forsker Rasmus Rask som mente at innen 100 år ville ikke noen snakke islandsk i Reykjavík, og innen 200 år ville islandsk slutte å eksistere (Senner 1985: XVII). Det er likevel viktig å understreke at Rask var en ekte tilhenger av det islandske språket. Det var hans initiativ å stifte Hið íslenska bókmenntafélagið («Det islandske litteraturselskapet»). Dets mål var «å bevare det islandske språket og litteraturen og dermed kulturen og landets ære» (Monsson 2005: 1461).

Pétursson og Tómas Sæmundsson). Særlig Hallgrímsson bidro til språkets fremvekst: hans oversettelse av en lærebok i astronomi (*Stjörnufræði*, utgitt i 1842) ble et forbilde for senere oversettelser av vitenskapelig litteratur. Mange av neologismene laget av ham har blitt en integrert del av den islandske terminologien, for eksempel *aðdráttarafl* («gravitasjon»), *hitabelti* («tropene») eller *sjónauki* («teleskop») (Smith 2004). Monsson (2005: 1462) understreker at den nasjonale bevegelsen var nærmere knyttet til språkspørsmålet enn i de andre nordiske landene. Purismen tok tak på 1800-tallet, noe som skyldtes generelle tendenser til å vekke nasjonalfølelser som fant sted på den tiden. Likevel hadde renessansen til det islandske språket en enda større betydning enn lignende bevegelser i andre land. Språkrensingen var dels basert på talespråket (som fremdeles ble ansett som rent og uberørt), og dels på en tilbakevending til fortiden. Islendinger var villige til å anvende noen av de språklige elementene som hadde vært brukt i den klassiske sagalitteraturen på 1200-tallet samt at de foreslo neologismer i stedet for å låne fremmede ord.

4. Nyeste initiativer

Etter at Island hadde blitt et selvstendig land (i 1944), begynte islendinger å regulere språksaker på et statlig nivå. I 1964 ble Íslensk málnefnd (Islandsk språkutvalg) opprettet. Utvalget oppnevnes hvert fjerde år av kunnskapsministeren, og består av 16 medlemmer. Utvalget jobber i samsvar med § 6 i lov nr. 61/2011, om status for islandsk språk og islandsk tegnspråk². Kvaran (2018: 253–254) påpeker at de viktigste målene til utvalget er:

- 1) å gi vitenskapelig råd til regjeringen i alle saker som angår det islandske språket;
- 2) å gi anbefalinger til Kunnskaps- og kulturdepartementet om islandsk språkpolitikk;
- 3) å utgi årlige rapporter om språkets status;
- 4) å ta initiativ til forslag om hva som gjøres godt og hva som kan forbedres i behandlingen av islandsk språk i det offentlige;
- 5) å utarbeide skriveregler, som blant annet gjelder for rettskrivningsundervisningen i skolen og dokumenter utgitt av Kunnskapsdepartementet.

Siden 2006 har Íslensk málnefnd vært underlagt Árni Magnússon-instituttet for islandske studier. De to institusjonene fortsetter å samarbeide tett³.

² Hentet fra nettsiden til Íslensk málnefnd. Tilgjengelig fra <https://islenskan.is/stefnuskra/stefnuskra-islenskrar-malnefndar-2020-2024> (nedlastet: 23.04.2023).

³ Árni Magnússon-instituttet for islandske studier er en forskningsressurs som driver forskning innen islandsk litteratur og islandsk språk. Instituttet har også ansvar for å bevare uvurderlige samlinger av språk- og litteraturressurser og middelaldermanuskripter samt gjøre dem tilgjengelige for alle. I tillegg til dette publiserer instituttet retningslinjer for riktig språkbruk, orddannelse, ortografi og annen korpusplanlegging saker (Kristinsson 2018: 247–248).

Opprettelsen av Íslensk málnefnd begynte et nytt kapittel i historien til den islandske purismen. På det tidspunktet ble viktigheten av å ha lovgivning om det islandske språket virkelig understreket. I 2009 vedtok Alltinget landets offisielle språkpolitikk *Íslenska til alls* (Kvaran 2018). Loven dekker bruk av det islandske språket på en rekke områder, blant annet i lovgiving, skoler, høyere utdanning, medier og i utlandet. Lovens hovedmål er utvilsomt at islandsk heretter skal være hovedkommunikasjonsspråket i dagens flerkulturelle samfunn (Kristinsson 2009: 7). I 2010 leverte Íslensk málnefnd en omfattende rapport angående situasjonen til språket til kunnskapsdepartementet, og ett år seinere ble *Lög um stöðu íslenskrar tungu og íslensks táknmáls* (no. Lov om statusen til det islandske språket og det islandske tegnspråket) vedtatt av Alltinget (Kvaran 2018). Ifølge loven er islandsk landets offisielle språk (art. 1); det språket som brukes i skolene, parlamentet, domstolene, av sentrale og lokale myndigheter og andre institusjoner (art. 8) og det språket som brukes av myndighetene på den internasjonale arena (art. 12). Loven slår også fast at både staten og lokale myndigheter har ansvar for å bevare og fremme det islandske språket, og må sørge for at det er i bruk⁴. Videre leser man at staten bør samarbeide med Íslensk málnefnd i emner knyttet til landets språkpolitikk og posisjonen til det islandske språket.

Som sagt oppnevnes Íslensk málnefnd hvert fjerde år. Den nåværende perioden startet i 2020, og vil slutte i 2024. Bortsett fra de ovennevnte oppgavene som medlemmene må jobbe med, finnes det i tillegg mange prosjekter og arrangementer som de setter i gang eller deltar i. I den nåværende perioden har utvalget et spesielt fokus på følgende temaer⁵:

- 1) den negative holdningen til språket som har blitt observert blant annet i studien «Íslenska sem námsgrein og kennslutunga»⁶, gjennomført i perioden 2013–2016;
- 2) forbedring av språkundervisning på skolen;
- 3) bruk av islandsk programvare på datamaskiner og på nettet;
- 4) islandskopplæring for innvandrere.

5. Påvirkningen fra engelsk

For tiden sliter islandsktalende med innflytelsen til det engelske språket som i nesten hele verden oppfattes som *lingua franca*. Islendinger ser ut til å være imot adaptasjon av anglismer til språket sitt, og foretrekker å danne neologismer for

⁴ *Lög um stöðu íslenskrar tungu og íslensks táknmáls*, hentet fra: <https://www.althingi.is/lagas/nuna/2011061.html> (nedlastet: 23.04.2023).

⁵ Hentet fra nettsiden til Íslensk málnefnd, <https://islskan.is/stefnuskra/stefnuskra-islenskrar-malnefndar-2020-2024> (nedlastet: 23.04.2023).

⁶ «Islandsk som fag- og undervisningsspråk», min oversettelse.

å erstatte noen av de ordene som brukes internasjonalt. Kristinsson (2018: 246) legger merke til at hele det islandske samfunnet aktivt deltar i dannelsen av nye ord:

It is quite common for ordinary people to come up with ingenious ideas for new lexical items (purist neologisms), either for fun or out of necessity, e.g. to attain a particular goal. In addition, a few terminology committees, and some groups of translators and text book authors, are very active in the systematic lexical cultivation of particular fields of expertise, for example in medicine, physics, computer science, trade, education theory and biology (in particular terminology for plants and fish).

Som sagt er det ikke bare språkforskere eller ulike språk nemnder som har ansvar for å komme med forslag om nye ord som skal berike det islandske ordforrådet. Siden 2018 kan islendinger sende inn sine forslag til nye ord på en spesiell nettside *Nýyrðavefurinn* (bokstavelig «Den nye nettsiden»)⁷. Hvert forslag blir vurdert av en gruppe eksperter fra Árni Magnússon-instituttet for islandske studier, og hvis det oppfyller kriteriene for å være i vanlig bruk, blir det publisert (Steingrímsson, Þorbergsdóttir og Dagsson 2019: 2). I tillegg til dette kan enhver islending delta i diskusjoner knyttet til neologismer, for eksempel uttrykke sin mening angående bestemte forslag. Det er jo mulig at noen av dem kommer inn i språket etter hvert. I de fleste delene av det islandske ordforrådet kan man observere en tydelig tendens til å danne ord ved hjelp av hjemlige ordstammer og -røtter, og i mange tilfeller har det lyktes så godt at de nydannede ordene er de eneste som brukes (Svavarsdóttir og Kvaran 1996)⁸. Takket være språkets struktur er det også mulig å uttrykke nye fenomener ved hjelp av sammensetninger og avledninger av gamle grunnord. Det er attpåtil mulig å ta et allerede eksisterende ord og gi det en hel annen betydning. Her ønsker jeg presentere et par eksempler av islendingers kreative erstatninger av velkjente ord som brukes i det moderne islandske språket.

1. gamle, arkaiske grunnord med en ny betydning
friðland (norr. «et trygd sted⁹») > *naturreservat*
sími (norr. *síma* «en lang tråd») > *telefon*
skrá (norr. «hardt tørt skinn¹⁰») > *liste, fil*
2. allerede eksisterende ord har fått flere nye betydninger
hjól («hjul») > *sykkel*
hjá («ved, hos») > *krøllalfa* (@)
tölva (*tala* «tall» og *völva* «spåkone») > *datamaskin*
3. sammensetninger dannet av allerede eksisterende ord
farsími (*fara* «gå, reise» og *sími* «telefon») > *mobiltelefon*
rafbók (*raf* «rav» og *bók* «bok») > *e-bok*

⁷ Tilgjengelig fra <https://nyyrdi.arnastofnun.is/>.

⁸ Dette er gjeldende ikke bare for allmennord, men også fagord. I mange språk er det derimot vanlig å godkjenne internasjonale fagord.

⁹ Se Johansson (2022: 782).

¹⁰ *Norrøn ordbok* 2015: 560.

tölvumús (*tölva*¹¹ «datamaskin» og *mús* «mus») > *datamus*
hljómdiskur (*hljóma* «klinge» og *diskur* «tallerken») > *cd*

Det har allerede skjedd mange ganger at islendinger forsøkte å stoppe bruken av bestemte lån- eller fremmedord og prøvde å erstatte dem med sine kreative avløserord, men deres forslag slo ikke an. Ordet *bjúgaldin* ble dannet for å erstatte substantivet *banani* som ikke høres islandsk ut. Det som er interessant, er betydningen av sammensetningens ledd: *bjúga* betyr «pølse», mens *aldin* betyr «frukt». Det finnes også noen avløserord som brukes først og fremst i skriftlig islandsk, men ikke i dagligtale, blant annet substantivet *vindlingur* «rullings» som gjerne erstattes med ordet *sigarettur* (Jónsson 1997: 165). Likevel mener noen av de islandske språkforskerne at skapelse og implementering av slike ekvivalenter av veletablerte internasjonale begrep egentlig er uproblematisk. Árnason (1989: 57–58) understreker at:

islendingene ikke har nøjedes med, eller tilladt sig at overtage teknologiens internasjonale ordforråd, tværtimod har man skabt nye islandske ord for en stor del af de begreber der bliver brugt. Dette fungerer [...] meget godt, og skaber ingen større problemer.

Til tross for oppfatningen på Island om at islandsk er et rent språk, fortsetter ytre krefter å virke på islandsk i dag, slik de har gjort i det meste av språkets historie. Tidligere var hovedkildene til lånord gresk, latin, tysk og dansk, og i dag er det engelsk som islandsk låner de fleste ordene fra. Svavarsdóttir og Kvaran (1996) understreker at flertallet av lån- og fremmedordene på islandsk er substantiver som til vanlig er navn på alle slags nyheter. De fleste av disse ordene blir mer eller mindre tilpasset islandsk fonologi og morfologi, selv om det er avhengig av ordenes natur og hvordan de brukes. Baldur Jónsson (2002: 222–223) peker på «formelle krav» til utenlandske ord før de kommer inn i språket:

- 1) trykket skal liggje på første stavinga;
- 2) importordet skal følgje dei fonologiske reglane i islandsk;
- 3) importordet skal følgje dei fonotaktiske reglane i islandsk;
- 4) importordet skal gå inn i ein bøyingsklasse som alt finst, og føye seg etter bøyingsmønsteret for klassen og ev. andre særreglar for klassen;
- 5) importordet skal stavast med bokstavar frå det islandske alfabetet og på den måten at det følgjer det regelfaste forholdet mellom skrift og uttale.

Kristinsson (2004: 42) mener at i stor grad har behandlingen av importord i islandsk vært i samsvar med de ovennevnte kravene. I noen områder av dagliglivet er lån- og fremmedord vanlige, for eksempel hvis man ser på navn på ulike mat- og drikkevarer (blant annet *appelsína*, *tómat*, *sítróna*, *kaffi* og *te*) eller navn på typer kosmetika (for eksempel *gloss*, *gel* eller *sjampó*). Et annet problem er bruk av engelsk av representanter for store selskaper, og ikke minst lokale firmaer som reiselivsbyråer, som ønsker at deres aktiviteter og operasjoner som finner sted på

¹¹ Se ovenfor.

Island skal bli en del av internasjonal konkurranse. Av den grunn er det vanlig å bruke engelsk i slike kontekster som styremøter, offentlige presentasjoner eller annonser (Kristinsson 2018: 246). Engelsk er også vanlig i turistnæringen. I det siste har det vært en betydelig økning i turister som kommer til Island; i 2010 var det omtrent 500 000 turister, mens i 2017 – over 2 millioner som besøkte landet (Óladóttir 2018: 5). Dette har ført til økte inntekter fra turistnæringen og økt sysselsetting. Flere utenlandske statsborgere og turister på Island bidro også til økt antall tjenester rettet mot engelsktalende, blant annet engelske versjoner av islandske aviser eller TV-programmer (Johnsson 2019: 8).

Også i ungdomsspråk kan man observere en tendens til å bruke anglisismer. Dette fenomenet skyldes selvfølgelig den dominerende posisjonen til den anglo-amerikanske kulturen. Unge islendinger bruker slike ord som *beibi* (eng. *baby*), *diskó* (eng. *disco*), *gæi* (eng. *guy*), *næs* (eng. *nice*), *popp* (eng. *pop*), *rokk* (eng. *rock*), *sjoppa* (eng. *shop*) eller *vá* (eng. *wow*). Det er imidlertid viktig å understreke at alle disse ordene oppfyller de ovennevnte betingelsene for utenlandske ord som har blitt innlånt til islandsk.

6. Islendingers holdning til purisme

Siden Islands offisielle språkpolitikk er knyttet til språkvernet, pleier man å konstatere at enhver islending er stolt av sitt språk og kjemper for å bevare det så rent som mulig. Kristinsson (2018: 246) mener at det islandske samfunnet generelt sett støtter korpusplanleggingsinnsats, for eksempel dannelse av neologismer, standardisering av ortografi og rådgiving om riktig bruk. En meningsmåling utført av Gallup i 1989 viste at 75% av Islands befolkning syntes at en språkdyrkingskampanje lansert av regjeringen hadde vært viktig og nødvendig for det islandske språket. Det var ingen forskjeller i syn etter alder, kjønn eller bosted (Óladóttir 2009: 10–11). På den annen side brukte tre fjerdedeler av de islandske befolkningen i 2002 engelsk hver uke. Hvis man sammenligner resultatet med lignende meningsmålinger gjennomført i de andre nordiske landene, oppdager man at det var islendinger som egentlig brukte engelsk oftest (Kristinsson 2014: 167). Interessant nok finnes det mange mennesker som aksepterer bruk av engelsk i noen bestemte områder av dagliglivet (for eksempel i høyere utdanning eller i store selskaper), men de holder seg fortsatt til en tradisjonell ideologi om å bevare renheten til det islandske språket. Kristinsson (2018: 246) mener at «there is possibly some gap between overtly expressed language attitudes [...] and language practice in this regard». Generelt sett deltar islendinger i diskusjoner angående bruken og posisjonen til det islandske språket; det er jo ikke noe usedvanlig å få høre islendinger snakke om det på gaten eller er vitne til diskusjoner på sosiale medier. Likevel virker det å være umulig å beskytte språket mot enhver påvirkning av engelsk. Som det ble nevnt tidligere, er engelske lånord blitt populære blant ungdom. Nyere undersøkelser (se

Jökulsdóttir et al. 2019) tyder også på at jo yngre en person er, jo mer sannsynlig det er at hun eller han foretrekker å bruke engelske lånord istedenfor islandske avløserord. Imidlertid bør man også ta i betraktning Islands demografi, som i løpet av de siste årene har gjennomgått rask endring. I 2015 utgjorde første og andre generasjons innvandrere rundt 9,4 % av den islandske befolkningen, mens i 1996 var det kun 2,1% (Kristinsson 2016: 88). Innvandrere bruker omtrent 100 forskjellige språk, blant annet polsk, litauisk, thai og vietnamesisk. Mange av immigrantere har lært seg islandsk bare til en viss grad, og derfor bruker de engelsk i mange språklige situasjoner. Kristinsson (2016) legger også merke til at «there are always some individuals who need to have important information from the authorities presented to them in their native language». Dette nye behovet for å gi alle muligheter til å bruke sitt språk settes også under debatt. Av den grunn bør det ikke være overraskende at debatten om det språklige landskapet på Island blir mer og mer hissig. Den handler jo om et land som som de siste tiårene har fått en rekke av minoritetsgruppene som ikke nødvendigvis snakker landets offisielle språk eller verdens *lingua franca*.

7. Konklusjoner

Den islandske purismen er ikke et helt nytt fenomen siden dens opprinnelse kan spores tilbake til 1500-tallet. Islendinger betrakter sitt språk som en svært viktig del av sin nasjonalfølelse som må beskyttes fra en hvilken som helst fremmed påvirkning. De anser ethvert forsøk om å låne ord fra andre språk som en trussel mot ikke bare det islandske språket, men også den islandske kulturen. Islendinger prøver å kjempe mot integrering av anglismer, og i mange tilfeller lykkes det. De har allerede erstattet mange av de velkjente ordene med sine kreative neologismer. Likevel er det ikke bare ulike språkforskere som aktivt deltar i dannelsen av avløserord; det er nesten hele det islandske samfunnet som uttrykker sin mening om ethver forslag og bidrar til utviklingen av det islandske ordforrådet. Likevel virker det å være umulig å fastslå om hele det islandske samfunnet egentlig støtter landets konservative språkpolitikk. Det faktum at noen islendinger erklærer sin støtte for purisme (for eksempel i meningsmålinger eller i undersøkelser), men i praksis ikke tar vare på språket, er ikke til hjelp hvis man vil forstå hva islendinger egentlig tenker om språket sitt. Det er jo vanlig å få høre islandsktalende personer bruke en rekke av anglismer i visse områder av samfunnslivet som høyere utdanning, arbeidsliv i store selskaper samt i turistindustrien. Den islandske ungdommen er imidlertid den gruppen som ifølge mange undersøkelser er mest utsatt for anglismer. De er utvilsomt under en gedigen påvirkning av den anglo-amerikanske kulturen, noe som gjenspeiles i deres ordforråd som preges av engelske lånord. Undersøkelser viser også at den yngste generasjonen er mindre interesserte i debatten om det islandske språket enn andre aldersgrupper.

Imidlertid bør man også huske om Islands demografi som i løpet av de siste årene har forandret seg. I dag utgjør innvandrere omtrent 10% av landets befolkning. Mange av dem er ikke i stand til å kommunisere på islandsk, og bruker engelsk i stedet. Iblant dem finnes det attpåtil mennesker som ikke snakker engelsk og har behov for å bruke sitt morsmål i kontakter med myndighetene. Jeg har et inntrykk av at dette emnet ikke drøftes nok. Siden man på Island kan høre cirka 100 forskjellige språk, er det nødvendig å innføre resolusjoner og lover som skal ivareta disse språkinteressene og gi innvandrerne flere muligheter til å bruke språket sitt i samfunnslivet.

Om det språklige mangfoldet vil forårsake noen endringer i det islandske språket, er vanskelig å si. Det er bare å observere hvordan situasjonen utvikler seg, og hvordan islendinger takler den.

Forkortelser

eng. = engelsk

isl. = islandsk

norr. = norrønt

pl. = plural

Litteratur

- Árnason, K. (1989). Engelsk-amerikansk indflydelse på islandsk sprog. *Sprog i Norden* 20: 57–66.
- Brunstad, E. (2003). Det reine språket. Eit riss av purisme-omgrepet. I: H. Sandoy, R. Brodersen, E. Brunstad (red.). *Purt og reint. Om purisme i dei nordiske spraka*. Skrifter fra Ivar Aasen instituttet, 15. Volda: Høgskulen i Volda, s. 1–17.
- Chrisolm, H. (1911). Iceland. *Encyclopædia Britannica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Czarnecki, P. (2020). Nowożytnie początki islandzkiego puryzmu językowego. Arngrímur Jónsson i jego *Crymogæa*. *Acta Sueco-Polonica* 22: 127–136.
- Heggstad, L., Hødnebo F., Simensen, E. (2015). *Norrøn ordbok*. 5 utg. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hilmarsson-Dunn, A., Kristinsson, A.P. (2010). The Language Situation in Iceland. *Current Issues in Language Planning* 11(3): 207–276.
- Jensson, G. (2008). The Latin of the North. Arngrímur Jónsson's *Crymogæa* (1609) and the Discovery of Icelandic as a Classical Language. I: S. van Romburgh, K. Skovgaard-Petersen (red.). *Renæssanceforum 5. Tidsskrift for renæssanceforskning*. http://www.njrs.dk/5_2008/gj.pdf (nedlastet: 03.02.2023).
- Johannsson, E.T. (2022). Old Words and Obsolete Meanings in Modern Icelandic. I: A. Klosa-Kückelhaus, S. Engelberg, C. Möhrs, P. Storjohann (red.). *Dictionaries and Society*. Proceedings of the XX EURALEX International Congress. Mannheim: IDS-Verlag.
- Jonsson, K.T. (2019). *Language Attitudes: English in Iceland. A Qualitative Study on Language Attitudes Towards English in Iceland*. Masteroppgave. Helsinki: University of Helsinki.
- Jónsson, B. (1997). Isländska språket. I: A. Karker, B. Lindgren, S. Løland (red.). *Nordens språk*. Oslo: Novus, s. 161–176.

- Jónsson, B. (2002). Aðlögun tökuorða í íslensku. I: B. Jónsson. *Málsgreinar. Afmælisrit Baldurs Jónssonar með úrvali greina eftir hann* (Rit Íslenskrar málnefndar 13). Reykjavík: Íslensk málnefnd, s. 219–233.
- Jökulsdóttir, T., Ingason, A., Sigurjónsdóttir, S., Rögnvaldsson, E. (2019). Um nýyrði sem tengjast tölvum og tækni. *Orð og tunga* 21: 101–128. <https://doi.org/10.33112/ordogtungu.21.6>.
- Kristinsson, A.P. (2004). Offisiell normering av importord i islandsk. *Moderne importord i språka i Norden* 2: 30–70.
- Kristinsson, A.P. (2009). Islændingene bevarer og styrker deres sprog – også i globaliseringens tidsalder. *Islandsk sprogpolitik anno 2009. Budstikken. Nyt om dansk-nordisk sprog og sprogrøgt* 3(3): 2–8.
- Kristinsson, A.P. (2014). Ideologies in Iceland: the Protection of Language Forms. I: A.K. Hultgren, F. Gregersen, J. Thøgersen (eds.). *English at Nordic Universities: Ideologies and Practices. Studies in World Language Problems* (5). Amsterdam: John Benjamins.
- Kristinsson, A.P. (2016). Language in Public Administration in Present-day Iceland: Some Challenges for Majority Language Management. I: P. Nuolijärvi, G. Stickel (eds.). *Language Use in Public Administration. Theory and Practice in the European States: Contributions to the EFNIL Conference 2015 in Helsinki*. Budapest: Research Institute for Linguistics, Hungarian Academy of Sciences, s. 83–93.
- Kristinsson, A.P. (2018). National Language Policy and Planning in Iceland – Aims and Institutional Activities. I: G. Stickel (ed.). *National Language Institutions and National Languages: Contributions to the EFNIL Conference 2017 in Mannheim*. Budapest: Research Institute for Linguistics, Hungarian Academy of Sciences, s. 243–251. http://www.efnil.org/conferences/13th-annual-conference-helsinki/proceedings/13__Kristinsson.pdf (nedlastet: 08.05.2023).
- Kvaran, G. (2018). The Icelandic Language Council: Past, Present and the Future. I: G. Stickel (ed.). *National Language Institutions and National Languages: Contributions to the EFNIL Conference 2017 in Mannheim*. Budapest: Research Institute for Linguistics, Hungarian Academy of Sciences, s. 251–258.
- Monsson, O. (2005). Nationalism and Scandinavianism in the Development of the Nordic Languages in the 19th century. I: O. Bandle, K. Braunmüller, E.H. Jahr, A. Karker, H.P. Naumann, U. Telemann, L. Elmevik, G. Widmark (eds.). *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*. Vol. 2. Berlin: W. de Gruyter, s. 1453–1468.
- Ottósson, K. (2005). Language Cultivation and Language Planning VI: Iceland. I: O. Bandle, K. Braunmüller, E.H. Jahr, A. Karker, H.P. Naumann, U. Telemann, L. Elmevik, G. Widmark (eds.). *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*. Vol. 2. Berlin: W. de Gruyter, s. 1997–2006.
- Óladóttir, H. (2009). *Shake, sjeik eller mjólkurhristingur? Islandske holdninger til engelsk språk-påvirkning*. Oslo: Novus.
- Óladóttir, O.P. (2018). *Tourism in Iceland in Figures*. Icelandic Tourist Board. Tilgjengelig fra: <https://www.ferdamalastofa.is/static/files/ferdamalastofa/Frettamyndir/2018/oktober/tourism-in-iceland-2018.pdf> (hentet: 13.05.2023).
- Senner, W.M. (1985). *The Reception of German Literature in Iceland, 1775–1850*. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Vol. 62. Amsterdam: Rodopi (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur).
- Sigmundsson, S. (2003). Purisme og nation på Island. I: H. Sandoy, R. Brodersen, E. Brunstad (red.). *Purt og reint. Om purisme i dei nordiske språka*. Skrifter fra Ivar Aasen instituttet, 15. Volda: Høgskulen i Volda, s. 66–85.

- Smith, E. (2004). *The Vocabulary of Insular Scandinavian: Lexical Purism, Neologisms and Language Contact in Icelandic and Faroese*. Tilgjengelig fra: <http://germanic-studies.org/Lexical-purism-neologisms-and-language-contact-in-Icelandic-and-Faroese.htm> (hentet: 02.02.2023).
- Steingrímsson, S., Þorbergsdóttir, Á., Dagsson, T. (2019). *Nýyrðavefurinn: A Website for Collection and Dissemination of Icelandic Neologisms*. Poster session presented at DHN 2019, 4th Digital Humanities in the Nordic Countries, Copenhagen, Denmark. Tilgjengelig fra: <https://cst.dk/DHN2019Pro/abstracts/neology%20bank%20final.pdf> (nedlastet: 06.05.2023).
- Svavarsdóttir, Á., Kvaran, G. (1996). Nye ord i islandsk. *Språknytt*, 2(96): 6–8.
- Tamalin, M. (2017). Language. I: M. Bevir (ed.). *Historicism and the Human Science in Victorian Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Widmark, G., Pedersen, I.L., Sandøy, H. (2005). The Development of the Nordic Languages from the Mid-16th Century to the End of the 18th Century: Sociolinguistics Aspects. I: O. Bandle, K. Braunmüller, E.H. Jahr, A. Karker, H.P. Naumann, U. Telemann, L. Elmevik, G. Widmark (eds.). *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*. Vol. 2. Berlin: W. de Gruyter, s. 1332–1346.
- Þráinsson, H. (1995). *Handbók um málfræði*. Reykjavík: Námsgagnastofnun.

Digitale kilder:

- Árnastofnun (2023). *Íslensk málnefnd*. Tilgjengelig fra: <https://www.arnastofnun.is/is/islensk-mal-nefnd> (nedlastet: 02.02.2023).
- Bokmålsordboka (2023). Tilgjengelig fra: <https://ordbokene.no/>.
- Íslensk nútímamálsorðabók (2023). Tilgjengelig fra: <https://islenskordabok.arnastofnun.is/>.
- Lög um stöðu íslenskrar tungu og íslensks tákn máls, 2011 nr. 61. <https://www.althingi.is/lagas/143b/2011061.html>.
- NAOB = *Det Norske Akademis Ordbok* (2023). Tilgjengelig fra: <https://naob.no/>.
- Nynorskordboka (2023). Tilgjengelig fra: <https://ordbokene.no/>.

RECENZJE

Sylwia Izabela Schab, *Dania. Tu mieszka spokój*,
Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2023, 380 ss.

Książka *Dania. Tu mieszka spokój* Sylwii Izabeli Schab to publikacja, której bardzo brakowało w polskich księgarniach. O ile, jak zaznacza sama autorka, reportaży czy książek podróżniczych o krajach nordyckich, takich jak Szwecja czy Islandia mamy do dyspozycji niemało (Schab 2023: 9), to w przypadku Danii jest zupełnie inaczej. Pomimo geograficznego sąsiedztwa między Polską a Danią próżno szukać licznych przykładów książek, które w przystępny i lekki sposób przybliżają czytelnikom wiedzę na temat tego małego kraju na Północy. Dlatego książka *Dania. Tu mieszka spokój* wypełnia lukę na polskim rynku wydawniczym.

Sylwia Izabela Schab to skandynawistka z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu i tłumaczka, a zatem osoba zawodowo oraz naukowo związana z Danią. Pracowała również w Duńskim Instytucie Kultury. W przypadku autorki Skandynawia to jednak nie tylko praca, ale również pasja, którą dzieli się z czytelnikiem. Mamy więc do czynienia z lekturą powstałą zarówno ze wszechstronnej wiedzy, jak i z zamiłowania do kraju Andersena, co jest dużym walorem tej publikacji. Oprócz bowiem licznych ciekawostek kulturowych, nawiązań do wydarzeń historycznych czy wiedzy faktograficznej wywód okraszony jest osobistymi wspomnieniami i anegdotami autorki. Jak choćby w przypadku wspomnienia z pracy przy wystawie designu w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu: „Było to dla mnie ekscytujące doświadczenie, bo duński design ma niezaprzeczalne walory estetyczne, a przy tym jest niezwykle funkcjonalny. Nie jest sztuką dla sztuki, a sztuką dla użytkowników” (Schab 2023: 95).

Książka jest podzielona na szesnaście rozdziałów o intrygujących tytułach, jak np.: *Nie myśl, że znasz hygge*, *Bekon*, *gammel dansk* i *mrówki* czy *Fucking flink – zajebicie życzliwi*. Rozdziały te z kolei dzielą się na mniejsze podrozdziały, których tematyka jest bardzo obszerna i różnorodna – od uwarunkowań historyczno-geograficznych po kwestie kuchni czy nacjonalizmu. Należy pamiętać, że Królestwo Danii to nie tylko kraj położony godzinę lotu samolotem z Polski, ale również odległe z naszego punktu widzenia obszary Wysp Owczych i Grenlandii, o których Sylwia Izabela Schab także wspomina. Grenlandii poświęcony jest zresztą podrozdział *Kolonializm arktyczny* w rozdziale o znajomo brzmiącym i jednocześnie wymownym tytule: *Żle się dzieje w państwie duńskim*. Relacje między Danią a Grenlandią przedstawione są tu w pigułce, ale dla czytelnika, który nie jest obeznany z tym zagadnieniem, stanowią clou problematyki duńsko-grenlandzkiej. Mowa w nim bowiem o statusie administracyjnym Grenlandii, przeszłości kolonialnej, bazie wojskowej w Thule czy stereotypach na temat Grenlandczyków. W kontekście stereotypów i relacji z Danią autorka nawiązuje również do najnowszej literatury grenlandzkiej, czyli przełożonej na język polski prozy Niviaq Korneliussen (Schab 2023: 120–121).

Cała książka jest swoistą mozaiką złożoną z rozmaitych zagadnień na temat Danii i jej mieszkańców. Stanowi z pewnością doskonały punkt wyjścia do dalszych poszukiwań wiadomości na temat tego kraju, a barwny sposób, w jaki została napisana, niejednego czytelnika i niejedną czytelniczkę zachęci zapewne do osobistego doświadczenia tego, co opisuje Sylwia Izabela Schab w swojej opowieści o tym małym, lecz fascynującym kraju. Bo czyż nie brzmi zachęcająco taki opis duńskiego krajobrazu?

Jeśli więc dotąd myśleliście o Danii jako o płaskiej oraz krajobrazowo i przyrodniczo nudnej, to spróbujcie wystrzyść wzrok, zatrzymać na chwilę i dostrzec urodę tego, co niekoniernie spektakularne i obezwładniające na pierwszy rzut oka. Być może zauważycie maleńką, dziko rosnącą rosiczkę, poczujecie spokój i harmonię subtelnie falującego krajobrazu, dostrzeżecie to miejsce, w którym mieszą się wody Bałtyku i Morza Północnego na przylądku Grenen, a może gdzieś na południowo-zachodnim wybrzeżu Jutlandii będziecie mieli szczęście obserwować „czarne słońce” (*sort sol*) – chmurę tysięcy szpaków tańczących w gasnącym świetle zmierzchu. Ćwiczenie z uważności w czystej postaci (Schab 2023: 31–32).

Powyższy obraz zachęca do pewnego rodzaju *mindfulness*. To również ilustracja do zawartego w tytule książki słowa „spokój”, które na przykładzie Danii ma wiele wymiarów. Może być to choćby odnalezienie wewnętrznej harmonii dzięki doświadczaniu przyrody. Innym sposobem na osiągnięcie tego stanu mogą być relacje społeczne, które zostały opisane w podrozdziale *Patent na szczęście* (Schab 2023: 56). Jest w nim zawarty przepis na zadowolenie z życia, z którego Duńczycy są znani poza granicami własnego kraju. Autorka przedstawia najważniejsze czynniki, które mają wpływ na to zadowolenie i pokazuje obraz społeczeństwa duńskiego, które nauczone jest empatii wobec drugiego człowieka, ma poczucie sprawczości i wpływu na otoczenie, a także, co nie mniej istotne, jest aktywne fizycznie. Czytelnik może się przejrzeć w tym obrazie niczym w lustrze i zweryfikować swój własny poziom szczęścia i zadowolenia z życia. Interesujący jest w tym kontekście przykład pewnego zachowania, które jest przytoczone pod koniec tego fragmentu. Otóż: „Są jeszcze dwa elementy krajobrazu społecznego, o których zawsze myślę w kontekście duńskiego szczęścia. Uśmiechanie się do siebie na ulicy i pozdrawianie osób, których się nie zna [...]” (Schab 2023: 63). Te drobne z pozoru elementy składają się właśnie na ogólny obraz tego, kim są Duńczycy i dlaczego, być może, z naszego polskiego punktu widzenia mogą się nam wydawać dość niezwykle. Nie bez powodu „odповідzią” na wszechobecne w przestrzeni popkultury pojęcie *hygge* i pojawiające się publikacje na ten temat miała być książka, która jakoby opisuje polski przepis na szczęście – *Jakoś to będzie. Szczęście po polsku* (Chomętowska i in. 2017). Duński przepis na szczęście zaprezentowany przez Sylwię Izabelę Schab wydaje się jednak o wiele bardziej zachęcający.

Kolejnym godnym uwagi elementem książki jest konfrontacja powszechnej opinii na temat języka duńskiego z osobistymi doświadczeniami autorki. We fragmencie o dość osobliwym tytule (będącym również cytatem): *Wypychają słowa,*

jakoby kaszłąc pada optymistyczne i dające nadzieję kursantom i studentom języka duńskiego stwierdzenie, że: „Mimo rzekomo bełkotliwego brzmienia, przywodzącego niektórym na myśl gotującą się owsiankę, powtarzam do znudzenia: język duński jest prosty. Po prostu trzeba się mu przyjrzeć bez uprzedzeń i odważnie przystąpić do jego zgłębiania” (Schab 2023: 45). Niemniej jednak, ku ucieście czytelnika, przytoczone zostają zabawne sytuacje związane z pierwszymi próbami porozumienia się w języku duńskim. Autorka opisuje okoliczności znane chyba wszystkim, dla których język duński nie jest językiem ojczystym. Zdarza się, że z powodu skomplikowanego systemu samogłosek, powodującego trudności w porozumiewaniu się z Duńczykami – zwłaszcza na początku naszej przygody z tym językiem, powstają humorystyczne sytuacje. Jednak tak naprawdę duński towarzyszy nam podczas całej lektury książki, ponieważ Sylwia Izabela Schab wkomponowała go w swoją narrację. Dzięki temu możemy się dowiedzieć, czym jest chociażby *risalamande* (Schab 2023: 210) czy *vovsehyygge* (Schab 2023: 182), a także poznać nieco zawily na pierwszy rzut oka system liczebników (Schab 2023: 88). To niewątpliwa zaleta tej książki, że można się zaznajomić z wieloma wyrażeniami, terminami czy powiedzeniami z *det danske sprog*, które z pewnością będą stanowić pewnego rodzaju ciekawostkę dla osób, które nie władają językiem duńskim.

Po podróży przez Danię autorka zabiera nas na koniec do biblioteki, ponieważ ostatni rozdział książki stanowią sugestie czytelnicze. To podzielony na sekcje zbiór lektur, które osoby zainteresowane dalszym zgłębianiem informacji o Danii, Wyspach Owczych czy Grenlandii powinny przeczytać. To zarówno książki naukowe, jak i reportaże, literatura piękna, ale też poradniki. Jest to literatura, której twórcami są duńscy, farserscy czy grenlandzcy autorzy, mamy też propozycję publikacji o tych terenach napisaną przez polskich autorów. Jest to zatem solidna lista lektur opatrzona dodatkowo komentarzami Sylwii Izabeli Schab. Dzięki temu można z łatwością wybrać interesującą nas literaturę, kierując się krótkim opisem. Rozdział ten poprzedza fotografia (Schab 2023: 318) półki z niektórymi książkami, które zostały wymienione w tym spisie. Sugerując się spisem ilustracji na pierwszej stronie książki, wiemy, że jest to biblioteczka Sylwii Izabeli Schab, a najprawdopodobniej jedynie fragment jej skandynawskich zasobów. Dla bibliofila to nie lada gratka móc podejrzeć, jakie książki ma na swojej półce autorka.

Zdjęcia w książce *Dania. Tu mieszka spokój* stanowią istotną część całości, a ich autorzy to Irmina Bloch, Ireneusz Bloch oraz sama Sylwia Izabela Schab. Są uzupełnieniem tekstu lub ilustracją tego, o czym mowa w danym rozdziale. Na przykład fragment dotyczący designu opatrzony jest fotografią słynnych projektów krzeseł oraz SAS Royal Hotel w Kopenhadze, których autorem był Arne Jacobsen (Schab 2023: 98). Wiele z tych fotografii to wizualna reprezentacja tytułowego „spokoju”. Chociażby na zdjęciach przedstawiających piękno architektury Nordhavn (dzielnicy Kopenhagi) (Schab 2023: 13), morze wraz z Mostem nad Sundem w tle (Schab 2023: 87), dzielnicę Brumleby (również dzielnicę Kopenhagi), klif Bovbjerg czy też wydmy w Harboøre (Schab 2023: 34–35) dostrzegamy

harmonię barw, stonowane kolory i prostą kompozycję. Spokój i pewna łągodność są tu wyraźnie wyczuwalne.

Dania. Tu mieszka spokój to pozycja, która powinna znaleźć się na liście ksiązek do przeczytania każdego, kto interesuje się regionem nordyckim niezależnie od „stopnia wtajemniczenia” i wiedzy o tym obszarze. Osoba będąca na początku swojej przygody z Danią znajdzie tu ogrom informacji dotyczących wielu aspektów historycznych, kulturowych, społecznych czy politycznych. Jest tu również niemało ciekawostek językowych, o których była już mowa. Natomiast ci, którzy wiedzą o Danii nieco więcej, na pewno docenią refleksje i komentarze specjalistki i naukowczynie zajmującej się tym niewielkim krajem skandynawskim. Sylwia Izabela Schab pisze o nim z czułością. To książka pełna ciepła. Równocześnie jednak nie lukruje rzeczywistości i pisze wprost o mankamentach życia w Danii, kwestii ksenofobii, spojrzeniu na Polaków (które uległo pewnym zmianom) czy choćby kolonizacji i relacjach duńsko-grenlandzkich. Nie jest to zatem jedynie obraz pozytywny, który wytworzyły swego czasu poradniki objaśniające życie w stylu *hygge*. Jest to również doskonała propozycja dla tych, którzy ze Skandynawią nie mają nic wspólnego, ale być może szukają bardzo przyjemnej, błyskotliwej i napisanej ze swadą książki na kształt reportażu.

W niespokojnych czasach, w jakich przyszło nam żyć, odnalezienie tytułowego miejsca, w którym mieszka spokój, wydaje się być doskonałym sposobem na przetrwanie życiowych burz.

Dominika Bartnik-Świątek

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0003-4591-1169>

Bibliografia

Chomątowska, B., Gruszka, D., Lis, D., Pieczek, U. (2017). *Jakoś to będzie: Szczęście po polsku*.

Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

Schab, S.I. (2023). *Dania. Tu mieszka spokój*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Lise Bostrup, *Hver fugl synger med sit næb. Farverige ordsprog til hverdagsbrug*, Vanløse, Forlaget Bostrup, 2022, 116 ss.

Duńskie piśmiennictwo przysłowioznawcze ma bogatą, wielowiekową tradycję, której początek datuje się na 1506 rok wraz z ukazaniem się pierwszego opracowania, przygotowanego przez Pedera Laale, które zawierało 1204 przysłów łacińskich i ich duńskich odpowiedników. Tym samym przysłowia duńskie weszły na stałe do europejskiego obiegu kultury i dorobku myśli humanistycznej.

Z perspektywy diachronicznej dorobek duńskiej paremiologii wykazuje wyraźną asymetrię w zakresie charakteru opracowań: dominują zbiory przysłów, które miały służyć różnym celom, skromnie zaś reprezentowane są publikacje z zakresu szeroko rozumianej teorii przysłowia. Prace paremiograficzne można podzielić na trzy grupy. Pierwszą z nich stanowią najstarsze antologie przysłów i zwrotów przysłowio- wych w źródłach drukowanych i rękopiśmiennych z XVI i XVII wieku. Same zbiory zachowały się niekiedy w kilku wersjach, niewiele jednak wiadomo o ich źródłach, sposobie gromadzenia i selekcji materiału językowego. Prawdopodobnie niektóre paremia były tłumaczeniami lub adaptacjami łacińskich pierwowzorów i powstały na potrzeby publikacji, inne są autentycznym materiałem, dokumentującym ówczesny uzus językowy. Niemniej stanowią one cenny materiał w badaniach nad historią języka, kultury i obyczajów, postaw społecznych i mentalności oraz transferu materiału paremiologicznego między kulturami. Druga grupa zbiorów to pokłosie aktywności folklorystów i badaczy dialektów, związanej ze znacznym wzrostem zainteresowania i popularności tego gatunku w XIX wieku w epoce romantyzmu. Dzięki panującej wówczas modzie na gromadzenie materiału paremiograficznego udało się wielu inicjatorom akcji zbierania twórczości folklorystycznej pozyskać unikalny materiał językowy w różnych częściach kraju, którego największym atutem jest autentyczność i regionalny charakter. Wiele z nich urozmaicało łamy ówczesnej prasy codziennej, periodyków czy wydawnictw okolicznościowych, jednak spora ich część do tej pory spoczywa w postaci rękopisów w archiwach w oczekiwaniu na opracowanie i publikację.

Trzecią grupę stanowią najnowsze zbiory o charakterze kompilacyjnym. Bazują one zasadniczo na materiale dwóch pierwszych grup, stąd należy je – biorąc pod uwagę źródło – traktować jako zbiory sekundarne. Swoją zawartością nie wnoszą w zasadzie nowych wątków do prac analitycznych żadnej z dyscyplin zaangażowanych w badania nad przysłowiami.

Recenzowane opracowanie wpisuje się ze względu na zawarty w nim materiał paremiologiczny w nurt publikacji trzeciej grupy. Inaczej należy ocenić koncepcję książki i jej przeznaczenie. Treść i układ tematyczny wyraźnie zdradzają zamiar i ambicje autorów, by ukazać dorobek duńskiej paremiografii wzbogacony o komentarz dotyczący kontekstu historyczno-kulturowego oraz o wywód z teorii przysłowia w celu zapoznania czytelnika z podstawami wiedzy o przysłowiu i jego statusie

w systemie frazeologicznym języka. Tak opracowana koncepcja merytoryczna jest mocną stroną książki i wyróżnia ją na tle wcześniejszych opracowań przysłowoznawczych o charakterze popularnonaukowym. Publikacja jest opracowaniem zbiorowym pod redakcją Lise Bostrup, autorami poszczególnych rozdziałów są członkowie stowarzyszenia sympatyków języka duńskiego *Den danske sprogekreds* (dendanskesprogkreds.dk) z Vanløse.

Recenzowana publikacja składa się ze wstępu (s. 6–7), sześciu rozdziałów właściwych, spisu literatury przedmiotu (s. 110–112) oraz biogramów autorów tomu (s. 113–115). Rozdział pierwszy (*Genren ordsprog*) wprowadza czytelnika w podstawy paremiologicznego opisu cech gatunkowych przysłów. Doskonałym pomysłem była segmentacja tekstu na skromne objętościowo podrozdziały, które poświęcone są poszczególnym cechom paremii. Ich nagłówki sformułowane w postaci pełnych zdań pozwoliły uniknąć rzeczowego stylu wywodu językoznawczego, oferując w zamian tekst utrzymany w konwencji swobodnej narracji o dużych walorach poznawczych. Komentarze omawiające językowe osobliwości przysłów są krótkie, zrozumiałe i poparte licznymi przykładami. W części poświęconej historii myśli paremiologicznej i dorobku paremiografii duńskiej czytelnik odnajduje liczne odniesienia do historii kultury duńskiej w zwartej i atrakcyjnej formie. Narracja przenosi nieco punkt ciężkości z językoznawczego ujęcia paremii na korzyść prezentacji znanych, cenionych i zasłużonych postaci duńskiej kultury i ich wkładu w przedmiotowy obszar (Peder Laale, Peder Syv, Mathias Moth, Nikolaj Frederik Severin Grundtvig, Svend Grundtvig, Evald Tang Kristensen, Hans Christian Andersen).

Na zawartość rozdziału drugiego (*Temaer i ordsprog*) składa się przegląd treści przysłów oparty na porządkowaniu wątków zgodnie z podejściem onomazjologicznym. Spośród najbardziej znanych tematów omówiono bliżej językowo-kulturowe ujęcie siedmiu kręgów tematycznych: jedzenie, pogoda, pieniądze, alkohol, kot, diabeł, kobiety. Treść i przesłanie zebranych tematycznie przysłów są pretekstem do refleksji nad wybranym aspektem życia społecznego w przeszłości, która zwykle zwieńczona jest propozycją interpretacji przysłów w kontekście współczesnych realiów. Przedstawione spektrum tematyczne jest wprawdzie skromne, ale na tyle reprezentatywne, że mniej zorientowanym odbiorcom pokaże potencjał paremii, ich ludową proveniencję i wynikający z niej ogląd rzeczywistości, bardziej dociekliwych zainspiruje zapewne do własnych poszukiwań.

Studium przypadku jako podstawa metodologiczna rozdziału trzeciego (*Enkelte ordsprog*) zawęży przedmiot wywodu do analizy dwóch przysłów: „Man skal ikke kaste perle for svin” oraz „Kast dit brød på vandet”, które zostały szczegółowo rozpatrywane w kontekście społeczno-kulturowym i językowym z uwzględnieniem cech pragmatycznych. Rozdział kończy teza wskazująca na możliwość wielorakiej interpretacji treści niektórych przysłów.

Rozdział czwarty (*Forvanskede ordsprog*) jest wprawdzie tematycznie związany z kluczowym zagadnieniem książki, odbiega jednak nieco w swej kompozycji

od pozostałych części. Tekst utrzymany jest w konwencji omówienia publikacji i odnosi się do książki Nielsa Vogelsa *De to første mennesker på Jorden var Hans og Grete* (wyd. Borgen, 1983), na treść której składają się pisemne wypowiedzi uczniów w wieku 6–16 lat, w tym teksty zawierające błędy w użyciu przysłów. Autorka (Karin Louise Sigurskjold) komentuje jedenaście nieprawidłowo użytych przysłów i tym samym dotyka zagadnień frazeodydaktyki w kontekście nabywania kompetencji paremiologicznej przez rodzimych użytkowników języka w wieku szkolnym. Niektóre z jej obserwacji i konkluzji mogą być przydatne w dydaktyce języka duńskiego jako obcego.

Zawartość rozdziału piątego (*Beslægtede genrer*) stanowi przegląd kategorii frazeologicznych „spokrewnionych” z przysłowiami. W części wstępnej autorka rozdziału (Lise Bostrup) wyjaśnia różnice formalne między związkiem frazeologicznym a przysłowiem, po czym omawia cechy gatunkowe skrzydlatych słów, aforyzmów, mott, powiedzeń oraz welleryzmów. Wywód ogranicza się do najistotniejszych wyróżników, głównie w zakresie genezy i struktury, które pozwolą czytelnikom zidentyfikować specyfikę językową rozmaitych frazeologizmów o strukturze zdania oraz określić ich przynależność gatunkową. Na podkreślenie zasługują walory dydaktyczne tekstu. Krótkie i zwięzłe komentarze nie nużą, zaś zrozumiałe i poparte materiałem przykładowym wyjaśnienia nie wychodzą poza obszar kompetencji filologicznych absolwentów szkoły średniej. W treści rozdziału zabrakło choćby małego akapitu o antyprzysłowia, które obecne są w duńskiej paremiografii od co najmniej czterech dziesięcioleci, zarówno jako zbiory drukowane, jak i w zasobach internetowych.

W rozdziale szóstym (*Registre*) umieszczono spisy i zestawienia paremii zebranych według kryterium rozpoznawalności. Lista obejmuje – zgodnie z deklaracją autora (Dan Hellum) – jednostki paremiczne, które są wciąż obecne w komunikacji i obiegu kulturowym, stąd mogą się przydać w codziennej komunikacji przy recepcji lub tworzeniu tekstów. W rozdziale brakuje informacji, na jakiej podstawie materiał został wyselekcjonowany, stąd można przypuszczać, że zestawienie powstało w oparciu o kompetencje i intuicję autora lub całego zespołu redakcyjnego. Na pochwałę zasługuje sam pomysł opracowania listy przysłów, które należą do aktywnej części leksykonu rodzimych użytkowników języka. Jednak bez użycia obiektywnych kryteriów, takich jak listy frekwencyjne czy badania ankietowe można potraktować przytoczoną listę jedynie jako propozycję minimum paremiologicznego współczesnej duńszczyzny. Niewątpliwie przedstawiony materiał może być cenną pomocą dydaktyczną dla uczących się i nauczycieli języka.

Warto wspomnieć o stronie wizualnej publikacji i jej materiale ilustracyjnym. Barwne rysunki obecne we wszystkich rozdziałach wprowadzają urozmaicenie, podkreślają popularny charakter publikacji, a swoją estetyką wpisują się w konwencję, do której przyzwyczały nas inne zbiory związków frazeologicznych adresowane do czytelników spoza kręgu filologów. Dowcipne ilustracje dostarczają rozrywki, a ich przyjazna forma sprawia, że doskonale sprawdzają się jako przystępne i skuteczne

środki mnemotechniczne. Pewnym niedociągnięciem w zakresie opracowania typograficznego jest brak wyjustowania prawej krawędzi tekstu, co w profesjonalnych publikacjach nie powinno mieć miejsca.

Atutem opracowania jest zgrabne połączenie samego materiału paremiologicznego, licznych odniesień do historii kultury oraz rudymentariów z zakresu teorii szeroko rozumianych związków frazeologicznych. Zawartość publikacji zbliża się do koncepcji wieloaspektowego kompendium przysłowioznawczego o charakterze popularnym, którą udało się zrealizować bez nadmiernego obciążenia terminologią specjalistyczną, obszernego wywodu historycznoliterackiego oraz uciążliwego dla odbiorców nagromadzenia faktów i dat. Autorzy zachowują dystans do treści przysłów, to znaczy – nie uciekają się do nadmiernego gloryfikowania ich funkcji dydaktycznej i moralizatorskiej, nie poddają też nadmiernej krytyce ich częściowej utraty aktualności i niekiedy archaicznego charakteru. Przedstawione w książce aspekty są wprawdzie dalekie od kompletności, jednak sygnalizują potencjał materiału, który zainteresowani odbiorcy mogą zgłębiać we własnym zakresie, choćby w oparciu o spis literatury przedmiotu (s. 110–112).

Publikacja jest spójna pod względem doboru treści, objętości rozdziałów, stylu języka i szaty graficznej, a jej duży potencjał poznawczy przyciągnie czytelników o zróżnicowanych zainteresowaniach, pobudkach i motywacjach skłaniających ich do zapoznania się z tą częścią języka i kultury Danii. Odbiorcami opracowania mogą być nauczyciele, lektorzy języka duńskiego jako obcego oraz uczący się języka duńskiego w różnym wieku i na różnych poziomach zaawansowania, którzy mogą nabywać kompetencje paremiologiczne samodzielnie lub z nauczycielem. Omawiana publikacja ma duże szanse, by – zgodnie ze sformułowanym w podtytule przeznaczeniem treści tomu „na codzienny użytek” – służyć licznym odbiorcom w myśl zasady „uczyć bawiąc” w ich codziennych kontaktach z językiem i kulturą Danii.

Józef Jarosz

Uniwersytet Wrocławski

<https://orcid.org/0000-0002-7820-667X>

Wojciech Woźniak, *Państwo, które działa.*

O fińskich politykach publicznych,

Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022, 178 ss.

Finlandia, uważana na początku XX wieku za mały kraj agrarny i półperyferyjny, weszła w XXI wiek jako państwo uprzemysłowione, którego poziom życia uplasował je w pierwszej dwudziestce na świecie. Co stanowi podstawę sukcesu kraju, którego największym bogactwem naturalnym są lasy? Wojciech Woźniak podjął próbę odpowiedzi na to pytanie w swojej książce *Państwo, które działa. O fińskich politykach publicznych*.

Szczególne znaczenie w zakresie funkcjonalności autor przypisuje roli państwa jako aktywnego podmiotu, który „reaguje, planuje, organizuje, wdraża i ewaluje różne rozwiązania w obszarach wybranych polityk publicznych” (Woźniak 2022: 11).

W swojej pracy Woźniak porusza temat elementów fińskich polityk publicznych, wprowadzając w poszczególne części poprzez zagłębienie się w ich uwarunkowania historyczne i kulturowe. Cechuje go przy tym podejście interdyscyplinarne, skoncentrowane na polityce wewnętrznej. Pokazuje, jak dana polityka na fińskim gruncie wyrasta, przekształca się, reagując na potrzeby danej społeczności i gospodarki, wzbogaca oraz utrwała, pozostając przy tym na tyle elastyczna, by móc dostosować się do sytuacji.

Szczególne zainteresowanie Woźniak koncentruje na procesach endemicznych zachodzących wewnątrz fińskiego państwa i w postawie zwykłych Finów jako członków wspólnoty. Nie ucieka jednak od analizy czynników egzogennych, które mają wpływ na aktywność państwa i jego obywateli. Znajdziemy więc w książce takie elementy, jak: relacje między podmiotami, ich organizację, postawę członków wspólnoty. Ważne staną się tu ramy, formy i struktury działania.

Woźniak dobrobyt państwa opiera na trzech fundamentach społecznych – orientacji na konsensus i negocjacjach, zaufaniu do nauki i wiedzy eksperckiej oraz wierze w skuteczność i sprawstwo państwa.

Za najważniejsze podstawy fińskiego państwa, bez których instytucja ta nie funkcjonuje, przyjmuje wysokie zaufanie społeczne i współpracę. Woźniak pokazuje Finlandię jako kraj zbudowany w oparciu o wspólnotę narodową, który dużo wysiłku włożył w budowanie stabilnego i spójnego społeczeństwa; miejsce pewnych dualizmów, gdzie z jednej strony istniała ogromna homogeniczność, z drugiej dążenie fińskich elit do przynależności do świata zachodniego. Państwo liberalne, a jednocześnie nacjonalistyczne. Jeśli chodzi o ostatnią kwestię, autor porusza w swojej pracy takie tematy, jak ruchy fennomańskie czy fenomen partii Prawdziwi Finowie.

Analizując czynniki, które umożliwiły Finlandii przyspieszenie gospodarki, znajduje najważniejszy z nich w reparacjach powojennych, stwarzających konieczność

pobudzenia gospodarki przemysłowej, zaś powstanie nordyckiego państwa opiekuńczego przypisuje roli polityki Urho Kekkonena.

Sporo miejsca poświęca fińskiemu systemowi edukacji, jednej z kluczowych marek kraju, dzięki któremu fińska gospodarka obrała kierunek poszukiwania i wykorzystywania nowych technologii komunikacyjnych. Politykę edukacyjną przedstawia jako narzędzie wprowadzające egalitarność i umożliwiające równy awans społeczny osobom pochodzącym z różnych grup społecznych, przy czym awans ten dotyczy nie tylko jednostek, ale całej fińskiej gospodarki.

W swojej książce porusza kwestię modelu partnerstwa opartego na współpracy instytucji publicznych z firmami prywatnymi, narodowego systemu innowacji, którego celem było wsparcie polityki przemysłowej, publicznego planowania i efektywnie działających instytucji państwa.

Dowodzi, iż fińska polityka publiczna wykazuje się znaczną elastycznością i umiejętnością adaptacji do zmieniających się wyzwań. Te wyzwania przedstawia jako impuls do zastąpienia gospodarki przemysłowej gospodarką opartą na wiedzy, w czym wiodącą rolę odgrywa fińska Nokia. Nie bez znaczenia dla tego procesu pozostaje również strategia budowy klastrów przemysłowych i obustronny transfer między światem polityki a nauki.

Woźniak porusza temat roli bibliotek, które stanowią nieodzowny element fińskiego krajobrazu kulturowego. Przypisuje im potencjał indywidualnego i zbiorowego awansu, stwarza z nich instrument budujący tożsamość narodową kraju.

Wydawać się może, że praca ta to panegiryk na temat fińskiej polityki. To wrażenie zmienia część poświęcona imigracji i demografii, układom zbiorowym w pracy, kwestii zdrowia publicznego oraz samobójstw, dowodząc, że autor nie ucieka przed trudnymi zagadnieniami i nie boi się wskazać wyzwań, jakie stoją w przyszłości przed fińskim społeczeństwem.

Na końcu pozycji znajdziemy rozdział poświęcony kwestii pandemii i roli, jaką zaufanie społeczne do fińskiego państwa odegrało w procesie wychodzenia z kryzysu.

W tym miejscu należy wspomnieć, że Woźniak pomija w książce niektóre działy polityk publicznych, jak na przykład kwestię polityki bezpieczeństwa fińskiego państwa czy politykę międzynarodową, traktując temat w pewien sposób wybiórczo.

Swoje badania i wnioski opiera na danych archiwalnych, statystykach, dokumentach, uzupełnionych wywiadami eksperckimi oraz danymi pochodzącymi z mediów. Trudno tu szukać dyskursu z autorami prac o odmiennych poglądach, przytoczone odwołania do wcześniejszych badań innych naukowców są bliskie tezom autora, jednak wykorzystana bibliografia jest dość bogata.

Dociekania naukowe są wzbogacone wspomnieniami osobistymi autora z pobytu w Finlandii i jego spostrzeżeniami socjologicznymi, wprowadzając do tekstu wątki autobiograficzne.

Praca ma bardzo spójną konstrukcję, tekst jest zrozumiały, a poruszane zagadnienia ciekawe, książkę czyta się więc z zainteresowaniem. Została podzielona na

adekwatne do poruszanego tematu, szczególnie dopracowane działy. Pozycja ta stanowi dobre źródło informacji o politykach publicznych Finlandii. Przy zainteresowaniu tematem warto tę wiedzę indywidualnie pogłębić.

Hanna Ruszczyńska
Independent scholar
<https://orcid.org/0000-0002-7707-8450>

Bibliografia

Woźniak. W. (2022). *Państwo, które działa. O fińskich politykach publicznych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Tiitu Takalo, *Memento mori*,
Warszawa: timof i cisi wspólnicy, 2022, 224 ss.

Komiksy reprezentujące traumę lub trudne, osobiste wydarzenie są coraz częściej badane w środowiskach akademickich. Utwory o tej tematyce potrafią wywrzeć silne wrażenie, ponieważ ich odbiorca ma styczność nie tylko z tekstem, lecz także z grafiką. Przedstawione historie mogą wzbudzać różne uczucia – od radości po obrzydzenie. Czytelnik może poczuć, że jest świadkiem czegoś, czego nie powinien widzieć, jakby zaglądał przez okno i widział rzeczy, które są dla jego oczu zbyt intymne. Powyższe zdanie doskonale obrazuje charakterystyczne cechy powieści graficznej *Memento Mori* narysowanej przez fińską artystkę Tiitu Takalo.

Osobista powieść Tiitu Takalo jest świeżym dodatkiem do rosnącej listy fińskich książek, które przetłumaczono na język polski. Takalo to fińska artystka komiksowa i ilustratorka znana w swojej ojczyźnie z tworzenia historycznych powieści graficznych, a także odkrywania przed czytelnikami własnego życia. Do jej dorobku literackiego należy również inna autobiograficzna powieść graficzna – *Minä, Mikko ja Annikki* (Ja, Mikko i Annikki, tłum. L.S.), która została opublikowana w 2014 roku. Utwór ten opowiada o renowacji starego drewnianego domu w Tampere oraz o znaczeniu, jakie ma zachowanie historycznej architektury (Takalo 2023). Dowodem uznania twórczości Takalo w Finlandii jest fakt, że w 2017 roku autorka została uhonorowana nagrodą Puupäähattu za zasługi artystyczne. Puupäähattu to prestiżowe wyróżnienie przyznawane przez Fińskie Towarzystwo Komiksowe Suomen Sarjakuvaseura (Sarjakuvaseura b.d.).

Książka *Memento Mori* została przetłumaczona przez Piotra Paczkowskiego i wydana przez wydawnictwo timof i cisi wspólnicy. Wydawnictwo to specjalizuje się w publikowaniu komiksów dla wszystkich grup wiekowych od dzieci po dorosłych, w tym także „komiksów kontrowersyjnych czy poruszających trudne tematy bądź poddających analizie rozmaite problemy społeczne” (timof i cisi wspólnicy 2023). Powieść graficzna autorstwa Takalo jest jedyna w swoim rodzaju: pokazuje młodą bohaterkę, która cierpi na krwiaka mózgu, trafia do szpitala, przechodzi badania i radzi sobie z następstwami wypadku.

Ambitnie brzmiący, a równocześnie bezlitosny tytuł książki, *Memento mori*, ujawnia dodatkowe znaczenie czytelnikowi, który zna to łacińskie wyrażenie. Wydanie w twardej oprawie robi wrażenie swoją melancholijną kolorystyką i kompozycją – na okładce przedstawiono autorkę patrzącą czytelnikowi prosto w oczy. Takalo sprawia wrażenie, jakby chciała, byśmy zapamiętali tytuł utworu i uważnie przeczytali całość. Okładka łamie tak zwaną „czwartą ścianę” – jest to używane w teatrze pojęcie stworzone przez Denisa Diderota, zakładające istnienie swoistej bariery między aktorami a publicznością (Britannica b.d.). Burzenie tej „ściany” jest stosunkowo często stosowane nie tylko w teatrze, ale także w telewizji i filmie, jak również w powieściach graficznych.

Historia składa się z kilku części: krótkiego początku (Takalo jest w domu. Gdy pojawiają się pierwsze objawy choroby, zostaje zabrana do szpitala); fragmentu opisującego długi pobyt w szpitalu (podczas którego bohaterka ma czas, aby przeanalizować swoje życie i karierę) oraz zakończenia, opisującego życie Takalo po pobycie w szpitalu (ta część utworu przedstawia powrót głównej bohaterki do zdrowia, kiedy to będzie musiała nauczyć się wyrozumiałości wobec siebie w czasie, gdy objawy nadal wpływają na jej życie oraz radzić sobie z depresją po poważnym doświadczeniu). Takalo nie boi się pokazać czytelnikom swojej kruchości – jesteśmy świadkami zarówno rozbierania bohaterki w trakcie jej pobytu w szpitalu, jej intymnych chwil z partnerem, jak i walki z depresją i zmagania z frustracjami wynikającymi z niemożności skupienia się na wykonywanych czynnościach.

Czcionka w całej książce to wyłącznie wielkie litery, wyglądające jak pismo odręczne. To sprawia, że komiks jest bardziej przystępny, niż gdyby był napisany zwykłą gazetową czcionką. Panele różnią się rozmiarem, co zapewnia zmienność wizualnej opowieści, np. niekiedy mniejsze kadry tworzą większy obraz. Takie rozwiązanie zastosowano na przykład we fragmencie przedstawiającym pobyt Takalo w szpitalu (bohaterka leży na łóżku z zamkniętymi oczami i myśli, że ten moment to dopiero początek jej powrotu do zdrowia) (Takalo 2022: 28) lub we fragmencie, w którym sfrustrowana bohaterka pyta, czy ktoś mógłby wyłączyć telewizor w szpitalnej sali. W drugim z powyższych przykładów panel nie jest podzielony na mniejsze kadry i zajmuje całą stronę. Co ciekawe, grafika przypomina zdjęcie i jest zdecydowanie bardziej szczegółowa niż na innych panelach komiksu (Takalo 2022: 73).

Kolorystyka w komiksie jest dość skromna – dominującymi kolorami są biel oraz różne odcienie czerwonego, niebieskiego i czarnego. We fragmencie poświęconym pobytowi bohaterki w szpitalu panele stają się z czasem całkowicie czarno-białe. Dzięki takiemu zabiegowi możemy w pewnym sensie doświadczyć, jak to jest leżeć w łóżku, nie mogąc się skupić na tym, co czytamy, przechodzić przez różne badania, rozmawiać z psychologiem i w końcu wracać do domu. W kolejnych panelach, w których Tiitu wyobraża sobie odwiedziny partnera i opuszczenie szpitala, kolorystyka ponownie ulega zmianie (pojawia się więcej ciepłych odcieni czerwieni), odzwierciedlając uczucia bohaterki – nadzieję i tęsknotę za domem. Tonacja ponownie staje się monochromatyczna w scenie, w której Tiitu samotnie opuszcza szpital. Odcienie czerni i bieli wskazują na ponury nastrój bohaterki, która inaczej sobie wyobrażała ostatni dzień w szpitalu.

Historia Takalo jest także spojrzeniem na fińską kulturę i społeczeństwo. Autorka zabiera czytelnika do tradycyjnej fińskiej sauny, parku narodowego z deskami ułożonymi na mokrej ziemi (*pitkospuut*), zaśnieżonego lasu i na jarmark bożonarodzeniowy na osiedlu drewnianych domków Annikki w Tampere. W *Memento Mori* znajdziemy również odniesienia do fińskiej kultury i komunikacji, np. w scenach, gdy pielęgniarki i pielęgniarze witają pacjentów, mówiąc nieformalnie „cześć” zamiast „dzień dobry Pani/Panu”. Takalo ujawnia także problemy w fińskim systemie

opieki zdrowotnej oraz przedstawia życie pacjentów w szpitalu i trudności, z jakimi borykają się artyści (np. blokada twórcza).

Polskie tłumaczenie uważam za udane. Należy dodać, że, przynajmniej według Empiku (2022), oryginalnym językiem publikacji był język angielski, a nie fiński. Trudno zatem stwierdzić, co dokładnie mogło zostać „utracone” w procesie przekładu, jednak tłumaczenie wydaje się naturalne. Co ciekawe, postaci drugoplanowe przebywające w szpitalu mają często androgyniczny wygląd, a ich fińskie imiona mogą nie zdradzać czytelnikowi ich płci. Zapewne dlatego tłumacz zdecydował się na zastosowanie feminatywów, np.: „Jestem Pirjo Heikkilä, anestezjolożka” (Takalo 2022: 46).

Czytelnicy mają także szansę zobaczyć, jak wygląda język fiński, np. po powrocie do domu bohaterka szuka informacji o swoim stanie zdrowia w internecie. Wyniki wyszukiwania nie są jednak tłumaczone na język polski, przypuszczalnie ze względów edycyjnych. Być może tłumacz nie chciał przerywać opowieści objaśnieniami i przypisami. Takie rozwiązanie niesie ze sobą pewne ryzyko – historia może być nie do końca zrozumiała dla czytelnika, który nie jest zaznajomiony z fińską kulturą. Tłumacz zdecydował się także nie wyjaśniać elementów związanych z kulturą lub społeczeństwem, takich jak: „YLE”, „Duodecim” czy „Sarjainfo”. Czytając artykuły o krwiaku, Takalo natrafia na niepokojące wieści o pacjentach i pyta sama siebie: „takie bzdury na YLE?” (Takalo 2022: 143). W tym miejscu warto wspomnieć, że YLE jest głównym portalem informacyjnym w Finlandii. Bohaterka zauważa także, że artykuł opiera się na badaniach opublikowanych na witrynie Duodecim, która jest stroną internetową Fińskiego Towarzystwa Lekarskiego (Duodecim b.d.). W kolejnych panelach możemy zobaczyć Takatalo czytającą *Sarjainfo* – magazyn skupiający się na publikacjach, autorach i wywiadach dotyczących branży komiksowej w Finlandii (Sarjainfo b.d.).

We wprowadzeniu do *Documenting Trauma in Comics* Dominic Davies pisze: „[t]rauma jest śliska, niedostrzegalna, widmowa; dla wielu jest nie do przedstawienia” (Davies 2020: 1) (tłum. L.S.). Stwierdzenie to można zatem zinterpretować w sposób następujący: niektóre traumatyczne wydarzenia są zbyt osobiste, by je pokazać, zbyt groteskowe, by się nimi dzielić lub niemożliwe do narysowania na papierze. Uważam, że Takalo udało się jednak obalić tę tezę w swojej książce. Równie warta uwagi jest praca autora przekładu komiksu. W mojej ocenie tłumaczenie jest udane i zachęca czytelnika do dalszego zgłębiania fińskiej kultury. *Memento Mori* jest utworem, który z pewnością zainteresuje fanów powieści graficznych o niekonwencjonalnych tematach.

Laura Santoo

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0003-0635-0784>

Bibliografia

- Davies, D. (2020). Introduction: Documenting Trauma in Comics. W: D. Davies., C. Rifkind (eds.). *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*. London: Palgrave Macmillan, s. 1–26. https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8_1.
- Duodecim*. (b.d.). Duodecim. <https://www.duodecim.fi/english/duodecim/> [dostęp: 6.05.2023].
- Fourth wall*. (b.d.). Britannica. <https://www.britannica.com/art/fourth-wall> [dostęp: 14.04.2023].
- Memento mori*. (b.d.). Empik. <https://www.empik.com/memento-mori-tiitu-takalo,p1313184977,ksiazka-p> [dostęp: 11.05.2023].
- Minä, Mikko ja Annikki*. Tiitu Takalo. <https://tiitutakalo.net/mina-mikko-ja-annikki/> [dostęp: 14.04.2023].
- O wydawnictwie*. (b.d.). timof i cisi wspólnicy. <https://timof.pl/wydawnictwo.html> [dostęp: 14.04.2023].
- Puupäähattu 2017: Ilo ja rohkeus ovat Tiitu Takalon sarjakuvien ytimessä*. (b.d.). Suomen sarjakuvaseura. <https://sarjakuvaseura.fi/fi/suomen-sarjakuvaseura-ry/puupaahattu/620-puupaahattu-2017-ilo-ja-rohkeus-ovat-tiitu-takalon-sarjakuvien-ytimessa> [dostęp: 6.05.2023].
- Sarjainfo*. (b.d.). <https://sarjakuvaseura.fi/fi/sarjainfo> [dostęp: 6.05.2023].
- Takalo, T. (2022). *Memento mori*. Warszawa: timof i cisi wspólnicy.

Katarzyna Maćkała, *Ibsen w Polsce 1879–2006*,
Kraków: Universitas, 2023, 284 ss.

Chociaż polscy miłośnicy dramatu i teatru są zapewne świadomi funkcjonowania dramaturgii Henrika Ibsena w europejskim i światowym krwiobiegu scenicznym (jest przecież najczęściej – po Williamie Shakespeare – grywanym dramaturgiem na świecie), to jednak nie zawsze oznacza to znajomość choćby najistotniejszych sztuk z jego spuścizny. Co prawda na jego temat wypowiadają się polscy teatrologi i literaturoznawcy, ale rozproszone głosy owych rodzimych znawców dzieł wielkiego Norwega (w tym Lecha Sokoła, Małgorzaty Sugierey, Mateusza Borowskiego czy Gabrieli Matuszek) wciąż nie są w znaczący sposób uwrażliwić polskich twórców teatralnych, a także czytelników i widzów na kunsztowność, ambiwalentność i ponadczasowość dramatów autora *Domu lalki*. Przy okazji premiery *Wroga ludu* (1979) w warszawskim Teatrze Powszechnym Marta Fik pointowała:

Dziś, kiedy dewaluacji uległo nie tylko słowo, ale także pojęcia – takie jak prawda, wolność, wina, grzech, kara – jest rzeczą normalną, że nie tolerujący żadnej połowiczności autor *Peer Gynta* uchodzi za nudziarza lub naiwnego ideologa. Na dobrą sprawę nie tyle się u nas „przeżył” co nigdy naprawdę nie przyjął (Fik 1983: 333).

Czterdzieści cztery lata po wspomnianej premierze te słowa nie straciły na aktualności, o czym przekonuje nas w swej książce Katarzyna Maćkała. Gwoli ścisłości należy dodać, że Polska nie jest w takim scenicznym upraszczaniu i naukowym niedowartościowaniu Ibsena odosobniona. Norweska badaczka Toril Moi, w przełomowej monografii *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (2006), charakteryzując stosunek badaczy anglosaskich do swego rodaka, stwierdziła, ironizując, że w gronie tamtejszych szanujących się literaturoznawców nikt nie przyzna się do nieznajomości Flauberta lub Baudelaire’a, natomiast Ibsenem można sobie nie zaprzętać głowy. Należy jednak z satysfakcją odnotować, że sytuacja powoli ulega zmianie, a *Ibsen w Polsce 1879–2006* wchodzi w dialog z wydanymi w ostatnich latach monografiami, z których każda w swoisty sposób stanowi emanację polskich zainteresowań ibsenologicznych. Mam na myśli *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu* autorstwa Ewy Partygi (2016), szukające przyczyn uschematyzowanej recepcji autora *Domu lalki* w Polsce w opozycji do wielowątkowości i dynamiczności skandynawskich odczytań Ibsena oraz książkę Heleny Garczyńskiej *Norweski Ibsen. Polski Ibsen. Przekład form adresatywnych w wybranych dramatach Henryka Ibsena* (2019), częściowo wypełniającą lukę w badaniach nad polskimi przekładami sztuk norweskiego dramaturga.

Czasowy horyzont publikacji Katarzyny Maćkały wyznaczają dwie tytułowe daty: początkowa, związana z pierwszym wystawieniem ibsenowskiego dramatu

na polskiej scenie¹ oraz końcowa, przywołująca rok uroczystych obchodów setnej rocznicy śmierci norweskiego dramaturga, które – niejednokrotnie z norweskiej inicjatywy – zaznaczyły się w życiu teatralnym wielu scen na świecie, w tym Polski. Wpływ „roku ibsenowskiego” na obecność Ibsena w Polsce autorka podsumowuje pesymistyczną diagnozą:

Trudno oprzeć się wrażeniu, że okazja, jaką była setna rocznica śmierci autora *Branda*, zamiast polepszyć sytuację pisarza w polskich teatrach, pogorszyła ją. Po obchodach roku jubileuszowego pozostał z jednej strony niedosyt, z drugiej zaś – gorzka refleksja, że Ibsena wpychano na polskie sceny jakby na siłę, bez niezbędnego w tej kwestii dystansu (Maćkała 2023: 215).

Rzetelne, wręcz skrupulatne dociekania autorki, których efektem jest recenzowana książka, niewątpliwie stanowią wkład do pogłębionej debaty wokół dziejów Ibsena na naszych scenach. Punktem wyjścia dla jej projektu stały się dwie publikacje dotyczące pierwszego okresu oddziaływania Ibsena na sceny polskie: Jana Michalika *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej: 1875–1906* (1971) oraz Mariana Lewki *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876–1918* (1996). Przywołując sumarycznie ustalenia swych poprzedników dotyczące teatralnej recepcji autora *Peer Gynta* w Polsce do roku 1918, w swoich badaniach skoncentrowała się na okresie późniejszym, co odzwierciedliła kompozycja jej publikacji. Monografia Katarzyny Maćkały zawiera sześć rozdziałów o zróżnicowanej objętości, a autorka zadbała, by rozdziały oraz podrozdziały miały klarowne tytuły. W części wstępnej, po *Wprowadzeniu*, pojawiają się dwa krótkie rozdziały: *Ibsen w Europie* oraz *Ibsen w Polsce do 1918 roku* – ten ostatni uporządkowany wokół trzech zagadnień: *Ibsen recenzentów*, *Ibsen artystów* oraz *Ibsen (dla) widzów*. Rozpoczynający część zasadniczą książki rozdział IV – *Ibsen w Polsce międzywojennej (1919–1939)* – podzielono na dwa podrozdziały: *Od wolności do kryzysu (1919–1930)* oraz *Przerwany „reibsenizm” (1930–1939)*. Rozdział V – *Ibsen w Polsce powojennej (1945–2006)* – wypełnia mniej więcej jedną trzecią objętości publikacji. Podobnie jak poprzedni, został podzielony umownie na zdefiniowane okresy: *Wielki powrót lalki (1945–1960)*, *W czasach wrogów ludu (1960–1970)*, *Kolejne warstwy (1971–1979)*, *Obok karnawału, obok postu (1980–1989)*, *Kapitalizm i komiks (1991–2006)*. Można się oczywiście zastanawiać, czy przymiotnik „powojenna” jest określeniem adekwatnym w odniesieniu do zjawisk kultury sięgających przełomu XX i XXI wieku, ale daty w tytule rozdziału definiują jego zakres w sposób, który pozwala przynajmniej na uniknięcie nieporozumień. Publikację wieńczy *Epilog*, a ponadto uzupełniają ją niezwykle cenne dla czytelnika dodatki: aneksy (I. Lista spektakli w latach 1918–1939, II. Lista spektakli w latach 1945–2006, III. Lista spektakli Teatru Telewizji), spis źródeł cytowanych oraz wybranych pozycji uzupełniających, a także indeks osobowy.

¹ 5 grudnia 1879 roku w Teatrze Lwowskim miała miejsce premiera *Pretendentów do tronu*.

Gruntownie udokumentowane ustalenia pokazują, że pomimo kwantytatywnej obecności Ibsena na polskich scenach kwalitatywna obecność jego twórczości w polskiej świadomości teatrologicznej i literaturoznawczej pozostawia wiele do życzenia. Nawiązując do tezy włoskiego literaturoznawcy Giuliano D'Amico, autorka *Ibsena w Polsce 1879–2006* sugeruje, że na sposobie, w jakim norweski dramaturg istniał i wciąż istnieje w polskim życiu teatralnym, zaważyło zapośredniczenie jego odbioru. Innymi słowy Ibsen istnieje w głównym nurcie sceny polskiej, będąc autorem przepracowanym „przez trzy najintensywniej oddziałujące na literaturę europejską kultury, mające najsilniejsze w niej wpływy i w sposób zasadniczy decydujące o jej kształcie: niemiecką, francuską i brytyjską; przepracowanym – co oczywista – przez każdą z nich w inny, właściwy jej, sposób” (Maćkała 2023: 11).

Pomimo pesymistycznego tonu wybrzmiewającego w podsumowaniu teatralnych skutków ibsenowskiego jubileuszu roku 2006 w Polsce autorka zaznacza, że jego pokłosiem stały się czasopiśmiennicze publikacje oraz debaty (Maćkała 2023: 225) i śmiało można stwierdzić, że zarówno wspomniane wcześniej monografie Partygi i Garczyńskiej, jak i omawiana książka świadczą o powolnym gruntowaniu się pozycji Ibsena w polskiej refleksji teatrologicznej i literaturoznawczej. Należy mieć też nadzieję, że napisany wartkim językiem *Ibsen w Polsce 1879–2006* będzie nie tylko cennym impulsem dla dalszych badań nad polską recepcją twórczości norweskiego dramaturga, ale również zainspiruje przedstawicieli coraz większego grona tłumaczy literatury norweskiej w naszym kraju do wzięcia na warsztat dzieł mistrza. Bowiem to właśnie zafascynowani norweskim dramaturgiem biegli w swej sztuce tłumacze mogą się stać jego najlepszymi ambasadorami w Polsce.

Maria Sibińska

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-3659-6147>

Bibliografia

- Fik, M. (1983). *Przeciw czyli za*. Warszawa: Czytelnik. <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/832/przeciw-czyli-za> (dostęp: 1.05.2023).
- Garczyńska, H. (2019). *Norweski Ibsen. Polski Ibsen. Przekład form adresatywnych w wybranych dramatach Henryka Ibsena*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Lewko, M. (1996). *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876–1918*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Michalik, J. (1971). *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej: 1875–1906*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Partyga, E. (2016). *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Hana Štěříková, *Stewards, Soldiers and Court Officials:
Three Scandinavian Elements in the Language of Old Russian Law*,
München: utzverlag, 2022, 255 pp.
(Münchener Nordistische Studien Bd. 51)

From the perspective of a historian and archaeologist of (early) Middle Ages (called the Vendel Period and Viking Age in Scandinavia), this interesting and important book by Czech scholar Hana Štěříková (PhD from the Department of Scandinavian Studies at the Charles University in Prague) has just one weak point: the title does not reflect properly the content. This excellent volume in fact contains two very different parts of similar size.

The first and general part (in three chapters) is devoted to the so-called Varangian controversy, a dispute over a theory (but in reality a true fact) about the dominant role of Scandinavians of mostly Swedish origin in the foundation of Rus' as a state. The author stresses the ideological and political background of this academic discussion, from the early days of the Russian Empire in the eighteenth century, when the controversy began, until today. This part of the book is very general (and useful, although sometimes needs some criticism): Štěříková summarises arguments from almost all the fields of research involved in the discussion, including philology (Slavic/Russian and Old Norse/Nordic/Scandinavian, and even Indo-European perspective), history and also archeology. Although the latter is obviously not her favourite field, it is treated with due attention. What seems to be lacking here is the perspective of Byzantine and Arabic sources.

In the second part (one chapter divided into three sub-chapters), Štěříková, acting here exclusively as philologist and Nordist, attempts to demonstrate one of the core problems of the Varangian controversy by researching the story of three (out of many) substantives borrowed from Scandinavian culture (and most probably from the Old Swedish language): *jabednik*, *ti(v)un*, and *gridb*, all of them connected with princely power and retinue, and referring to some kind of prince's men, bureaucrats or officers, the "stewards, soldiers and court officials" mentioned in the title. In fact, however, the main point of the research is to contribute to the (*saepe dictum*) Varangian controversy by these three strictly philological and very detailed case studies, an attempt to obtain, as the author notes herself in the Conclusion of the book, a "politically unengaged view of the Varangian controversy" (p. 206). This is impressive and stays in accordance with the nineteenth-century idealistic view of the role of the humanities (and today's political correctness) but is entirely unrealistic and somewhat blurs the picture of historical truth – which Štěříková can certainly see quite correctly, by the way. The true title of the book should rather be "The Varangian controversy and three Scandinavian loanwords in Old Russian" (and not exclusively in the language of Old Russian law, as some of her evidence

comes even from *byliny* folk epics). It is good that the division of the book into two parts is noted already at the beginning, in the abstract (p. ii), but it also should be reflected clearly in the plan of the content.

The book begins with a clear Introduction (Chapter 1, pp. 1–22), outlining well the goal, which is “to answer certain linguistic questions connected with the historical links between [...] Scandinavia and the East Slavic region” in order to understand “controversial subjects of debate of East Slavic historiography – the very foundation of the empire of old Rus’, the ethnicity of its founder and the historical circumstances surrounding its birth” (p. 1). To be fully honest – for me as archeologist and historian there is nothing really controversial about it today (cf. Ślupecki 2020), and I have no doubts that bands of Swedish warriors created Old Rus’ as a state, but not an empire (having tried to capture the truly imperial city of Constantinople before); the most important among those bands was the successful clan of Rurikids, and its success story is told in their *letopis*/chronicle (*Povest vremennykh let*, called Nestor’s Chronicle in old historiography). As medieval historian, I see this issue from the perspective of Viking expeditions in the West. Looking from that angle, the origins of Viking Rus’ – the term introduced by archeologist Władysław Duczko in his book of the same title (Duczko 2004), a valuable contribution Štěříková is unaware of – seem to be simply an eastern part of the same story. All that process led by Scandinavians and catalysed by them in the large Russian melting pot, full of many ethnicities, including, of course, numerous Slavs, ends finally (but only after a long period of Mongol domination in the east of those regions, and Polish-Lithuanian domination in the west) with the creation of East Slavic, but not Scandinavian, nations of Russians, Ukrainians and Belarusians; thanks to conversion and Christianisation – in formally eastern and Greek but linguistically Church Slavonic version.

Hana Štěříková gives a very convincing explanation of her subject, task, goals and methods. Regarding sources, she covers all important written records related to the field, from the beginnings until the seventeenth century. In the case of Old Russian sources, she focuses on legal texts (which is rare and of great value) but also effectively uses birch bark letters as important testimonies, and even goes to folk epic texts of *byliny*. I really appreciate such a broad way of dealing with juridical texts and terms. What I appreciate even more is the same high competence in dealing with Old Scandinavian written sources, from runic inscriptions to Scandinavian legal codes. The author applies a good strategy to make the reader interested in the subject rather than terrify them with methodological nuances from the very beginning: the opening of this introductory part of the book includes vivid quotations from Nestor’s Chronicle telling the story about Rurik and his arrival to future Rus’. Importantly, they come in two variants, from both Laurentian and Hypathian manuscripts; the latter – rarely quoted – echoes archeological reality from the early days of Scandinavian presence in the north of Russia even better than the former.

In the next chapter (“Science and Ideology: Disputes over the Beginning of Russian History”, pp. 23–63), the author summarises the origins and background

of the Varangian controversy from its beginning in the eighteenth century (or, as some scholars argue, already in Nestor's Chronicle) until today, demonstrating a profound knowledge of relevant Russian scholarly literature. Štěříková authored a paper on this issue published in Czech (Štěříková 2020). As the controversy concerns mostly Russian historiography (but also archeology and philology), it is a very valuable contribution. Although the author does not intend to cover all the huge literature on the subject (she could easily develop this chapter into a large book), in fact she almost succeeds in doing so. What seems to be lacking here are references to some Western authors like, possibly, Jean Blankoff, and certainly British Byzantinist Jonathan Shepard (Franklin and Shepard 1996).

Just one marginal question needs correction. There is a rather unfortunate passage in footnote 180 on page 44 about Polish Normanists, which is unfairly quoted in the passage about German racist use of Normanism in the twentieth century. As can be seen, then, Štěříková is entirely unaware of this question (it is worth recommending here Piotr Boron's study (2013), a paper Štěříková has not consulted). Polish history was a victim of historiographic aggression of German Normanists in the first part of the twentieth century: they chauvinistically argued for the Nordic-German origins of civilisation in Polish territories. The true and simple difference between Poland and Old Rus' is that the Norse or Germanic element only played a marginal role in the process of state formation in Poland. However, this question, which is not a simple counterpart of the Varangian controversy in Russia, is far from the main scope of Štěříková's book. If it was not for the unfortunate footnote 180, the chapter would be perfect, including its second part, dealing with Scandinavian loanwords in Russian.

The third chapter, "Germanic Elements in Old Russian" (pp. 66–96), is devoted to Germanic loanwords in Russian, including those from Proto-Germanic, Scandinavian languages and Low German, and even High German in the sixteenth and seventeenth centuries. Štěříková also considers the role they played (as evidence of Scandinavian influence in the formation of Rus') in the Varangian controversy, from its very beginning in the eighteenth century until today. In this mostly linguistic survey, she expertly mentions (among other issues) personal names of Scandinavian origin (p. 84). In my opinion, what needs some minor addenda is mainly her bibliography: the relation between Proto-Germanic and Proto Slavic on page 80 needs a mention of a study by Zbigniew Gołab (1992); the comment about Gnezdovo (p. 83) should note Duczko's book mentioned above; and the *letopisy* term "*put' iz Variag v Greki*" ("route from the Varangians to the Greeks", p. 83) would very much need information about its obvious Old Norse and runic counterpart *austrvegr*, which appears on Swedish (so-called Varangian) runic stones. When Štěříková lists (on the same page 83) the most important goods traded along this route: "wax, furs, honey, amber, linen and slaves", she obviously does so in reverse order, as the most important among those goods were unfortunately slaves, traded for Arabic silver. Providing such information would require consulting Arabic written sources (why

not in numerous Russian, Polish and German translations?) and new archeological and numismatic literature, which argues that the development of early states in Central, Northern and Eastern Europe was largely financed from the trade in humans.

What is really valuable is that the author attempts to trace the linguistic connections between the Germanic and East Slavic worlds up to the seventeenth century, concluding with the era of Peter the Great. She aptly observes the role of Poland and Lithuania as intermediary towards the end of the period under investigation (p. 88). However, the statement about the “division (at that time) of Rus’ and Western Europe by Poland and Lithuania” (p. 93) is somewhat puzzling, and sounds, so to say, a bit “German”. At that time, Rzeczpospolita was the easternmost country of West-European, Latin civilisation, embracing, of course, an important Russian and Greek Orthodox component, well known to Štěříková (p. 91 and e.g. p. 144).

As I have already mentioned, the author could easily develop the first part into a separate book. Despite a sense that something is missing that archaeologists and historians may have reading it, a view from the perspective of another discipline is always interesting.

The next, and last, strictly and deliberately (see p. 96) philological part of the book (pp. 96–198) comes in one chapter divided into three sub-chapters. This part deals with three Old Russian loanwords of Scandinavian origin: *jabednik*, *ti(v)un*, and *gridb*. The author published two articles devoted to two of them (Štěříková 2019, 2021). It is very interesting to read the stories of those words, well documented with many kinds of sources, introducing not only Germanic/Scandinavian and East Slavic, but also Polish and even Lithuanian evidence. And it is interesting to see their semantic shifts (especially significant in the case of *jabednik*, the only of the three words which, after such a shift, has survived in use until today) and derivatives (like *gridnica* from *gridb*, a word highly interesting for me in its meaning “prince’s hall”, especially in the context of *byliny* folk epics, pp. 164–165).

As historian and archeologist I may only say here that it is a good, interesting study, and benefit from Štěříková’s conclusions. And for me, the most important one is that all those Scandinavian words closely connected with princely power were borrowed in the tenth century or a bit earlier, which means for me: at the time of the strongest Scandinavian presence and domination in Rus’. It would be very interesting indeed to read other such stories of other words of this kind (including personal and topographic names) written by Štěříková. Among other interesting conclusions, I may benefit from the finding that all those words originally denoted people who were powerful but strongly dependent on the ruler. In this context, I have always been interested in the Old Russian word *otroki* (referring to some members of the retinue, but denoting also slaves and children, cf. Gaşiorowski 1967) and the Scandinavian toponym Trelleborg (with quite obvious meaning), which appears in two locations boasting Danish circular strongholds from the late tenth century. I really value Štěříková’s very well balanced approach to the problem of the etymology of the Old Russian *gridb* – whether it originates from

the Scandinavian *grið* or from *hird*. Its meaning after borrowing points at *hird*, but phonetics suggests *grið*, and the latter is what Štěříková opts for as a linguist, which I, as a dilettante in her field, have to humbly accept (but both options are interesting and well elaborated, pp. 179–184).

In brief Conclusions (pp. 198–207), Štěříková suggests that the introduction of offices called in Old Russian *jabednik*, *ti(v)un*, and *gridb* could have taken place at the time of Olga's rule. I am rather sceptical here, although of course such a possibility exists and even finds some support in *Povest vremennykh let* (*sub anno* 947). Still, I think this happened simply with the coming of Scandinavians to Rus' and their rule in that country.

The book includes an appendix with some excerpts from primary sources, a large bibliography, and full colour illustrations featuring mostly birch bark inscriptions used by the author.

To sum up – it is a valuable book worth reading.

Leszek Ślupecki
Uniwersytet Rzeszowski
<https://orcid.org/0000-0002-2634-4026>

Bibliography

- Boroń P. (2013). Norsemen and the Polish Territories in the Early Middle Ages – Theories, Ideas and Speculations. In: S. Moździoch, B. Stanisławski, P. Wiszewski (eds.). *Scandinavian Culture in Medieval Poland*. Wrocław: Institute of Archaeology and Ethnology of the Polish Academy of Sciences, pp. 33–51.
- Duczko, W. (2004). *Viking Rus: Studies on the Presence of Scandinavians in Eastern Europe*. Leiden and Boston: Brill.
- Franklin, S., Shepard, J. (1996). *The Emergence of Rus, 750–1200*. London and New York: Routledge.
- Ĝąsiorowski, A. (1967). Otrók. In: W. Kowalenko, G. Labuda, Z. Stieber (eds.). *Słownik Starożytności Słowiańskich: Encyklopedyczny zarys kultury Słowian od czasów najdawniejszych do schyłku wieku XII*, vol. 3. Wrocław, Warszawa and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, p. 558.
- Gołąb, Z. (1992). *The Origins of the Slavs: A Linguist's View*. Columbus: Slavica Publishers.
- Ślupecki, L.P. (2020). Encounters: Slavic. In: J.P. Schjødt, J. Lindow, A. Andrén (eds.). *The Pre-Christian Religions of the North*, vol.1: *Basic Premises and Consideration of Sources*. Turnhout: Brepols, pp. 319–340.
- Štěříková, H. (2019). Old Norse þjónn and its Russian Relative *tiun*: Or How Scandinavian Servants Became East Slavic Bureaucrats. *Acta Universitatis Carolinae Philologica* 3: 27–37.
- Štěříková, H. (2020). Věda a ideologie ve sporech o počátek ruských dějin. *Slavia* 89(3): 307–329.
- Štěříková, H. (2021). Skandinavische Spuren im Altrussischen und in der nordrussischen Folklore: der Fall *gridb*. *Germanoslavica: Zeitschrift für germano-slavisches Studien* 32(1): 1–25.
- Štěříková, H. (2022). *Stewards, Soldiers and Court Officials: Three Scandinavian Elements in the Language of Old Russian Law*. München: utzverlag.

M. Anna Packalén Parkman och Magdalena Slyk,
Polsk grammatik, Uppsala, 2023, 306 ss.

EN NY LÄROBOK I POLSK GRAMMATIK FÖR SVENSKTALANDE – ETT VÄLKOMMET
HJÄLPMEDEL FÖR ALLA SOM VILL LÄRA SIG POLSKA PÅ SVENSKA.

En god boknyhet för året är *Polsk grammatik* av M. Anna Packalén Parkman och Magdalena Slyk, båda från Institutionen för moderna språk, Uppsala universitet. Anna Packalén Parkman är professor emeritus, verksam inom litteraturvetenskap och didaktik samt översättare av svensk litteratur till polska (bl.a. Moberg och Tunström). Magdalena Slyk är universitetslektor i polska med lång erfarenhet av undervisning i polska som främmande språk. *Polsk grammatik* ingår i serien *Slaviska handböcker och läromedel* och är utgiven av Institutionen för moderna språk vid Uppsala universitet.

Polsk grammatik fyller verkligen ett behov. Enligt förordet till boken är detta den första heltäckande polska grammatiken på svenska sedan 1940-talet! Den som under de senaste årtiondena har velat studera polska i Sverige har fått använda *Polish – An Essential Grammar* av Dana Bielec, som är innehållsrik och gedigen, men i första hand vänder sig till engelskspråkiga studerande.

Ett annat alternativ för den som har varit intresserad av polska är Morgan Nilssons *Kort polsk grammatik* från 2003 och *Polsk grammatik* från 2004. Morgan Nilsson har undervisat i slaviska språk vid Göteborgs universitet, och hans grammatikkompender har stora förtjänster och täcker ett brett spektrum av den polska grammatiken. De har dock också vissa nackdelar: Dels känns de för en nybörjare onödigt detaljrika (och t.o.m. överväldigande) i vissa avseenden, dels – och framför allt – finns de bara som pdf-filer online. De är alltså inte utgivna i bokform.

Packalén Parkmans och Slyks *Polsk grammatik* använder svenska grammatiska termer och är främst riktad till svenskspråkiga studerande på universitetsnivå. Den stora mängden exempel med översättning till svenska är också en av de viktigaste fördelarna med boken. Det är också en stor fördel att boken finns i pappersform – en grammatik är något man vill bläddra i, göra understrykningar i och ha framme på skrivbordet.

Polsk grammatik bygger på online-material som används på grundkursen i polska vid Uppsala universitet och är alltså i grunden didaktisk och avpassad för studier, vilket märks. Förhoppningsvis kommer det också en övningsbok till grammatiken så småningom!

I det följande kommer jag att gå igenom bokens olika delar och kommentera vissa punkter. Det blir bara några nedslag – en fullständig genomgång skulle bli alltför omfattande för detta sammanhang. I vissa fall jämför jag också med andra grammatikböcker, i första hand Morgan Nilssons kompendier.

Packalén Parkmans och Slyks grammatik börjar på sedvanligt sätt med en genomgång av alfabet, uttal, betoning och intonation.

Genomgången av fonologin är kort – kanske för kort. Sammanlagt ägnas mindre än tio spatiösa sidor åt fonologi och morfofonologi (även om vissa aspekter återkommer senare i boken). Detta kan jämföras med Nilssons kompendium, som anslår närmare 30 tättryckta sidor åt ämnet (vilket å andra sidan är lite väl mycket för nybörjarnivån). Packalén Parkmans och Slysks grammatik hade dock vunnit på att påpeka t.ex. att [p], [t], [k] är oaspirerade på polska och att polska vokaler är halvlånga, och att svenskans korta och långa vokaler inte kan användas.

Generellt anges i avsnittet om uttal enbart svenska ljud som referens (t.ex. att det polska ”y” uttalas som det svenska ljudet ”y”, eller att de polska nasalvokalerna uttalas som sina franska motsvarigheter), vilket leder lite fel. Här kunde man ha använt fonetisk skrift som komplement, t.ex. internationella fonetiska alfabetet (IPA), inte minst eftersom läsarna, varav de allra flesta torde vara språkstuderanter på universitetsnivå, säkert är bekanta med sådana uttalsangivelser.

En annan sak som hade varit bra att klargöra i uttalsavsnittet är skillnaden mellan hårda och mjuka konsonanter, som är så typisk för de slaviska språken och som spelar så stor roll för uttal och stavning. Som det är nu dyker termerna ”hård konsonant”, ”mjuk konsonant” och ”historiskt mjuk konsonant” (och t.o.m. ”halvmjuka konsonanter”, s. 66) upp i t.ex. avsnittet om substantivets böjning (t.ex. s. 35) utan vidare kommentarer eller förklaringar.

Därefter behandlas i Packalén Parkmans och Slysks grammatik ordklasserna en efter en, kasus efter kasus. Först kommer substantiven, och direkt får studenten stifta bekantskap med polskans märkliga upptagenhet av genus, där den för moderna indoeuropeiska språk sedvanliga indelningen i maskulina, feminina och neutrala ord inte räcker, utan där de maskulina orden dessutom måste finfördelas i icke-levande, levande (utom personer av manligt kön) samt levande maskulina personer. I Morgan Nilsson grammatikkompendium indelas de maskulina substantiven i fem undergrupper, men de tre som Packalén Parkman och Slyk använder räcker gott och väl för att ge upphov till frågor hos nybörjaren: Varför ska danser, mynt och frukter behandlas som levande maskuliner i ackusativ singular – men inte i ackusativ plural? Och varför måste genustänkandet drabba inte bara substantiv och attribut, som i romanska och germanska språk, utan också verbets preteritumformer? Som vanligt med språk får man nöja sig med att notera att det bara är på det sättet.

Här, och även senare i boken, visar Packalén Parkmans och Slysks grammatik en av sina styrkor, nämligen en rik exempelsamling. Dessutom är de polska exemplen alltid översatta till svenska, vilket underlättar. Morgan Nilsson går betydligt djupare i klassificering och indelning, men eftersom hans redovisningar till stor del består av tabeller och ordlistor i stor mängd blir resultatet för nybörjaren ofta alltför överväldigande. Packalén Parkman och Slyk har lagt sig på en bättre nivå när det gäller detaljrikedom och undantag (även om en och annan tabell ibland hade kunnat göra nytta).

Hur man än gör är emellertid polskans rika formlära, ytterligare försvårad av konsonantförändringar i t.ex. lokativ, ett formidabelt hinder för den som har ett

icke-slaviskt förstaspråk, och Packalén Parkmans och Slysks grammatik är till mycket god hjälp för att övervinna det hindret.

I avsnittet om verb gör författarna vad de kan för att på ett koncist men ändå heltäckande sätt behandla böjningsmönster i olika tempus samt aspektläran. De hittar för det mesta en rimlig balans, men ibland blir informationen oklar (t.ex. på s. 138, där ett par tabellrubriker verkar ha bytt plats), alltför kortfattad (också s. 138, där passivum går igenom och verb på *-ić*, *-yc* behandlas först under punkt 2 och sedan under punkt 6, utan att det förklaras vad skillnaden är mellan grupperna), eller redundant (som t.ex. när bildningen av preteritum particip förklaras dels i ett eget kapitel, dels i avsnittet om passivbildning av verb).

Genomgångarna av det märkliga ”verbet” *powinien* och av de reflexiva verben är utmärkta, och försedda med många exempel.

Avsnittet om pronomen är också i princip förträffligt, även om man kanske hade kunnat påpeka explicit att skillnaden i användningen av ordpar som *jego* och *swój* osv. faktiskt överensstämmer helt med skillnaden mellan *hans* och *sin* osv. i svenskan.

När man har kommit till adjektiven är man redan härdad när det gäller konsonantförändringar och genusdistinktioner, och Packalén Parkman och Slysk gör en fin genomgång av böjningen, som trots allt är mindre komplex än för substantiven.

Adverb är ju ett annat område där polskan utmärker sig. Egentliga adverb som *här*, *snart*, *alltid* finns i alla europeiska språk såvitt jag vet, men man brukar också på ett enkelt sätt kunna använda adjektivet, antingen som det är (som i tyska) eller genom ett tillägg av en ändelse (som i engelska och franska) eller genom att använda adjektivets neutrumform (som i svenska och ryska). Polskan gör däremot konsekvent skillnad mellan adjektiv och adverb, och har ändelsen *-e* eller *-o*, utan klara regler för när det ena eller andra ska användas. Packalén Parkmans och Slysks grammatik ger dock många exempel, vilket är lovvärt.

Räkneorden är ett annat svårt kapitel (Måste man ha fem ord för ”två”? Och dessutom böja dem i alla kasus?), men Packalén Parkmans och Slysks grammatik ger bra genomgångar, inte minst av hur substantiv och verb ska böjas efter de olika räkneorden (s. 212) och den särskilda rutan om den polska valutan och dess böjning (s. 210). Även här finns rikligt med exempel.

I slutet av boken följer fylliga förklaringar om klockslag, veckodagar och årstider, och därefter ett kort avsnitt om den polska syntaxen. Här tas också sådant som subjektlösa satser och opersonliga uttryck (som *trzeba*, *można*, *warto*) upp, vilket är mycket värdefullt. Däremot nämns inget om ordföljd, och frågepartikeln *czy* tas inte upp annat än att den förekommer i några exempel som rör andra grammatiska företeelser.

Allra sist finns en förteckning över idiomatiska uttryck, vilket måhända inte ingår i en grammatik normalt sett, men som icke desto mindre är ett roligt inslag. Möjligen kunde man plocka bort dem som är identiska på svenska, som *jeść za dwóch* (äta för två), *jeść jak ptaszek* (äta som en fågel).

Sammanfattningsvis är alltså Packalén Parkmans och Slyks *Polsk grammatik* ett mycket välkommet nytillskott för svenskspråkiga som studerar polska, inte minst genom sitt kontrastiva upplägg. Man kan alltid diskutera hur ingående och omfattande en bok av den här typen ska vara, men *Polsk grammatik* har i mitt tycke precis lagom omfattning för en som inleder sina studier i polska. De många exemplen med översättningar underlättar förståelse och inläring, och förklaringarna är oftast koncisa men ändå tillräckliga.

Det finns förstås också brister i *Polsk grammatik*. Framför allt saknas ett index över termer och ord i slutet av boken. Det gör det svårare att hitta informationen man söker. Boken innehåller också ett antal korrekturfel, vilket drar ner intrycket och försvårar inläring. Några exempel nedan:

- På s. 20 står att ”O,o och U,u uttalas lika”. Det ska naturligt vis vara ”Ó,ó och U,u”. På s. 22 anges att ”Ż,ż/Rz,rz” uttalas som i ”vision, genre”. Det kan stämma, men då får man ange att det gäller det *engelska* uttalet av ordet ”vision” och det *franska* uttalet av ordet ”genre”, inte de respektive svenska uttalen.
- På s. 138 högst upp har rubrikerna i den lilla tabellen förväxlat. Under rubriken ”Pl. m. levande” förtecknas ändelserna för maskulina *icke* levande och blandade grupper, och vice versa.
- På s. 217 står att alla räkneord ”från och med 4 kräver ett substantiv i genitiv”. Men det ska väl vara ”från och med 5”?
- Under rubriken ”Negerade satser med być” på s. 264 anges som första exempel ”Nie ma czasu”. Det rör sig förstås här om verbet ”mieć”, inte ”być”. ”Być” används däremot i preteritum och futurum i negerade satser.

Detta är dock randanmärkningar till en för övrigt väl genomarbetad och välbehövlig grammatik. Ett stort tack från oss polskstudenter!

Tomas Ölmelid
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0009-0004-0612-8977>

KRONIKI

Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
18 listopada 2022 – 5 marca 2023¹

Obrazem promującym wystawę przygotowaną przez Muzeum Narodowe w Warszawie było dzieło Richarda Bergha ukazujące parę ludzi – mężczyznę i kobietę (śpiewaczkę Karin Pyk i księcia Eugeniusza) – stojących na tarasie domu, opartych o drewnianą barierę, wpatrujących się w krajobraz. Całość kompozycji zbudowana jest na zasadzie dwóch planów, z których pierwszy przedstawia ludzi odseparowanych od siebie, odwróconych od widza, patrzących w dal, przyjmujących postawę zamkniętą na wzajemną komunikację, co odzwierciedla układ ich ciał. Drugi plan natomiast to przestrzeń natury. Para wydaje się zafascynowana światem przyrody, stopniowo wchodzącym w świat nieskończony, jednocześnie jednak para ta nie jest w stanie przekroczyć bariery. Obraz staje się więc odzwierciedleniem paradoksu: ci, którzy dostrzegają istotę wymiaru estetycznego i metafizycznego świata przyrody, jednocześnie nie mogą przekroczyć granic narzucanych przez kulturę. Dodatkowo świat kultury jest równocześnie światem przyczyniającym się do izolacji jednostki. Dzięki zastosowaniu odpowiedniego oświetlenia obraz ma charakter melancholijnej, nostalgicznej refleksji nad relacją człowieka z naturą i człowieka z człowiekiem. Wybór tego obrazu w sposób jednoznaczny podkreśla główne wątki i motywy zebrane na przekrojowej wystawie *Przesilenie*. To człowiek w relacji ze światem natury, natura jako odzwierciedlenie tego, co nieuchwytnie, natura jako krajobraz rodzimy, swojski, definiujący tożsamość i wreszcie relacje przestrzenne między wnętrzem a zewnętrzem, a wszystko to w formach budowanych przez specyficzne światło, tworzącą napięcie kompozycję, a także znaczącą plastyczność barw.

Tytuł wystawy ma – jak podkreślali kuratorzy wystawy – charakter wieloznaczny. Przesilenie to czas przełomu w naturze, na przykład przesilenie wiosenne czy letnie – bardzo silnie wpisane w kulturę nordycką w postaci święta *Midsommar*, podkreślającego bliski związek człowieka Północy ze światem przyrody. Przełom ten wiąże się z afirmacją światła, którego z jednej strony brak, z drugiej natomiast chęć utrwalenia – stanowią konstytutywną cechę sztuki państw nordyckich. (Warto wspomnieć, że pierwsza wystawa sztuki promująca malarstwo Północy w USA w 1982 roku była zatytułowana *Northern Light*). Przesilenie ma jednak także wymiar historyczny. Wiek XIX to czas tworzenia koncepcji narodu, budowania tożsamości bardzo mocno powiązanych z myślą niemieckich filozofów idealistycznych. Według Herdera naród miał stanowić wspólnotę etniczną, ukształtowaną w procesie historycznym, a dusza narodu miała się wyrażać w twórczości ludowej, języku, kulturze, historii oraz krajobrazie. Stąd bardzo silne zainteresowanie kulturą ludową, językami i naturą – swoistą, własną. Sztuka zaczyna poszukiwać

¹ Kuratorzy: Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki.

duszy narodu w jego odmienności i jednocześnie staje się narzędziem kreacji tożsamości danego narodu. Na myśl romantyczną nakłada się późniejszy przełom nowoczesny. Jego fundamentalne założenia zdefiniował Georg Brandes, który w cyklu swoich wykładów *Główne prądy w literaturze XIX wieku* deklarował nowy kanon artystyczny sztuki Północy. Brandes postulował zakorzenienie literatury w realnym życiu, opieranie sztuki na obserwacji i wreszcie wprowadzenie nowych form artystycznego wyrazu – realizmu i naturalizmu.

Wystawa *Przesilenie* starała się zilustrować wszystkie wyżej wspomniane aspekty. Zebrane w siedmiu tematycznie zdefiniowanych salach dzieła stanowiły wprowadzenie polskiego widza – raczej powierzchownie zaznajomionego z malarstwem państw nordyckich – w przestrzeń kultury tego regionu, mentalności zamieszkujących go ludzi i przemian na płaszczyźnie formalnej zachodzących na przełomie XIX i XX wieku. Punktem wyjścia była sala poświęcona pochwałę prowincji. Wieś, natura nie były jedynie odtworzone w sposób realistyczny lub naturalistyczny. Wprowadzony został aspekt idylliczności. Doskonałym przykładem realizacji tej idei jest obraz Erika Werenskiolda *Na równinie* z 1883 roku. Z jednej strony płótno oddaje zwykłość i codzienność wpisana w konwencję realistyczną, z drugiej natomiast zaprezentowana na pierwszym planie dziewczynka ubrana w strój typowy dla mieszkańców Telemarku, oparta o drewniane ogrodzenie (nadające rytm przez układ diagonalny) oddzielające ją od przestrzeni dalekiej, staje się odzwierciedleniem istoty norweskości. Przestrzeń natury jawi się jako monumentalna, zamglona, tajemnicza – a człowiek wpisany zostaje w jej całość, jednocześnie odczuwa wobec niej tęsknotę. Prowincja odzwierciedla istotę wspólnotowości i związku z protestantyzmem (Jacob Kielland Sømme, *Kaznodzieja*), wzniosłość wykonywanych prac (Erik Werenskiold, *Pojenie konia*) czy też trud pracy (Laurits Andersen Ring, *Kopacze rowów*). W tej sali zaprezentowany został także obraz Erika Heningsena *Zmiana warty*, w którym odnaleźć można było nowe formy kompozycji nawiązujące do kompozycji kadru filmowego (otwartość kompozycyjna, trzy plany, wzrok dziewczynki w stronę widza).

Ważnym aspektem sztuki przełomu XIX i XX wieku stała się kwestia krajobrazu, natury jako wartości samej w sobie, jako elementu tożsamości narodowej. Temu tematowi poświęcono kolejną salę. W niej najistotniejsze znaczenie odgrywał zbiór obrazów malarzy należących do kolonii artystycznej ze Skagen. Sama kolonia zrzeszała takich artystów jak Peder Severin Krøyer, Oscar Bjørck, Michael Ancher, Anna Ancher, Christian Krohg i Johan Krouthén. Głównym tematem ich dzieł stało się życie codzienne rybaków, krajobraz nadmorski czy życie towarzyskie malarzy z kolonii. Sceny rodzajowe nie tylko oddają trud pracy na morzu, walkę z żywiołami, ale jednocześnie nadają tym działaniom charakteru wzniosłości. Sam wybór wielkich formatów dla oddania tych tematów zrywa z tradycją akademii, która wiązała wielki format ze scenami mitologicznymi, biblijnymi czy malarstwem historycznym. Warto jednak zwrócić uwagę na specyfikę operowania światłem, którego źródłem często staje się słońce zawieszony nisko nad horyzontem, a jego poziome promienie, często o specyficznym zabarwieniu, nadają całości wymiar

mistyczny (Peder Severin Krøyer, *Letni wieczór na południowej plaży w Skagen, Łodzie rybackie wypływające po zachodzie słońca, Rybacy na plaży w Skagen*). Istotnym elementem stają się układy kompozycyjne, chętnie używane linie diagonalne wzmacniają dynamikę, a stosowanie impastu podkreśla siłę uderzenia fal (Oscar Björck, *Wodowanie łodzi*).

Natura ukazana została z różnych perspektyw, kolejną jest jej wymiar narodowy. Swoistość krajobrazu narodowego – a może jego wykreowanie – odzwierciedla wspomnianą wcześniej ideę narodu i jego powiązania z naturą wypływającą z założeń idealizmu niemieckiego. Realizację tych założeń doskonale ilustruje obraz Kitty Lange Kielland *Po zachodzie słońca*. Całość łączy elementy świata natury, kultury z wymiarem duchowym. Stojący w punkcie centralnym dom, kompozycyjnie i barwnie zespolony harmonijnie ze światem natury, tworzy mityczny punkt centralny dający człowiekowi osadzenie w świecie. Ważnym elementem staje się wykorzystanie zjawiska odbicia. Dom i jego otoczenie odbite zostają w spokojnym lustrze wody, które jednocześnie stanowi odbicie nieba – całość staje się harmonijnie zamknięta, daje poczucie bezpieczeństwa, co oddaje powolny ruch łodzi. Bardzo interesującym elementem były przedstawione na wystawie obrazy malarzy islandzkich. Kraj ten właściwie do końca XIX wieku nie miał ukształtowanych instytucji artystycznych i był ściśle powiązany z Kopenhagą. Próba wyjścia poza kanony kopenhaskiej akademii stanowiła wyraźny gest manifestujący akt budowania własnej tożsamości. Przykładem takiej realizacji jest obraz *Rzeka Hvita* Þórarinna B. Þorlákssona. Krajobraz jawi się jako niezwykle statyczny i mitycznie pierwotny. Dominujące linie poziome oraz kolorystyka ciemnej zieleni, brązów połączonych z błękitno-fioletowymi szczytami nadają całości charakter oniryczny i melancholijny. Przestrzeń jawi się jako nieskończona, monumentalna, pierwotna – jedynym elementem przyrody ożywionej jest samotny koń stojący nad brzegiem rzeki. Ciekawym elementem jest też seria obrazów skupiająca się oddaniu piękna śniegu (bardzo typowe dla malarstwa fińskiego). Na płótnie Pekki Halonena *Przed pracownią* ukazany w bliskim kadrze fragment zimowego lasu traci swój charakter krajobrazu i staje się kontemplacją estetycznej formy bryły śnieżnej.

Zestawienie świata wewnętrznego i zewnętrznego stanowiło temat dzieł zebranych w kolejnych salach. Zaprezentowane obrazy z jednej strony eksponowały postaci we wnętrzach, jak na przykład na obrazie Marie Krøyer *Wnętrze z szyjącą dziewczyną*, na którym praca kobiety skupionej nad wykonaniem określonej czynności zostaje wkomponowana w szczegółowo odtworzoną przestrzeń mieszczańskiego domu, wypełnionego miękkim światłem nadającym przestrzeni charakter bezpieczny i jednocześnie duchowy. Z drugiej strony natomiast relacja z przestrzenią zostaje ukazana bardziej niekonwencjonalnie, jak robi to Hanna Hirsch-Pauli, która na obrazie *Veny Soldan-Brofeldt* tworzy surową, ascetyczną przestrzeń artystki, która siedzi na podłodze i wpatruje się w widza. W ręce kobieta trzyma kawałek gliny, natomiast na podłodze leżą zabarwione arkusze. Wnętrze stanowi całkowite zaprzeczenie domu mieszczańskiego. Jest przestrzenią twórczą.

Psychologiczny charakter wnętrza oddaje obraz Vilhelma Hammershøia *Wnętrze z młodą kobietą widzianą od tyłu*. Hammershøi to malarz ciszy i światła, skupiał się głównie na tworzeniu statycznych form kompozycyjnych budowanych przez układ ścian, mebli czy smug padającego światła. Prezentowana na obrazie kobieta widziana od tyłu (co nadaje sytuacji atmosfery tajemniczości) na tle prostych elementów przestrzeni zacisza domowego z zastosowaną kompozycją otwartą tworzy zatrzymany w kadrze obraz refleksji nad czasem i istnieniem. Napięcie między wnętrzem a zewnątrz oddaje także obraz Edvarda Muncha *Melancholia* przedstawiający stany wewnętrzne w typowy dla tego malarza uproszczony sposób z zastosowaniem kontrastowych zestawień barwnych.

Grę ze światłem jako istotny element nordyckości ilustrowały obrazy Andersa Zorna, jednego z najbardziej znanych malarzy szwedzkich wywodzących się z ważnego dla kultury tego państwa regionu Dalarna. Głównym tematem dzieł tego malarza była codzienność życia na wsi, witalność chłopów prezentowanych w sytuacjach życia codziennego akcentowana przez bliki świetlne i wywodzące się z tradycji impresjonistycznej plamy barwne oddające plastyczność i malarskość świata natury. Inaczej kwestię światła podejmował Eugene Jansson na obrazie *Nokturn*. Tu wykorzystana została właśnie konwencja nokturnu, czyli przedstawienia nocnego z zastosowaniem pojedynczych elementów świetlnych, które przez kompozycję nadają określony rytm współtworzący nastrój refleksji. Tak ukazane nabrzeże Sztokholmu zdominowane przez niebieską barwę staje się punktem wyjścia do przemyśleń na temat relacji człowieka wobec miasta.

Wystawa ukazywała także kluczowe dla kultury znaczenie domu, którego idee zdefiniowali Carl i Karin Larssonowie. Ich dom staje się manifestacją nowego myślenia o przestrzeni, łączącego fascynację nowoczesnością (czystość, jasność, higiena) z tradycją (użycie drewna, tkanin). Co ważniejsze, przestrzeń jawi się jako miejsce bliskie, swojskie i bezpieczne.

I wreszcie mit jako narzędzie tworzenia płaszczyzny wspólnotowej. Świadomość posiadania własnej, odmiennej mitologii stanowi jeden z ważniejszych elementów budujących poczucie tożsamości i odrębności narodów nordyckich. Mit jako opowieść organizująca wspólnotowe formy wyobrażeń dla danej społeczności zostaje przeniesiony w przestrzeń sztuk plastycznych, upowszechniając w ten sposób ikoniczne elementy zbiorowej wyobraźni. Doskonałym przykładem takiej kodyfikacji były prezentowane na wystawie przykłady twórczości Aksela Gallena-Kalleli, który stworzył szereg obrazów ilustrujących *Kalevalę* czy też przykłady Gerharda Munthe, który doświadczenia awangardowej sztuki francuskiej (secesja, symbolizm, syntetyzm) zastosował do ilustracji norweskiego folkloru i obrazów mitycznych. Co ciekawe, nie korzystał tylko z formy malarskiej, ale przeniósł ją na płaszczyznę tkaniny.

Przesilenie to wystawa, która z powodzeniem wprowadziła polskiego widza w świat kultury nordyckiej. Pozwoliła zrozumieć znaczenie roli światła i natury dla tego regionu. Ukazała przyrodę jako przestrzeń bliską i swojską, a jednocześnie

monumentalną i mistyczną. Przybliżyła obraz prowincji, fascynację mitem, przestrzenią wewnętrzną i napięciem w zderzeniu ze światem zewnętrznym. Dzięki wystawie dostrzec można było asymilację przez artystów Północy nowych prądów artystycznych przełomu XIX i XX wieku (impresjonizm, secesja, syntetyzm) i nadanie im swoistych, nordyckich cech. Wystawa *Przesilenie* ukazała także wpływy sztuki Japonii i bliskie związki z tendencjami w sztuce polskiej (obraz wsi, symbolizm). Czasem zbiory prezentowane w poszczególnych salach o charakterze tematycznym mogłyby występować w innych układach (na przykład obrazy Bruno Liljeforsa umieszczone w sali „Pochwała prowincji” równie dobrze mogłyby znaleźć się w następnej – „Doświadczenie krajobrazu”). Całość jednak stanowiła niezwykle spójną i przemyślaną narrację, eksponującą w sposób bardzo jasny różnorodność sztuki nordyckiej przełomu XIX i XX wieku, dającą wieloaspektowy wgląd w kulturę tego regionu. Istotnym elementem wystawy był bardzo bogaty program edukacyjny pogłębiający kompetencje interpretacyjne widzów. Warto jednak pamiętać, że sztuka nordycka to nie tylko natura, światło i prowincja. Wobec takiej identyfikacji sztuki Północy sprzeciwili się artyści nordyccy w 1998 roku, kiedy to zorganizowano pierwszą wystawę nordyckiej sztuki współczesnej *Momentum* w Moss w Norwegii, a jej celem była zmiana oblicza sztuki, uwolnienie jej od wizerunku charakteryzującego się „naturofilią” i „posepną psychologią”. Być może spotkanie z takimi przykładami sztuki będzie kolejnym krokiem polskich instytucji kultury we wprowadzaniu polskiego widza w różnorodne rejony sztuki Północy.

Mariusz Jakimowicz

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0009-0000-9194-6675>

Sprawozdanie z festiwalu *Sprogfestival Sprogense* 2022, Bogense (Dania)

W dniach 16–17 września 2022 odbyła się w niewielkim kurorcie na północnym wybrzeżu wyspy Fionia druga edycja Festiwalu Języka *Sprogfestival Sprogense*. Organizatorami i patronami wydarzenia byli Dansk Sprognævn (Rada Języka Duńskiego) oraz jej lokalny partner Nordfyns Erhverv og Turisme (Izba Przemysłu i Turystyki Północnej Fionii). Rada Języka Duńskiego jest państwową instytucją badawczą podlegającą Ministerstwu Kultury. Jednym z obszarów jej działalności jest dokumentowanie i monitorowanie rozwoju języka, zwłaszcza w zakresie zmian w leksyce współczesnej duńszczyzny, oraz działalność w zakresie propagowania kultury języka poprzez prowadzenie serwisu informacyjnego, poradni językowej oraz publikację czasopisma *Nyt fra Sprognævnet*. Funkcję preskryptywną pełni wydawany przez Radę słownik ortograficzny *Retskrivningsordbogen*. Działalność publikacyjną i popularyzacyjną dokumentuje strona instytucji www.dsn.dk. W 2019 roku Rada Języka Duńskiego przeniosła swoją siedzibę z Kopenhagi do Bogense, które stało się miastem-gospodarzem festiwalu, ten zaś z założenia miał być wydarzeniem cyklicznym o charakterze popularyzatorskim, skierowanym do szerokiej grupy odbiorców. Nazwa imprezy *Sprogense* jest kontaminacją słów *sprog* (duń. „język”) oraz nazwy siedziby Rady *Bogense* i w ten sposób nawiązuje zarówno do lokalizacji, jak i profilu tematycznego przedsięwzięcia. Tym samym niewielki kurort w północnej Fionii uzyskał status nowego miejsca spotkań dla zainteresowanych językiem i jego użyciem w różnych kontekstach społecznych. Pierwszy festiwal *Sprogense* z tematem wiodącym „Rozwój języka” odbył się we wrześniu 2021 roku, tematem przewodnim jego drugiej edycji w 2022 roku były dysleksja i język migowy.

Centralnym miejscem dla większości wydarzeń było miasteczko festiwalowe na ulicy Østergade, którą na potrzeby festiwalu przemianowano na Sproggade. W ustawionych wzdłuż ulicy namiotach urządziły swoje stoiska podmioty rozmaitej proveniencji: wydawnictwa (m.in. Bostrup Forlag), stowarzyszenia (Den Danske Sprogkreds, Modersmål-Selskabet, Translatørforeningen, Danske taler), szkoły (Efterskole z Otterup), centra kształcenia dorosłych (AOF Center Odense), organizacje (Rotary Bogense), firmy szkoleniowe (Danske Sprogseminarer) oraz inne instytucje, których zakres działalności obejmuje szeroko rozumiane działania edukacyjne (np. Brick Works) i popularyzatorskie (np. Fyn Turisme). Festiwal Języka *Sprogense* łączy formułę wydarzenia plenerowego oraz imprezy konferencyjnej. Miasto Bogense nie dysponuje wielkimi salami wykładowymi, kinowymi czy centrum konferencyjnym i ten deficyt okazał się paradoksalnie mocnym atutem miasta-gospodarza, ponieważ liczne wydarzenia odbywały się w pomieszczeniach galerii sztuki, salach domu kultury, lokalach gastronomicznych, w bibliotece miejskiej, w siedzibie Dansk Sprognævn oraz w kościele. Ich pomieszczenia tworzyły kameralną atmosferę, sprzyjając integracji uczestników oraz interakcji publiczności z prowadzącymi.

Nadrzędnym celem festiwalu było połączenie akcji popularyzatorskiej oraz edukacyjnej ze szczególnym uwzględnieniem problemu w nabywaniu kompetencji językowych wynikającego z dysleksji oraz bariery w komunikacji z powodu niedosłuchu lub utraty słuchu. Koncepcję programową przedsięwzięcia cechowała różnorodność form adresowanych do szerokiej grupy odbiorców. Na dwa dni festiwalu zaplanowano 69 wydarzeń różnego typu: prelekcje, wykłady, dyskusje, warsztaty, przedstawienia, happeningi, gry terenowe i in., które odbywały się w godz. 10.00–17.00, w tym 38 wydarzeń w pierwszym dniu oraz 31 w drugim dniu festiwalu. W celu ułatwienia uczestnikom orientacji w charakterze imprez ujęto je w programie w trzech panelach tematycznych: *Leg og læring* („Zabawa i nauka”, 31 wydarzeń), *Foredrag og debat* („Wykłady i debaty”, 26) oraz *Underholdning* („Rozrywka”, 12). Udział we wszystkich imprezach był bezpłatny, niekiedy organizatorzy zalecali rejestrację i rezerwację miejsca na stronie festiwalu sprogense.dk ze względu na ograniczoną liczbę miejsc siedzących.

Imprezy w panelu *Zabawa i nauka* adresowane były głównie do uczniów w wieku wczesnoszkolnym oraz młodzieży licealnej. Dla najmłodszej publiczności przygotowano szereg quizów, konkursów i zabaw językowych (np. scrabble, budowanie liter z klocków Lego, polowanie na litery itp.). Dla młodzieży szkolnej i ich rodziców przewidziano w programie m.in. prezentację uczniów i nauczycieli z Nislevgård Efterskole w Otterup, którzy dzielili się doświadczeniami, udzielali informacji, jak radzić sobie z dysleksją oraz trudnościami w czytaniu i pisaniu. Dla młodzieży licealnej i dorosłych przygotowano w ramach panelu oprowadzanie po siedzibie Rady Języka Duńskiego, gdzie można było zapoznać się z zakresem oraz szczegółami działalności instytucji, w tym z techniką gromadzenia dokumentacji korpusowej współczesnego języka duńskiego. Na miejscu można było obejrzeć katalogi dokumentujące użycie języka oraz ich wykorzystanie do monitorowania zmian i tendencji rozwojowych. Specjalne oprowadzanie odbyło się dla osób posługujących się językiem migowym.

Punkty programu ujęte w panelu *Wykłady i debaty* adresowane były do starszej młodzieży szkolnej, studentów, nauczycieli i innych dorosłych zainteresowanych językiem. Gospodarzami wydarzeń byli naukowcy z ośrodków akademickich w Aarhus (m.in. Torben Arboe) i Odense (m.in. Johan de Mylius), językoznawcy (m.in. Michael Estrup), specjaliści w zakresie nauczania języka (Lise Bostrup), dziennikarze (Anders Agger) oraz pasjonaci języka, którzy w swoich wystąpieniach w formie wykładu lub dyskusji poruszali szereg aktualnych tematów, często obecnych w dyskursie medialnym, stąd budzących zainteresowanie publiczności. Treść wystąpień i spotkań można ująć w uproszczeniu w następujące kręgi tematyczne: anglicyzmy we współczesnym języku duńskim, osobliwości leksykalne w komunikacji językowej w pandemii koronawirusa, przysłowia, dialekty i ich znaczenie, duńska polityka językowa oraz jej mocne i słabe strony, język mediów w komunikacji cyfrowej, język migowy, dysleksja i efektywna nauka ortografii, aktualne projekty badawcze i publikacje Rady Języka Duńskiego. Niewątpliwą atrakcją było wydanie na

żywo znanej i lubianej popularyzatorskiej audycji radiowej *Klog på sprog*, którą na co dzień prowadzi Adrian Hughes w pierwszym programie duńskiego radia P1.

Panel *Rozrywka* obejmował aktywności o luźniejszej konwencji, które zwykle odbywały się w niewielkiej sali widowiskowej Speakers Corner, zaaranżowanej w namiocie na ulicy Østergade. Tam odbyły się m.in. prezentacje 20 licealistów z Bogense, którzy wygłosili swoje przemowy na temat nadziei. Młodsza publiczność mogła uczestniczyć w show słowno-muzycznym prowadzonym przez Chapper i Tormod, dobrze znany duet presenterów z wieloletnim doświadczeniem estradowym i w programach telewizyjnych. Dla sympatyków slamu poetyckiego przygotowano wystąpienie poetów-performerów w kościele. Ofertę imprez rozrywkowych uzupełniał *Sprogbar* („Bar Językowy”) usytuowany na zabytkowym dziedzińcu kamienicy Den Gamle Købmandsgård, który łączył strefę odpoczynku, przestrzeń gastronomiczną oraz funkcję klubu muzycznego z moderacją didżeja Van Pabsta.

Problematyka wiodąca festiwalu pojawiła się wielokrotnie w programie imprezy. Celem nadrzędnym tej grupy wydarzeń była akcja informacyjna i edukacyjna skierowana głównie do rodziców dzieci dotkniętych problemem dysleksji, pozwalająca zapoznać się z samym zjawiskiem, jego wpływem na postępy w nauce w procesie akwizycji języka, diagnozowaniem oraz formami pomocy uczniom z trudnościami w czytaniu i pisaniu. Organizatorzy zadbali, by problem pokazać z różnych perspektyw, z wykorzystaniem różnych sposobów przekazu: od formy zabawowej, poprzez pogadanki z osobami dotkniętymi dysleksją (Christian Fuhlendorff), do spotkań ze specjalistami z zakresu pedagogiki i psychologii uczenia się (Stine Fuglsang Engmose i Peter Juel Henriksen).

Program festiwalu *Sprogense 2022* w doskonały sposób realizuje główny cel imprezy popularyzatorskiej i kampanii edukacyjnej skierowanej do masowego odbiorcy w różnym wieku. Odzwierciedla on bowiem istotne obszary komunikacji społecznej zorganizowane wokół języka i jego naukowych i społecznych kontekstów. Ten superdyskurs obejmuje dyskursy cząstkowe, które na co dzień na siebie oddziałują, niekiedy się przenikają, na pewno zaś w jakimś stopniu dotyczą i interesują uczestników. W programie obecna była lingwistyka z uniwersyteckim rodowodem, oczywiście w wydaniu popularnonaukowym, zarówno na płaszczyźnie przekazu, jak i w zakresie doboru problematyki. Drugi mikrodyskurs obejmuje częściowo obszary peryferyjne lingwistyki stosowanej oraz nauki pedagogiczne, zajmujące się takimi zagadnieniami, jak: komunikacja głuchoniemych, dysleksja i jej językowe i dydaktyczne aspekty oraz kultura języka. Trzeci mikrodyskurs dotyka użycia języka w praktyce medialnej, życiu politycznym, poezji, performansie oraz gatunkach rozrywkowych w komunikacji bezpośredniej, jak i zapośredniczonej przez media. Niezależnie jednak od przyjętej konwencji i formuły imprez cieszyły się one dużym zainteresowaniem, co pozwala wnioskować, że sprawy języka, komunikacji społecznej i jej rozmaitych aspektów niezmiennie są dla Duńczyków interesujące i ważne, a oddziaływanie społeczne Rady Języka Duńskiego i festiwalu nie podlega dyskusji.

Sprogense to przedsięwzięcie, które jednoznacznie należy zaliczyć do udanych i potrzebnych, ponieważ każda zaangażowana w nie grupa jest beneficjentem. Prelegenci z kręgów naukowych mieli okazję przedstawić swoje zainteresowania badawcze poza środowiskiem akademickim, wydawnictwa i stowarzyszenia realizowały swoją misję statutową, performerzy, dziennikarze i artyści służyli publiczności zgodnie ze swoją profesją, eksponując rozmaite niuanse funkcji języka i meandry komunikacji językowej. Dla miasta i miejscowych podmiotów z sektora kultury organizacja festiwalu pod prestiżowym patronatem Rady Języka Duńskiego była doskonałą promocją. Uczestnicy Festiwalu Języka zapamiętają wydarzenie jako rodzaj pikniku intelektualnego, na którym pożytecznie i w miłej atmosferze spędzili czas w uroczym kurorcie północnej Fionii, z którego wyjeżdżają mądrzejsi i bogatsi o inspiracje i doświadczenia. Wreszcie sam język zyskuje bardziej świadomych użytkowników, wrażliwszych na jego funkcje, możliwości, potrzeby i jego rozwój w przyszłości.

Józef Jarosz

Uniwersytet Wrocławski

<https://orcid.org/0000-0002-7820-667X>

Dane autorów

Anna Artwich

<https://orcid.org/0000-0002-1582-5510>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań, Polska

e-mail: anna.artwich@amu.edu.pl

(artykuł nadesłano 31.03.2022, zaakceptowano 11.01.2023)

Dominika Bartnik-Świątek

<https://orcid.org/0000-0003-4591-1169>

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki i Fennistyki

Neofilologia

ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: dominika.bartnik-swiatek@ug.edu.pl

(artykuł nadesłano 2.07.2023, zaakceptowano 3.07.2023)

Violeta Basa

<https://orcid.org/0000-0003-0547-4443>

Babeş-Bolyai University

Faculty of Letters

Department of Scandinavian Languages and Literatures

31 Horea Street, RO-400202, Cluj-Napoca, Rumunia

e-mail: violeta_basa@yahoo.com

(artykuł nadesłano 4.03.2022, zaakceptowano 14.06.2023)

Georgiana Bozintan

<https://orcid.org/0000-0003-1104-2516>

Babeş-Bolyai University

Faculty of Letters

Department of Scandinavian Languages and Literatures

31 Horea Street, RO-400202, Cluj-Napoca, Rumunia

e-mail: bozintan.georgiana@gmail.com

(artykuł nadesłano 21.03.2023, zaakceptowano 20.06.2023)

Daniel Gaszewski

<https://orcid.org/0000-0002-2900-4924>

Independent scholar

e-mail: daniel.gaszewski@outlook.com

(artykuł nadesłano 15.02.2023, zaakceptowano 16.06.2023)

Mariusz Jakimowicz

<https://orcid.org/0000-0003-0635-0784>

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki i Fennistyki

Neofilologia

ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: mariusz.jak@wp.pl

(artykuł nadesłano 30.06.2023, zaakceptowano 1.07.2023)

Józef Jarosz

<https://orcid.org/0000-0002-7820-667X>

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Pracownia Skandynawistyki

pl. Nankiera 15 b, 50-140 Wrocław, Polska

e-mail: jozef.jarosz@uwr.edu.pl

(artykuł nadesłano 4.05.2023, zaakceptowano 5.05.2023)

Miluše Juříčková

<https://orcid.org/0000-0001-7238-1146>

Masaryk University

Department of German, Scandinavian and Netherland Studies

Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno, Czechy

e-mail: jurickov@seznam.cz

(artykuł nadesłano 20.02.2023, zaakceptowano 19.06.2023)

Roman Aleksander Krański

<https://orcid.org/0000-0002-3662-1541>

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Filologiczny

Instytut Filologii Germańskiej

Zakład Filologii Szwedzkiej

al. Mickiewicza 9a, 31-120 Kraków, Polska

e-mail: roman.krainski@student.uj.edu.pl

(artykuł nadesłano 14.02.2023, zaakceptowano 16.06.2023)

Åse Markussen

<https://orcid.org/0000-0002-1044-1438>

Independent scholar

e-mail: annamarkussen96@gmail.com

(artykuł nadesłano 1.02.2023, zaakceptowano 13.06.2023)

Agata Michnowska

<https://orcid.org/0000-0001-8601-8188>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

Katedra Skandynawistyki

al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska

e-mail: agata.michnowska@amu.edu.pl

(artykuł nadesłano 16.02.2023, zaakceptowano 15.05.2023)

Ioana-Andreea Mureșan

<https://orcid.org/0009-0009-5960-9359>

Babeș-Bolyai University

Faculty of Letters

Department of Scandinavian Languages and Literatures

31 Horea Street, RO-400202, Cluj-Napoca, Rumunia

e-mail: ioana.muresan@ubbcluj.ro

(artykuł nadesłano 15.02.2023, zaakceptowano 26.06.2023)

Raluca Pop

<https://orcid.org/0000-0001-7551-7344>

Babeș-Bolyai University

Faculty of Letters

Department of Scandinavian Languages and Literatures

31 Horea Street, RO-400202, Cluj-Napoca, Rumunia

e-mail: raluca.petrus@ubbcluj.ro

(artykuł nadesłano 15.02.2023, zaakceptowano 26.06.2023)

Hanna Ruszczyńska

<https://orcid.org/0000-0002-7707-8450>

Independent scholar

e-mail: haniaruszcz@gmail.com

(artykuł nadesłano 25.01.2023, zaakceptowano 26.01.2023)

Laura Santoo

<https://orcid.org/0000-0003-0635-0784>

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki i Fennistyki

Neofilologia

ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: laura.santoo@ug.edu.pl

(artykuł nadesłano 12.05.2023, zaakceptowano 14.05.2023)

Thomas Seiler

<https://orcid.org/0000-0002-5589-2953>

Universitetet i Sørøst-Norge

Faculty of Humanities, Sports and Educational Science

Department of Languages and Literature Studies

Gullbringvegen 36, 3800 Bø, Norwegia

e-mail: thomas.seiler@usn.no

(artykuł nadesłano 17.02.2023, zaakceptowano 30.05.2023)

Maria Sibińska

<https://orcid.org/0000-0002-3659-6147>

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki i Fennistyki

Neofilologia

ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: maria.sibinska@ug.edu.pl

(artykuł nadesłano 22.06.2023, zaakceptowano 23.06.2023)

Leszek Słupecki

<https://orcid.org/0000-0002-2634-4026>

Uniwersytet Rzeszowski

Pracownia Historii Średniowiecznej i Nordystyki Starszej

al. Rejtana 16c, 35-959 Rzeszów, Polska

e-mail: leszek.slupecki@interia.pl

(artykuł nadesłano 4.05.2023, zaakceptowano 5.05.2023)

Tomas Ölmelid

<https://orcid.org/0009-0004-0612-8977>

Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Instytut Skandynawistyki i Fennistyki

Neofilologia

ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Polska

e-mail: olmelid@gmail.com

(artykuł nadesłano 28.05.2023, zaakceptowano 29.05.2023)

Lista recenzentów

dr Tomasz Adamski (Uniwersytet w Białymstoku)
prof. Lene Antonsen (Universitetet i Tromsø, Norwegia)
dr Morten Auklend (Universitetet i Tromsø, Norwegia)
dr Stéphane Aubinet (Universitetet i Oslo, Norwegia)
dr Magdalena Domeradzka (Uniwersytet SWPS w Warszawie)
prof. Roxana-Ema Dreve (Babeş-Bolyai University, Rumunia)
dr hab. Józef Jarosz, prof. UWrocław (Uniwersytet Wrocławski)
dr Małgorzata Kłos (Uniwersytet SWPS w Warszawie)
dr hab. Tomasz Kłys, prof. UŁ (Uniwersytet Łódzki)
dr Katarzyna Maćkała (Uniwersytet Gdański)
prof. Bjarne Kristian Markussen (Universitetet i Agder, Norwegia)
dr Agata Miatkowska-Gołdyn (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
prof. Pirkko Moisala (Helsingin yliopisto, Finlandia)
dr hab. Ewa Partyga, prof. IS PAN (Instytut Sztuki Państwowej Akademii Nauk)
dr Jordan Siemianowski (Uniwersytet Szczeciński)
dr hab. Grzegorz Skommer, prof. UAM (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr hab. Dominika Skrzypek, prof. UAM (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr Paweł Szkołut (Wyższa Szkoła Europejska im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie)
dr Łukasz Szurmiński (Uniwersytet Warszawski)
prof. Sanda Tomescu (Babeş-Bolyai University, Rumunia)
dr Linda Undrum (Universitetet i Sørøst-Norge, Norwegia)
dr Aleksandra Wilkus (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)