# TYGIEL SKANDYNAWISTYCZNY 2

ANTOLOGIA STUDENCKO-DOKTORANCKA
INSTYTUTU SKANDYNAWISTYKI I FENNISTYKI
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

INSTYTUT SKANDYNAWISTYKI I FENNISTYKI
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

STUDIA PÓŁNOCNOEUROPEJSKIE
TOM IX
SERIA POD REDAKCJĄ MARII SIBIŃSKIEJ

# TYGIEL SKANDYNAWISTYCZNY 2

ANTOLOGIA STUDENCKO-DOKTORANCKA
INSTYTUTU SKANDYNAWISTYKI I FENNISTYKI
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

*Redakcja naukowa*
*Anna Klimont*
*Anna Prorok*
*Paulina Przywuska*

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2023

Recenzenci
dr hab. Ewa Data-Bukowska, prof. UJ
dr hab. Bolesław Mrozewicz, prof. UAM

Redaktor Wydawnictwa
Katarzyna Jopek

Projekt okładki i stron tytułowych
Studio Spectro

Skład i łamanie
Mariusz Szewczyk

Publikacja sfinansowana ze środków
Prorektora ds. Studentów i Jakości Kształcenia Uniwersytetu Gdańskiego,
Prodziekana ds. Studenckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego,
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego
oraz Instytutu Skandynawistyki i Fennistyki
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-547-3 (online)

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/

# Spis treści

Wstęp . . . . . 7

*Paulina Przywuska*
In movement between identities: An analysis of motion verbs describing the human body in Eva Tind's poetry collection *Do* . . . . . 11

*Aleksandra Brożek-Sala*
The Orient and the Occident: Postcolonial traits in Johannes Anyuru's novel *De kommer att drunkna i deras modrar tårar* (*They will drown in their mothers' tears*) . . . . . 23

*Bartosz Wiśniewski*
„Musisz się nauczyć widzieć. Dokładnie i wyraźnie. Tak jak jest". Intertekstualne odczytanie dramatu Pera Olova Enquista *Dla Fedry* . . . . . 33

*Olga Łuniewska*
Analiza motywów fantastycznych i elementów literatury popularnej w *Sadze o Ludziach Lodu* Margit Sandemo . . . . . 45

*Michał Rogiński*
Literackie początki tradycji antycznej na Północy, czyli o skandynawskich interpretacjach rzymskiego panteonu bogów w *Sadze o Trojańczykach* . . . 57

*Anna Prorok*
Przedstawienia trolla w ilustracjach Erika Werenskiolda i Theodora Kittelsena do baśni norweskich Petera Christena Asbjørnsena i Jørgena Moe . . . . . 67

*Sara Gasiulewicz*
Między nordyckim a gdyńskim modernizmem w architekturze.
Analiza porównawcza wybranych budynków . . . . . 91

*Emiliana Konopka*
Czy obrazy wnętrz Vilhelma Hammershøia są *hyggelige*?
Duński malarz pomiędzy międzynarodowym malarstwem nastrojowym
a narodowym autostereotypem . . . . . 107

*Szymon Jedliński*
Analiza obrazowania relacji kultura–natura w wybranych tekstach
zespołu a-ha . . . . . 127

*Wiktor Małolepszy*
Zobrazowanie ról płciowych w serialach *Sceny z życia małżeńskiego*
Ingmara Bergmana oraz *Sceny z życia małżeńskiego* Hagaia Leviego –
analiza komparatywna . . . . . 135

*Wiktoria Osiecka*
Svenskar i Islamiska staten – radikaliseringsprocessen i tv-serien ”Kalifat” . . 149

*Maja Kosacz*
Finlandssvenskans ställning i det finska samhället –
en analys av den mediala debatten . . . . . 161

*Elżbieta Gontarz*
Moralsk dualisme i skandinaviske land . . . . . 171

# Wstęp

Oddajemy w Państwa ręce drugi już tom antologii artykułów młodych badaczy i badaczek Północy z Uniwersytetu Gdańskiego. Zebrane tu teksty, napisane przez studentów, doktorantów i absolwentów związanych z Instytutem Skandynawistyki i Fennistyki UG, poruszają szeroką gamę tematów związanych z językiem, kulturą i społeczeństwem krajów nordyckich. Ukazują nie tylko różnorodność językową (w antologii znajdują się teksty w języku polskim, angielskim, norweskim i szwedzkim), ale także szerokie i zróżnicowane zainteresowania młodego pokolenia badaczy.

Antologia rozpoczyna się serią artykułów skupionych wokół literatury krajów skandynawskich, a otwiera ją tekst Pauliny Przywuskiej poświęcony analizie językowego obrazu świata zastosowanej do ukazania człowieka uwięzionego pomiędzy dwoma kulturami w wierszach duńskiej poetki koreańskiego pochodzenia Evy Tind. Aleksandra Brożek-Sala przygląda się następnie postkolonialnym śladom w powieści Johannesa Anyuru *Utoną we łzach swoich matek*. W trzecim artykule Bartosz Wiśniewski odczytuje dramat Pera Olova Enquista *Dla Fedry* z perspektywy intertekstualnej, porównując wydźwięk dramatu z antycznym mitem, a także francuską klasycystyczną tragedią *Fedra* autorstwa Jeana Racine'a. Olga Łuniewska analizuje wybrane motywy fantastyczne z *Sagi o Ludziach Lodu* Margit Sandemo, które uznaje za typowe dla literatury popularnej. Artykuł autorstwa Michała Rogińskiego poświęcony jest z kolei *Sadze o Trojańczykach*, jej źródłom i interpretacjom w Islandii oraz analizie tych zagadnień z perspektywy teorii rezonansu czytelniczego Stanleya Fisha.

Artykuł Anny Prorok łączy w sobie zagadnienia z dyscypliny literatury i sztuki. Poddaje ona badaniu baśnie norweskie Petera Christena Asbjørnsena

i Jørgena Moe, zestawiając ich treść z ilustracjami Erika Werenskiolda i Theodora Kittelsena. Motywami przewodnimi artykułu są postać trolla i związek między tekstem źródłowym a ilustracjami. W antologii pojawią się także zagadnienia architektoniczne – Sara Gasiulewicz podejmuje tematykę związku modernizmu gdyńskiego z modernizmem skandynawskim na podstawie analizy dwóch budynków: Villa Mairea oraz Willi Hrabiny Łosiowej.

Emiliana Konopka bada natomiast związek twórczości duńskiego malarza Vilhelma Hammershøia z pojęciem *hygge*. W swojej analizie skupia się na charakterystyce scen ukazanych na obrazach oraz ich możliwym znaczeniu dla artysty i konfrontuje obserwacje z popularnymi interpretacjami twórczości malarza. Związany z kulturą jest także artykuł Szymona Jedlińskiego, w którym opierając się na analizie ekokrytycznej, opisuje on relacje pomiędzy kulturą i naturą w tekstach piosenek norweskiego zespołu a-ha. Analiza obrazu świata przedstawionego w tekstach dotyczy środowiska jako otoczenia, w którym istnieje człowiek.

W dwóch kolejnych artykułach podejmowany jest temat seriali. Wiktor Małolepszy przygląda się przedstawieniu ról płciowych w serialu *Sceny z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana, porównując dzieło ze współczesną wersją serialu wyreżyserowaną przez Hagaia Leviego. Wiktoria Osiecka przedstawia z kolei analizę serialu *Kalifat* i przygląda się ukazanemu w nim procesowi radykalizacji oraz temu, dlaczego niektórzy młodzi Szwedzi decydują się dołączyć do szeregów Państwa Islamskiego.

Antologię zamykają teksty Mai Kosacz i Elżbiety Gontarz. Maja Kosacz skupia się na statusie *finlandssvenska* – odmiany języka szwedzkiego używanej w Finlandii. Autorka przedstawia krążące wokół tej odmiany przesądy i uprzedzenia oraz podejmuje kwestię obligatoryjnej nauki szwedzkiego w fińskich szkołach. Artykuł Elżbiety Gontarz traktuje natomiast o dualizmie moralnym krajów skandynawskich, powszechnie znanych jako progresywne i wiodące na różnorodnych polach. Autorka eksploruje „ciemną stronę" Skandynawii i podejmuje tematy takie jak produkcja broni przez Szwecję, opierająca się na ropie naftowej gospodarka Norwegii czy kwestia uchodźców w Danii.

Mamy nadzieję, że wydany już po raz drugi *Tygiel skandynawistyczny* stanie się nie tylko zbiorem stanowiącym kontynuację pierwszego wydania, ale także początkiem cyklicznych publikacji, które stanowić będą źródło wiedzy i naukowych inspiracji dla osób zainteresowanych szeroko pojętą kulturą Skandynawii.

Serdecznie zapraszamy do lektury.

Na koniec chciałybyśmy podziękować wszystkim osobom, które przyczyniły się do powstania drugiego tomu antologii, przede wszystkim opiekunom naukowym autorów: dr hab. Annie Marchewce, prof. UG, dr. hab. Rafałowi Makale, prof. UG, dr hab. Hannie Dymel-Trzebiatowskiej, prof. UG, dr hab. Mai Chacińskiej, dr Helenie Garczyńskiej i dr Karolinie Drozdowskiej, a także dr hab. Marii Sibińskiej, prof. UG, która wspierała powstanie niniejszej publikacji na każdym etapie i służyła redaktorkom nieocenionymi poradami i wsparciem. Dziękujemy również prof. dr. hab. Tomaszowi Torbusowi za dodatkową recenzję jednego z artykułów. Składamy także podziękowania Panu Prodziekanowi dr. Grzegorzowi Kotłowskiemu i dr. hab. Arnoldowi Kłonczyńskiemu, prof. UG, za pomoc w realizacji projektu.

Anna Klimont
Anna Prorok
Paulina Przywuska

Paulina Przywuska
ORCID: 0000-0001-9907-1527
Uniwersytet Gdański

# In movement between identities: An analysis of motion verbs describing the human body in Eva Tind's poetry collection *Do*

The purpose of this paper is to outline lyrical works of a Danish poet Eva Tind in regard to the linguistic picture of the world. In her poetry collection *Do*, the author describes the human body using, among others, motion verbs, which are metaphorised to express the fluctuating identity of a person trapped between two cultures. Metaphors created by Tind convey the feeling of constant movement from one identity to another. The metaphors will be analysed within the cognitive linguistics research inspired by George Lakoff and Mark Johnson, and their understanding of a metaphorical structure, as well as its relationship to the human body and perception.

**Keywords:** Danish poetry, Eva Tind, motion verbs, cognitive linguistics, human body

## Introduction

Julia Kristeva states in her book *Strangers to ourselves* that "[a] secret wound, often unknown to himself, drives the foreigner to wandering" (Kristeva 1991: 5). Her perception of foreignness – based on her own experiences – implies a kind of movement. A foreigner may be trapped between two cultures and two identities. Therefore they struggle to find their own place and resort to both metaphorical and physical wandering. As one's body is inevitably connected with one's identity, the body's movements will also be a part of it; movement is related to balancing between identities. It may

refer both to travelling between two countries, as well as living and being perceived in two different cultures. Since the bodily experience plays the main role in creating conceptual metaphors (Lakoff, Johnson 1980), this movement will also be reflected in poetry. An example of a person and a poet who finds herself in such a situation is Eva Tind, a Danish poet born in South Korea. The purpose of this paper is to examine her poetry collection *Do* with regard to the use of motion verbs describing the human body, to present their function in describing the constant feeling of movement which is the basis of expressing a more abstract and subjective matter.

Eva Tind was born in Pusan (South Korea) in 1974. At the age of one she was adopted by a Danish family and moved to Denmark. As a teenager Tind managed to contact and visit her biological family in Korea (Rosengreen 2012). The poetry collection *Do* was published in 2009 as her debut and was rewarded with Klaus Rifbjerg's debut award in 2010 (Litteratursiden). It concerns the double Danish-Korean identity of a woman. The title reflects the way the identities blend with each other, as it is a word existing both in Danish and Korean. In Danish it is a pronoun, a dialect variation of singular "you", while in Korean the word has over a hundred meanings, such as "an area", "an artwork", "a rank", "a title" and so on (Tind 2009: 4). The writer took inspiration from her own experiences and complemented the poems with photos of her and her family, food recipes and fragments of letters from her biological sister.

## Theoretical basis

The theoretical basis of this paper is grounded in George Lakoff's theories on the metaphors that stem from the bodily experience. In the book *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind* Lakoff states that "[e]very time we move anywhere there is a place we start from, a place we wind up at, a sequence of contiguous locations connecting the starting and ending points, and a direction" (Lakoff 1987: 275). He associates movement with three elements: source, path and destination, and focuses foremostly on metaphors which describe some kind of purpose (Lakoff 1987: 275). However, depending on the metaphor and the metaphorized concept, the structure may be based on two of these elements or solely one. In this paper the analysis of metaphors describing movement will therefore not always include the entirety of the scheme proposed by Lakoff.

In order to describe movement between identities it is crucial to define the term "identity". As mentioned in the introduction, Kristeva compares this movement to wandering; she refers to the person experiencing this phenomenon as a foreigner. She explains that "the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity" (Kristeva 1991: 1). According to Kristeva's understanding, the concept of identity would mean a particular image one has of oneself. This image is composed of multiple traits and characteristics that either connect them to or differentiate them from a certain group of people. The aforementioned "foreigner" is someone who struggles to identify oneself with one's surroundings, and thus experiences a feeling of strangeness.

## The human body in movement – an analysis of Eva Tind's poetry collection *Do*

Tind uses description of movement in various ways. This analysis will focus solely on motion verbs connected to the human body and will be divided into five groups. Firstly, fixed and idiomatic expressions will be analysed. After that the focus will shift to verbs related to going or running. Then, verbs that describe dancing will be discussed. Subsequently the analysis will bring attention to verbs that mimic the movement of water, such as flowing or swimming. The last category will include any other verbs that are associated with movement.

## Fixed expressions of movement

Fixed and idiomatic expressions are a significant part of any language. Even though poets often create their own linguistic structures and neologisms, they make use of these expressions as well. Idiomatic expressions are either used in their pure form or deconstructed to build a new structure. Motion verbs are included in numerous phrasal verbs and other idiomatic expressions. In the poem *arirang* there are a few examples of such fixed expressions that are used intuitively: "du forlader mig og går over arirang-passet / min elskede, du forlader mig og drager bort" [you abandon me and walk over arirang mountain pass / my beloved, you abandon me and pull away][1] (Tind 2009: 11).

[1] Unless otherwise noted, all translations are the author's.

The verbs *gå* and *drage* are modified by prepositions "over" and "bort", which indicate the direction and signify outward movement. These phrasal verbs strengthen the effect of the verb "to abandon", which could be used on its own to describe the situation.

Similarly, in the poem 천사 [Angel], which consists of a single line: "en engel går igennem stuen" [an angel walks through the living room] (Tind 2009: 37), the preposition is used to paint a fuller picture. Additionally, it is created by linking separate prepositions, *i* [in] and *gennem* [through] to indicate that the angel is walking through the room without entering it or leaving.

A very simple example is provided in the poem *dansker* [Dane]: "du er en rigtig dansker / du kommer fra Korea" [you are a real Dane / you come from Korea] (Tind 2009: 46). The expression "to come from" is taught during first foreign language lessons. It is one of the most fundamental and basic facts that a person can tell about themselves, a part of their identity. Here it is confronted with an almost contrasting statement about being a "real" Dane. In this poem – as well as in the poet's experiences – the simple phrase "to come from" bears an implication that she is an outsider and emphasizes that she moved to Denmark from another place.

The verb "to come" can be associated with many other prepositions to change its meaning, as in the poem *scenestykke04* [stage play04]: "jeg folder et stykke A4 papir til en lille hård klump, mine negle / kradser i min eksem, der kommer af den tørre luft i danmark, om / vinteren" [I fold a piece of A4 paper into a small hard lump, my nails / scratch in my eczema, which comes from the dry air in denmark, in the winter] (Tind 2009: 104). Here the phrase *komme af* is translated into English exactly the same, as *komme fra*, since in this situation the semantics of Danish and English do not overlap. The meaning of the verb *komme af* is "to be created by" rather than "to come from". In this fragment the poet uses many words associated with sharpness or roughness, such as "nails", "scratching", "eczema", "hardness", "dryness". The lyrical subject is being physically hurt firstly by the Danish climate, and secondly by herself folding a piece of paper – which is a kind of movement. This conveys an image of a situation in which the lyrical subject feels unwelcome and foreign.

Fixed expressions in the poetry collection *Do* are used mostly to create a more complex description. They point out the direction of movements, often indicating moving between places, escaping or being abandoned (moving

outwards). Movement is also pictured as a way of hurting oneself when it is directed inwards.

## A change of place – verbs related to going and running

The lyrical subject emphasizes that she is constantly moving between places. This kind of movement is usually expressed by using verbs *gå* and *løbe*. An example of the first verb can be found in the poem *+k/t*. The title refers to double consonants "k" and "t" that the poet placed in Danish words. The idea is based on the Korean traditional writing system, Hanja, which uses additional Chinese characters to differentiate words with identical pronunciation and distinct meanings (Tind 2009: 17). In the line "min mor av kkød, du gav mig / liv, det ttager jeg med mig, når jeg går" [my mother of *fflesh, you gave me / life, I *ttake it with me, when I go] (Tind 2009: 14), the lyrical subject refers to her biological mother who gave birth to her. She received life – a body of flesh – and now carries it with her continually by simply existing and moving around in the world. The additional letters indicate that even though she moved to Denmark, she still remembers her Korean roots.

The poem *lille ole* [little ole] provides an example of movement in a dramatic, dynamic situation. It is a reference to a traditional children's song popular in Scandinavia, *Mors lille Ole* [Mother's little Ole]. The song tells a story of a little boy, Ole, who wanders alone through a forest. He makes friends with a bear and feeds it berries. When Ole's mother discovers her son in this situation, she is frightened and screams. This scares the bear, which escapes, disappointing Ole (Tind 2009). Tind's poem presents a contradicting side of little Ole. She tells a story of a boy who is chased, trapped and beaten by Ole and his friend. The victim tries to escape: "jeg løber / hurtigere end jeg kan, jeg løber med hjertet oppe i / de bagerste del af munden" [I run / faster than I can, I run with the heart up in the furthest part of the mouth] (Tind 2009: 78). The verb *løbe* ("to run") is complemented with adverbials which are further expressions of the intensity of this activity, thus being articulations of fear. However, the bullying persists: "lille ole jagter mig og fanger mig og slår mig hårdt / på min gipsindbundne arm, den dag græder jeg / ikke, jeg går hjem" [little ole chases me and captures me and hits hard / my plastered arm, that day I don't cry, / I go home] (Tind 2009: 78). The first part of the sentence

is very dynamic. The verbs come one after another and all of them indicate violent movements associated with hurting someone. After that the movement accelerates, the victim does not react with tears and simply goes home. The verb *gå* ("to go") is accompanied by the adverb "home", signalling that the lyrical subject seeks shelter. The direction of movement is therefore from the source – a dangerous situation – through a path of reaction, which differs from the usual reactions of the victim, to the destination – a safe home. Even though the poem does not disclose the reason for the constant bullying, the context of the whole collection indicates that it may be related to the victim's nationality. The poem therefore fits into the story of a Danish-Korean woman, in spite of the age or gender of the lyrical subject.

The verbs *gå* and *løbe* are usually used in structures based on the source–path–destination model proposed by Lakoff. The lyrical subject removes themselves from a place or situation and either departs into the world or is directed into a particular place. The verbs are strengthened by adverbials in the clause to explain the nature of movements and their emotional component. The descriptions visibly differentiate between slow and fast, voluntary and forced movements.

## Dance movements

Dancing is a movement often and thoroughly described by Eva Tind. Complex pictures of this activity are presented in multiple poems. One of them is titled *forsamlingshuset* [the village hall]. The poem tells a story of a family gathering, and a significant part of it is dedicated to dancing:

> så er der kaffe og kage igen og dans,
> et fad med cigaretter og cigarer bliver sendt rundt, og vi danser i
> par, moster karen svinger mig rundt i vals og foxtrot og forsørger
> at lære mig tango. jeg kan godt lide at se de voksne danse, jeg
> kan godt lide at danse, jeg går også til folkedans, der er jeg mand,
> fordi der mangler drenge. min far er den, der danser allermest,
> alle elsker at danse med ham, han svinger kvinderne rundt, til de
> mister pusten. jeg falder i søvn på et tæppe under bordet. festen
> slutter i en kreds, vi krydser arme og holder i hånd, vi synger og
> vugger i takt til sangen (Tind 2009: 84).

[so there is coffee and cake again and dance,
a tray with cigarettes and cigars is sent around, and we dance in
pairs, aunt karen swings me around in waltz and foxtrot and attempts
to teach me tango. I like to watch adults dancing, I
like to dance, I also go to folk dance, where I am a man,
because it lacks boys. my father is the one, who dances the most,
everyone loves to dance with him, he swings the women around, until they
lose their breath. I fall asleep on a carpet under the table. the party
ends in a circle, we cross arms and hold hands, we sing and
we rock to the beat of the song]

Dancing is considered to be a positive activity and is often associated with celebration or expression of happiness. It is also a social activity. Here the verb *danse* ("to dance") and other verbs related to it are accompanied by the plural first person pronoun *vi* ("we") and prepositions that indicate that the lyrical subject pursues this pastime with other people ("we dance in pairs", "aunt karen swings me around", "we rock to the beat"). Furthermore, dancing is described as something that the lyrical subject does with pleasure ("I like to watch adults dancing", "I like to dance"). Additionally, it evokes positive associations both in the lyrical subjects and in the members of her family ("my father is the one, who dances the most, / everyone loves to dance with him"). Dancing therefore connects the lyrical subject to her Danish family. She becomes an equivalent member of the adoptive family. Not only is dancing their common hobby, it is also something that others explore with her: "aunt karen swings me around in waltz and foxtrot and attempts / to teach me tango". It is important that these dances are among the most popular in Western culture, and thus are a way to immerse the lyrical subject in this culture and tradition, so that she can experience it along with her family.

The last poem in the collection, *tranedans* [crane dance], presents a different picture of dancing. This time the lyrical subject performs this activity on her own: "jeg danser tranedans foran låsby brugs iklædt min gule hanbok / med mønstrer og tråd af guld. mit hår er samlet i en knold i / hånden har jeg do" [I dance a crane dance in front of låsby grocery dressed in my yellow hanbok / with patterns and threads of gold. my hair is gathered in a knot in / my hand I have do] (Tind 2009: 124). The poem presents a clash of two cultures: the dance is performed in a Danish town, but the lyrical subject is dressed in traditional Korean clothes. The title, which is repeated in the first

line of the poem, literally means the dance of crane birds, an activity that cranes perform to establish social ties between one another. The metaphor can refer to a Danish expression *være en spurv i tranedans* [to be a sparrow in a crane dance], which means to take part in something one is not suited for. By dancing in Korean clothes in a town in Denmark the lyrical subject attempts to fit into the group, but she cannot blend in no matter how hard she tries. One of the most interesting elements of this poem is the last word – *do*. As mentioned at the beginning of this article, the word has 121 meanings in Korean, but only one in Danish. This means that it is unclear what kind of an object the lyrical subject holds in her hand. However, it can be understood metaphorically. *Do* is a word that functions as a bridge between two languages and two cultures. It is a word that Korean and Danish have in common, even though it has different meanings in both of them. It is therefore also a symbol of the fact that the lyrical subject tries to communicate and participate in both cultures, but is often misunderstood.

The movement associated with the verb *danse* and the concept of dancing in *Do* represents a way of becoming a part of a group, a community. As a rule, it is connected with positive feelings. Occasionally it can be a symbol of a failed attempt to be accepted. It is an illustration of Kristeva's statement that the foreigner must wear masks to blend in. However, the lyrical subject is able to find pleasure and joy in this way of building a connection, which promises finding a common trait that is universal across cultures.

## Flowing – motion verbs that relate to the movements of water

"You cannot step into the same river twice" is a saying that stems from an ancient Greek philosopher Heraclitus. He had the idea that everything is constantly changing, just like a river – despite not changing its appearance, the river is never the same twice, since the water constantly moves forward. The saying can be found in many languages, also in Danish: "man kan ikke bade to gange i den samme flod". The metaphor of a river reflects a common perception of water and other liquids as ever-changing phenomena in constant movement.

This representation of movement is present also in Tind's poetry. In the poem *når jeg synker* [when I sink] she compares her own body to water in different states of matter: "jeg bliver stående inden i skabet med mine

iskolde / fødder, mine isklumper, for en dag bliver det / tøvejr og vand smelter, vand drypper og samler / en sø fra mit barndomsland" [I stay standing in the closet with my ice cold / feet, my ice lumps, because one day there comes / thaw and water melts, water drips and gathers / a sea from my homeland] (Tind 2009: 74). The first part of this quote refers to being stuck in a situation by using static verbs ("I stay standing") and comparing the lyrical subject's body part to ice, which is associated with the lack of movement, as well as winter, a time of waiting and hibernating. In the second part of the quote there is a forecast of thaw. It metaphor refers to a time in the future when the situation will change. The poet changes the static verbs to ones that describe movement or change of state: melting, dripping, gathering. In addition, the aforementioned ice is replaced with liquid water. The change in the state of matter is caused by temperature, which in this case may refer to a more friendly environment in which the lyrical subject is able to reconnect with her roots and be proud of her heritage. In the present moment she is only able to exist silently in the Danish culture.

Another liquid recurring in Tind's poem is milk. Milk is associated with early childhood and the relationship between a mother and a child; therefore it may be metaphorized as a connection to one's family and motherland. Such a metaphor is used in the poem *apart from me / who is apart*: "græd ikke over mælk / jeg græder i mælk / mælk løber ud af mine øjne, af mine / brystvorter" [don't cry over milk / I cry in milk / milk runs out of my eyes, of my / nipples] (Tind 2009: 36). The poem begins with a reference to the saying "don't cry over spilled milk" (in Danish: "græde over spildt mælk"), meaning that it is pointless to cry because it is impossible to change the past. To the lyrical subject's spilled milk represents leaving her home country. However, she states that she is not mourning the fact, but is rather irreversibly influenced by this event. Her tears are always connected to the lost life, and she will pass her sadness to her children, as it is impossible for her to detach herself from this experience. The words "milk runs out of my eyes, of my nipples" indicate that she has no control over these emotions. The verb *løbe* ("to run") appears also later in the poem: "mellem mine balder / løber mælk som flod / balder af bjerg" [between my buttocks / milk runs like river / buttocks of mountain] (Tind 2009: 36). Milk is compared to a river, or even a flood, as the word has a double meaning in Danish. The feeling is overwhelming and overtakes her whole body.

Liquids – water and milk – refer respectively to a change of state and to one's heritage. Water is metaphorized as movement and change, and the verbs describing it are associated with dynamism. Milk, on the other hand, represents feelings of longing, sorrow and self-awareness. It serves as a symbol of a lost life in the lyrical subject's homeland, at all times present in her mind. Even though both water and milk refer to different experiences, the verbs used in combination with these nouns have one thing in common: they indicate intensity and lack of control.

## In movement – lack of stillness and change of state

Tind also communicates her message using other motion verbs that do not fall under any of the previously mentioned categories. They are often linked to a change of state, or an inability to stay still. The short poem *hønseægo2* [chicken eggo2] is an example of the first case: "knuder i halsen som æg, vokser langsomt" [lumps in the throat like eggs, grow slowly] (Tind 2009: 34). Lumps in one's throat describe a feeling that arises in one's body in a state of anxiety. The poet states that the lumps *vokser* ("grow") slowly, just like chicken eggs. Anxiety builds up over time, and if unresolved, leads to a situation in which a person cannot function – here, supposedly, talk – properly.

In relation to the lyrical subject's experiences, the anxiety results from living in a culture that for a long time rejected her. The frustration grows stronger. The verb *vokse* ("to grow"), which indicates an upward movement, is also used in another poem, *græs* [grass], but in a different context: "her er en tot græs / af den blev jeg født / jeg vokser stadig / uden centrum, i alle retninger" [here is a stump of grass / I was born of it / I grow constantly / without a centre, in all directions] (Tind 2009: 55). In this poem growth refers to a change that a person undergoes during their lifespan. The little wick of grass refers to a place – South Korea – where the lyrical subject was born. She grows without a centre because she is torn between two places and does not consider any of them an actual starting point. She acquires a bit of two cultures, but to an uneven degree. The growth does not progress in the same way in both directions.

Motion verbs in Tind's poems are often associated with strong emotions. An example can be found in the previously analysed poem, *lille ole*, which ends as follows: "vi drikker te af brune krus og spiser / trekornsboller med smør,

mine hænder ryster" [we drink tea from brown mugs and eat / three-grain buns with butter, my hands are shaking] (Tind 2009: 78). The lyrical subject has just been bullied, and is under the influence of strong, negative feelings. Their state of mind is simply conveyed by describing their shaking hands. Emotions are thus reflected in the movements of their body.

The lack of stillness resulting from emotions is also present in the poem *gule hav* [yellow sea]: "ved du, at mit stamtræ står i det gule hav, / der hvor to hvirvler hvirvler i min datters hår?" [do you know that my family tree stands in the yellow sea, / where two swirls swirl in my daughter's hair?] (Tind 2009: 94). The Yellow Sea, located next to South Korea, is thus a symbol of the lyrical subject's homeland. The swirls refer to winter and summer monsoons that affect this part of the world. The noun "swirl" is strengthened by an identically sounding verb. This repetition creates a picture of strong winds in the reader's mind, as well as visually representing two monsoons. This fragment is a poetic description of the lyrical subject's homeland, and conveys her loving attitude towards her Korean roots.

The lyrical subject always talks about her emotions and her relationship with her home country using motion verbs. This way she expresses the strength of her connection to her heritage, and the touching memories of her homeland. Her emotional response to these matters is never one of stillness or calmness.

## Conclusions

Motion verbs are a significant part of Eva Tind's poetry collection *Do.* They can be divided into five main categories: fixed expressions, walking or running, dancing, verbs related to the movement of water, and other types of verbs that usually describe the lyrical subject's state of mind or being. The movements are of different nature: they may have direction or not, they may be intentional or not, they may be physical or metaphorical. A common theme among all kind of motion verbs is their emotional component. The poet uses the verbs to explain the lyrical subject's feelings.

Additionally, all of the movements have the same source: the primal movement from one country to another. A double identity and being a foreigner in two countries, as stated by Kristeva, marks one's experiences. A foreigner does not have a base to which they may return, and therefore

they attempt to create a shared place somewhere in-between two cultures. Since they are unsure of the location of this place, it forces them to remain in constant movement. The experiences of the lyrical subject, taking a starting point in an individual's experiences, present a broader perspective. Tind explores the experiences of a modern individual in a constantly changing world, where it is easy to become lost or confused, as the traditional communities are no longer serving their support function.

## References

Kristeva, J. (1991). *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Litteratursiden. (n.d.). *Eva Tind*, www.litteratursiden.dk/forfattere/eva-tind-kristensen (13.03.2022).

Rosengreen, L. (2012). *Tind, Eva*, www.forfatterweb.dk/oversigt/tind-kristensen-eva (13.03.2022).

Tind, E. (2009). *Do*. København: Gyldendal.

## Nota o autorce

Paulina Przywuska – absolwentka linii norweskiej na kierunku skandynawistyka na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych w dziedzinie językoznawstwa. Jej projekt badawczy dotyczy językowego obrazu ciała (z uwzględnieniem teorii językoznawstwa kognitywnego) we współczesnej poezji skandynawskiej, w utworach trzech poetek: Joanny Rzadkowskiej, Atheny Farrokhzad i Evy Tind. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał pod opieką dr hab. Marii Sibińskiej, prof. UG, na podstawie pracy doktorskiej *Kroppens språklige kreasjon i dikt av Joanna Rzadkowska, Athena Farrokhzad og Eva Tind*.

Aleksandra Brożek-Sala
ORCID: 0000-0002-3624-6817
University of Gdańsk

# The Orient and the Occident: Postcolonial traits in Johannes Anyuru's novel *De kommer att drunkna i deras modrar tårar* (*They will drown in their mothers' tears*)

The article addresses the postcolonial character of Johannes Anyuru's novel *De kommer att drunkna i deras modrar tårar* (*They will drown in their mothers' tears*), which was published in 2017 and presents the possible future consequences of violence and terror that commonly trigger xenophobic and racist behaviours. Taking the postcolonial literature as a starting point of the discussion, the author analyses typical traits of the postcolonial discourse incorporated in the novel. Examples taken from Anyuru's book lead to the conclusion that although Sweden depicted in the novel is not a colony, the reality described by the author has colonial characteristics, while the discourse of the novel is postcolonial.

**Keywords:** colonialism, postcolonialism, dystopia, Orient, Occident

## Introduction and approach

Johannes Anyuru, a contemporary Swedish writer and poet with Ugandan background, has often raised in his works such subjects as migration, inequality and injustice. The author was born in Sweden, Borås, but his father comes from Uganda. His first collection of poems, *Den är bara gudarna som är nya* (*Only the gods are new*), was published in 2003. He converted to Islam in 2007. In his book entitled *De kommer att drunkna i deras modrar tårar* (*They will*

*drown in their mothers' tears*), published in Sweden in 2017 and awarded with Augustpriset prize in the same year (Södergren 2017: 1), he depicts a dystopian image of future Sweden in which citizens with foreign background, especially those from Islamic countries, are treated as second-category citizens and must deal with ostracism, hatred and fear on a daily basis. The book has been translated into many languages, including the translation into English, by Saskia Vogel, published in 2019. The main purpose of this article is to analyse the postcolonial character of the novel with the focus on binary oppositions present in the dystopian future reality created by the author.

## Postcolonial discourse

The postcolonial discourse is an approach to literary analysis that has its roots in the 1980s and 1990s and the publication of works of such researchers as Edward Said, Homi Bhabha i Gayatri Chakravorty Spivak, among others (Markowski 2006: 551). The postcolonial approach to literary texts is a way of reading and interpreting "the cultural practices of colonialism" (Nayar 2010: 25) that involves the presentation and critique of colonial prejudices as well as the objection to cultural violence towards weaker, dominated nations (Markowski 2006: 551).

Initially, colonialism was related to how great empires, for instance Great Britain, France or Spain, treated indigenous peoples on colonised territories, with Aborigines in Australia or locals in Africa being a good example. In the course of time the concept began to concern all relationships between the colonisers and the colonised (Markowski 2006: 551). Although the two groups "supported and reflected each other" (Said 1978: 13) to some extent, postcolonial researchers have noticed that the colonisation and the unfair judgment of the Orient has created "unjust and unaccountable hierarchies of power in the world" (Young 2009: 17). Not only did postcolonial critics reveal exploitation of the East by the West, but they also pointed out the unfair depiction of the Orient and its inhabitants in order to "create new and powerful identities for colonised peoples and to challenge colonialism not only at a political or intellectual level" (Loomba 2015: 182).

This analysis aims to depict how Johannes Anyuru's novel *They will drown in their mothers' tears* debunks prejudices and stereotypes about the representatives of the Orient, with the use of the tools of the postcolonial discourse.

## Dystopian image of future Sweden

The story is set in Sweden. Although the exact date of the events is not given, one may assume that they take place in the first half of the 21st century. Due to the fear of increasing number of immigrants in the country and because of various terrorist attacks, with the last one taking place in a bookshop during a meeting with an anti-Muslim author, leading to the death of many innocent people, Sweden becomes a totalitarian state where Muslims are treated as subhumans. They are deprived of their basic civil rights, forced to change their faith and the most rebellious of them are being locked up in a camp called the Rabbit Yard, located in the area in Gothenburg with blocks of flats which used to be inhabited mainly by immigrants and not well-off people. One cannot feel free in Anyuru's Sweden: if you are a Muslim, you can very easily lose your civil rights if you say, write or do something wrong.

The story unfolds on many different levels and the author describes parallel events taking place in different timelines. The main character is a well-known Swedish writer who receives information that Annika Isagel, a young Belgian woman who is an inmate of a criminal psychiatric clinic, wants to talk to him. The girl tells the protagonist that her name is not Annika and that she was one of the three terrorists who took part in the attack on Christian Hondo's bookshop in Gothenburg two years earlier. The reader is almost simultaneously told what is happening in the protagonist's present, what will happen or may happen in the future, and what happened in the past. The reader is not able to judge if the girl is telling the truth, but knows that she claims she has come from the future. The girl does not remember her real name, but says she was called Nour by Amin, one of the attackers who was of Moroccan origin.

In Annika's/Nour's alternative story their suicidal attack was successful, which resulted in repression of Muslims. She describes a country where racism and terror reign and Muslims are persecuted. She also portrays her friend Liat, her parents and her friends, tells about the murder of her mother by "righteous" Swedes and about her stay in the Rabbit Yard. She tells the protagonist about the experiments carried out on her and other prisoners in the notorious part of the camp – House T. The reader guesses that she must have died during the tortures and then, miraculously, moved into another girl's body in order to return and warn people against violence

and evil. Annika/Nour is said to be suffering from schizophrenia. She writes down her story and gives it to the main character whose name readers also never get to know.

Although the protagonist initially does not believe her, after some time he decides to leave Sweden together with his wife and daughter. However, they change their minds at the last minute and decide to stay with the hope that the nightmare will never come true. Some hints from the story also suggest that the young woman might be the writer's daughter who has come from the future in order to give warning to him and others.

## Postcolonial traits

It must be noted that *They will drown in their mothers' tears* is not a book about a colony or colonisers as such. Although Sweden had a colony in the Caribbean in the past (Luthin 1934: 308), this fact does not constitute the main point of this analysis. The reality shown in the novel is neither about Western people going to the East nor about big empires occupying lands inhabited by poorer and weaker nations. This raises a question of why the novel would be perceived as postcolonial.

According to Edward Said, the author of a number of books on the postcolonial discourse, such as *Orientalism* (1978) or *Culture and imperialism* (1993), one may notice "an ontological and epistemological distinction" (Said 1978: 10) between the so-called Orient, the part of the world that was considered inferior but at the same time exotic and intriguing, and the Occident, that is – generally speaking – the Western world represented by contemporary and earlier empires, rich countries that once colonised many territories in the East and then took advantage of their knowledge and resources.

Said (1978: 48) draws our attention to the fact that "Europe was always in a position of strength, not to say domination", and even when the Orient was regarded as the Occident's partner, it was always inferior and weaker. Consequently, whereas the use of various Eastern resources, including human resources, was enthusiastically accepted by the colonisers, Western people are not so eager to invite representatives of the Orient to their own countries, not to mention letting them take advantage of their opportunities.

This fact is clearly shown in Anyuru's novel. Due to the cultural differences between the two groups, namely Swedes, people not only born in Sweden,

but also having Swedish background, and "strangers", that is people who have come to Sweden from other countries or those whose parents migrated there in search of a safer and easier life, they hardly ever understand each other and are not able to respect each other's customs, culture or habits. This can be clearly noticed in the scene in Christian Hondo's bookshop, when Göran Loberg, a writer, demonstrates a number of strips from his comic books that ridicule Muslims and contain "caricatures of the Prophet Mohammed", "a group of turban wearing, hook nosed men bent in prayer with cruise missiles stuck in their anuses" (Anyuru 2019: 21), and other similarly offensive images. His actions derive partly from uneasiness about extremists and terrorists and to some extent from ignorance and lack of understanding of a foreign culture.

Similar attitude can be observed in case of people from the other group. The girl from the mental hospital says: "They spend eight hours a day watching television. And they call us extreme. They laugh at our religion. They murder us in Syria, in Iraq, in Afghanistan, in Chechnya, in Palestine" (Anyuru 2019: 31), criticising Western habits, mindset and lack of respect towards other cultures. Pramod Nayar, the author of the book *Postcolonialism: A guide for the perplexed*, notices that the Western, biased perspective "essentializes the Oriental as a dehumanized being, fixes him/her in a stereotype" (Nayar 2010: 18). Representatives of the Occident perceive the Orient as a mass of inferior but at the same time dangerous and untrustworthy people who bring chaos and threat to their territory.

This mutual misunderstanding and hostility leads to the unavoidable problem of segregation. One may observe "rhetoric colonial dichotomies" (Nayar 2010: 200), a distinction between "us" and "them", between Swedes and the others, white people and coloured people, those who are believed to be educated and those who are regarded as barbaric.

It is hard not to notice Anyuru's allusion to Joseph Conrad's *Heart of darkness*, a short story which is believed to be a classic example of colonial literature, depicting Africa as a savage, uncivilized "antithesis of Europe and therefore civilisation, a place where a man's vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant bestiality" (Achebe 1977: 783). Describing her stay in the Rabbit Yard, the girl from Anyuru's novel wrote: "I thought: We're in the belly of Sweden" (Anyuru 2019: 164). The place where Swedes keep Muslims against their will, the place full of hungry, frightened and oppressed

people who did not fit in the Swedish society, is called a "belly" – a dark, messy place at which one does not want to look so as not to feel embarrassed or ashamed.

The authors of the book entitled *Postcolonial studies: The key concepts* give example of the apartheid in South Africa, in case of which "people of African, Cape Coloured or Indian descent were forcibly removed from urban areas where they had lived for generations" (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 18). Similar situation may be observed in Anyuru's book as so many unwelcome Muslims have been deprived of their flats and moved to the Rabbit Yard ghetto. While in South Africa "the policy of segregation extended to every aspect of society, with separate sections in public transport, public seats, beaches and many other facilities" (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 18), in Anyuru's novel there are Muslims who have not been punished with removal to the Rabbit Yard and are still allowed to use public places – at least officially, because in reality they are often mocked and persecuted.

One may notice a significant degree of antipathy towards all immigrants and their offspring even at the time present for the main character – the writer. Graham Macphee, professor at the University of Sussex and author of the book entitled *Postwar British literature and postcolonial studies*, focuses in his study on British society, but the situation he describes is universal. He notices that post-war Britain has become "an exclusive national community that excludes others not explicitly on the old grounds of biological race, but on the basis of their perceived cultural alienness, unassimilability or menace" (Macphee 2011: 2). Western societies treat migrants with disdain and animosity, seeing in them a potential threat to their economy and security.

One of the most alarming messages in Anyuru's book is that mutual hatred and alienation, deriving from centuries of colonial experiences and prejudices, result in violence, terror and even greater injustice. In Anyuru's book hostility towards Muslims is caused by – among other reasons – a number of terrorist attacks in the past with the last straw on the camel's back being the attack in Hondo's bookshop. Similarly to the circumstances in 2001, after the attack on the World Trade Center in New York, when one could notice "American nationalism built on already existing suspicions, fears and dislike of Arab, non-white and Muslim cultures" (Nayar 2010: 71), xenophobic and racist atmosphere noticeable in Sweden even before the Hondo attack deteriorates abruptly. Nationalist and even fascist voices became louder

and louder and after the so-called "February Laws" (Anyuru 2019: 89) citizens are allowed to spy on one another, report those who are regarded enemies of Sweden and even chase them down and beat them:

> When we started school, the halls were buzzing with rumours about the Crusading Hearts. A girl in my class had an older brother who was a Crusading Heart and she said that he was part of some sort of militia and had a gun that he practised shooting over the sea (Anyuru 2019: 96).

These were members of the Crusading Hearts that mocked the main female character in the street, destroyed her friend's jacket and – as violence escalated – killed her mother. The name of the group is also an overt allusion to crusades and crusaders whose mission was to protect Jerusalem from Muslims and who, in fact, killed many innocent people not only in the Middle East, but also in Europe. Elleke Boehmer, novelist and researcher recognised for her analysis of colonial and postcolonial works, notices that "the business of colonization meant gamble and experimentation, with lives, with funds, above all with meanings" (Boehmer 1995: 14). These words bring to mind experiments carried out on Annika in al-Mima prison in Jordan as well as on "Nour" in the Rabbit Yard:

> Building T was on a hill, so its greenish copper face could be seen from almost anywhere in the Rabbit Yard, and I heard you ended up there if you got caught trying to escape. The guys said they experimented on people in there. They'd noticed birds didn't fly over it, and if guard dogs were forced to go inside the fence, they'd panic and bark themselves hoarse (Anyuru 2019: 176).

An important aspect in both colonial and postcolonial perspectives is the point of view of the oppressed. Postcolonial authors draw their readers' attention to the fact that the Orient does not constitute one homogenous and feeble-minded mass, but a group of individuals with varied experiences, interests, talents and abilities. As Said (1978: 32) characterised it, the "cultural role played by the Orient in the West connects Orientalism with ideology, politics, and the logic of power […] to the literary community". The representatives of the purported Third World have come to Western countries, bringing their experience, insight, wisdom and cultural heritage. Annika's/Nour's father is a writer, an educated person once respected and appreciated,

but now his works are of no interest to Swedes, who assume that if they were written by a foreigner, they must be evil and should be banned.

Young (2009: 18) emphasises that "listening to what others are saying, about themselves or ourselves, is perhaps the central necessity for any postcolonial critic". Anyuru describes Muslim people as intelligent, thoughtful and knowledgeable, drawing a clear line between extremists, like Amid or his accomplice Hamad, and ordinary people who want to live in peace, respecting one another. This may be noticed, for instance, in the scene when the main character visits the girl in a mental hospital for the first time:

> The murderer who'd shed blood in the name of my religion. A demon who'd stolen my face. She was crying, soundlessly, while looking at me. […] As-salaamu-alaikum. Peace. That was the word she used to greet me. The only one of the three terrorists to survive that wintry night of February seventeenth – the first word she said to me was peace (Anyuru 2019: 54).

The writer is disgruntled hearing an extremist use the word which means "peace", as he feels that she is not entitled to do so. When it comes to the perspective of the oppressed, it is worth mentioning that "Western power can often also shape self-conceptions and make the Orientals believe that the constructed stereotypes of the Orient and the Orientals are true" (Salhi 2019: 4). Those who are ridiculed, intimidated, daunted and criticised may start to believe in what is said about them.

The fact that Anyuru chose Sweden for the novel's setting is fairly meaningful. It is the country where he was born and lives, and as a child of an immigrant from Uganda could possibly have found himself in a similar situation as the characters from his novel. However, there is one more aspect to raise – this is the place where refugees have been welcomed for decades. Spivak, literary theorist and author of many books on postcolonialism, including *A critique of postcolonial reason: Toward a history of the vanishing present*, calls Sweden "a generally 'enlightened' donor country; responsible in the context of globality and global postcoloniality" (Spivak 1999: 373). She points out that Sweden is regarded as friendly for newcomers and believed to be a democratic state in which the spirit of equality and peace has been strong for many years.

## Conclusions

Taking into account the examples above, one may draw a conclusion that in *They will drown in their mothers' tears* Anyuru engages readers in the post-colonial discourse. The novel does not present adventures of brave people travelling to distant and unknown lands. This time, in the 21st century, the representatives of the fascinating but bizarre East migrate to the West, where the Occident meets the Orient. However, in spite of decades of globalisation and centuries of technological development, the encounter is painful and baffling, and the precipice between the West and the East is still so huge that it leads to inequality and unfair treatment of the weakest by those who are in power when once democratic country quickly changes into an oppressive one.

## References

Achebe, C. (1977). *An image of Africa*, "The Massachusetts Review" 18.

Anyuru, J. (2019). *They will drown in their mothers' tears*. San Francisco: Two Lines Press.

Ashcroft, B., Griffiths, B., Tiffin, H. (2013). *Postcolonial studies: The key concepts.* New York: Routledge.

Boehmer, E. (1995). *Colonial & postcolonial literature: Migrant metaphors*. Oxford: Oxford University Press.

*Johannes Anyuru. Biography*. (n.d.) The Modern Novel. www.themodernnovel.org/europe/w-europe/sweden/johannes-anyuru (30.03.2022).

Loomba, A. (2015). *Colonialism/postcolonialism*. London – New York: Routledge.

Luthin, R.H. (1934). *St. Bartholomew: Sweden's colonial and diplomatic adventure in the Caribbean*, "The Hispanic American Historical Review" 14.

MacPhee, G. (2011). *Postwar British literature and postcolonial studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Markowski, M.P. (2006). *Postkolonializm* [in:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków: Znak.

Nayar, P.K. (2010). *Postcolonialism: A guide for the perplexed*. London: Continuum.

Said, E.W. (1978). *Orientalism: Western representations of the Orient.* London: Routledge – Kegan Paul.

Salhi, Z.S. (2019). *Occidentalism: Literary representations of the Maghrebi experience of the East–West encounter*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Spivak, G.C. (1999). *A critique of postcolonial reason: Toward a history of the vanishing present*. Cambridge: Harvard University Press.
Södergren, R. (2017). *Johannes Anyuru – En August-prisvinnare som började med att tacka Gud*, www.kulturbloggen.com/?p=113952 (7.01.2022).
Young, R.J.C. (2009). *What is the Postcolonial?*, "Ariel" 1.

## Nota o autorce

Aleksandra Brożek-Sala – absolwentka filologii angielskiej, skandynawistyki (linia szwedzka), podyplomowych studiów skandynawistycznych i British Law Centre na Uniwersytecie Gdańskim. W 2010 roku obroniła pracę magisterską poświęconą obrazom utopii i dystopii w wybranych utworach literatury brytyjskiej i amerykańskiej, a w 2022 roku pracę magisterską o wątkach dystopijnych w literaturze szwedzkojęzycznej. Pracuje jako lektorka i tłumaczka. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał pod opieką dr Karoliny Drozdowskiej.

Bartosz Wiśniewski

ORCID: 0000-0003-4929-5447

Uniwersytet Gdański

# „Musisz się nauczyć widzieć. Dokładnie i wyraźnie. Tak jak jest". Intertekstualne odczytanie dramatu Pera Olova Enquista *Dla Fedry*

**"You have to learn to see. Exactly and clearly. As it is". An intertextual reading of Per Olov Enquist's play *To Phaedra***

The purpose of the article is to analyse how the theme of Per Olov Enquist's play *To Phaedra* differs from the underlying meanings found in the myth of Phaedra and the French dramatic tragedy *Phaedra* by Jean Racine. Furthermore, the paper aims to present a probable reason why the author could have decided to recreate the story. The article begins with an intertextual analysis of *dramatis personae* in the Swedish play and the French tragedy, reflecting the procedures used to shape new meanings in the literary work. Thereafter follows an analysis of the theme of *To Phaedra* based both on the concept of interpretant and the author's personal context.

**Keywords:** drama, Enquist, intertextuality, Phaedra, Racine

**Słowa kluczowe:** dramat, Enquist, intertekstualność, Fedra, Racine

Wprowadzenie w dziedzinie literaturoznawstwa pojęcia intertekstualności, którego źródeł można upatrywać w esejach Julii Kristevej[1], pozwoliło w nowatorski sposób spojrzeć na relacje międzytekstowe. W badaniach zaczęto skupiać się na ujawnieniu elementów zaczerpniętych z innych tekstów w celu ich umotywowania oraz zanalizowania ich wkładu w przekaz nowych, kompleksowych utworów (Głowiński 1986: 83).

W artykule metodologia badań intertekstualnych zostanie wykorzystana do pokazania, jak wymowa dramatu *Dla Fedry* (1980) szwedzkiego pisarza Pera Olova Enquista (1934–2020) różni się od wymowy antycznego mitu oraz francuskiej klasycystycznej tragedii *Fedra* (1677) autorstwa Jeana Racine'a (1639–1699). Określone zostaną ponadto możliwe powody, dla których autor zdecydował się na odtworzenie i pewne transformacje fabuły oraz charakterystyki bohaterów pierwotnego mitu. W analizie zostaną zestawione postacie występujące w dramacie Enquista oraz ich pierwowzory. Podstawę teoretyczną stanowić będzie model intertekstualności francuskiego badacza Gérarda Genette'a (1930–2018) oraz pojęcie interpretantu Michaela Riffaterre'a (1924–2006). Wykorzystane będą także narratologiczne kategorie dynamicznej i statycznej[2] oraz jedno- i wielowymiarowej postaci literackiej.

Zarówno w dramacie Enquista *Dla Fedry*, jak i w tragedii *Fedra* Racine'a, do której szwedzki utwór nawiązuje, powielony został schemat historii zawartej w pierwotnym micie[3]. Hipolit staje się obiektem miłości Fedry, która podczas nieobecności męża Tezeusza próbuje daremnie uwieść pasierba. Młodzieniec z pogardą odrzuca zaloty macochy, która, zawiedziona, postanawia popełnić samobójstwo. Fedra przyczynia się także do śmierci Hipolita – ojciec, nie chcąc słuchać wyjaśnień oskarżonego o gwałt syna, skazuje go na wygnanie, gdzie ten ginie. Ostatecznie Tezeusz poznaje prawdę i wpada w rozpacz.

O ile w przypadku Enquista samo odwoływanie się do innych tekstów nie jest niczym nadzwyczajnym (Nationalencyklopedin), o tyle dramat *Dla Fedry* pod wieloma względami różni się od swoich pierwowzorów. Jest to widoczne już na poziomie strukturalnym. Napisana wierszem tragedia Racine'a podzielona jest na pięć aktów o zmiennej liczbie scen. Wśród osób

[1] Mowa tu o esejach *Word, dialogue and novel* (1966) i *The bounded text* (1966–1967).

[2] Postać dynamiczna, w przeciwieństwie do postaci statycznej, ulega wewnętrznej przemianie (Baluch, Sugiera, Zając 2002: 209–211).

[3] W artykule wykorzystano wariant mitu pochodzący ze zbioru *Grekiska myter och sagor* (1926) Claesa Lindskoga (1870–1954).

dramatu wyróżnić można króla Aten Tezeusza, jego drugą żonę Fedrę, syna Tezeusza z pierwszego małżeństwa Hipolita, spadkobierczynię rodu wrogiego Tezeuszowi Arycję, guwernera Hipolita Teramenesa, powiernicę Fedry Oinone, powiernicę Arycji Ismenę, służkę Fedry Panope oraz strażników. Akcja ma miejsce w Trezenie na Peloponezie[4]. Wypowiedzi postaci są rozbudowane, a didaskalia nieliczne i oszczędne. Z kolei napisany prozą dramat Enquista składa się z dwóch aktów, z których każdy dzieli się na cztery sceny zwane pieśniami. Utwór zwieńczony jest codą. Nie pojawiają się w nim Ismena, Panope ani strażnicy, wprowadzona jest za to postać czyściciela. Wypowiedzi postaci są uzwięźlone, rozbudowany jest natomiast tekst poboczny – opisano w nim zmiany muzyki, światła i scenografii oraz wygląd i zachowanie postaci.

Zakładając, iż „[o] intertekstualności mówimy wtedy, […] gdy przyswojeniu czy naśladowaniu towarzyszy element różnicujący, gdy zawiązuje się między nimi pewna gra" (Głowiński 1986: 90), dramat *Dla Fedry* uznać można za hipertekst, a pierwotny mit i tragedię Racine'a za jego hipoteksty[5].

## Postacie mające pierwowzór w micie

W micie postaci Fedry, Hipolita i Tezeusza są jednowymiarowe i statyczne. Charakterystyka Fedry ogranicza się do ukazania kierującego nią pożądania i wściekłości. Jej miłość jest nieumotywowana i powierzchowna. Kobieta początkowo ukrywa swoje uczucie, lecz pod wpływem czynnika zewnętrznego – mamki – wyznaje prawdę pasierbowi, który ją odrzuca. Rozczarowanie sprawia, że Fedra wiesza się, pozostawiwszy wiadomość, która prowadzi do wygnania Hipolita i jego śmierci w potyczce z potworem morskim. Obraz Hipolita sprowadza się do pięknej aparycji i cnoty. Ponadto wiadomo o nim jedynie, że na słowa Fedry zareagował pogardą.

Tezeusz jest wiernym Fedrze małżonkiem, co obraca się przeciwko niemu. Po powrocie z podróży odnajduje zwłoki żony i wiadomość, w której ta oskarża Hipolita o gwałt. Tezeusz, nie chcąc słuchać wyjaśnień syna, skazuje go na banicję, po czym wzywa Posejdona do wywiązania się z przysługi,

[4] Gdy dane nazwy własne nie występują w dramacie Enquista, wykorzystane zostały polskie tłumaczenia Andrzeja Krajewskiego-Bola (1997) oraz Tadeusza Boya-Żeleńskiego (1924).

[5] Tekst wcześniejszy, do którego poprzez transformację odwołuje się hipertekst, tj. tekst późniejszy (Genette 2014: 11–13).

doprowadzając do śmierci Hipolita na morzu. Dzięki Artemidzie Tezeusz poznaje jednak prawdę i popada w rozpacz.

W tragedii Racine'a *Fedra* postacie stają się wielowymiarowe. Miłość Fedry nie ma powierzchownego charakteru, a jej konsekwencjami są żal, poczucie wstydu, paranoja i myśli samobójcze. Autor dodatkowo zmienił bieg wydarzeń. Gdy sprowokowana przez Oinone macocha spotyka się z pasierbem, nie oczekuje, że odwzajemni on jej uczucia. Pragnie jedynie, aby Hipolit zakończył jej żywot i nie mścił się na jej dzieciach za wyrządzone mu przez nią krzywdy. Młodzieniec wzbrania się jednak przed odebraniem kobiecie życia. Następnie dochodzi do spotkania z małżonkiem. Powiernica, troszcząc się o honor rodu Fedry, oskarża Hipolita o gwałt, a Fedra temu nie zaprzecza – powstrzymuje ją zazdrość o miłość Hipolita. Dopiero wieść o śmierci pasierba sprawia, że kobieta, zażywszy wcześniej truciznę, wyznaje prawdę Tezeuszowi. Fedra nie przechodzi przy tym żadnej przemiany, jest postacią statyczną.

W tragedii zarysowuje się wewnętrzny konflikt Hipolita między podziwem dla ojca a miłością do więzionej przez Tezeusza Arycji. W obliczu domniemanej śmierci ojca zwraca on wolność ukochanej i na jej prośbę decyduje się porozmawiać z Fedrą. Gdy Tezeusz powraca, Hipolit początkowo pragnie uciec od problemów, ostatecznie decyduje się jednak przyznać do swoich uczuć. Usłyszawszy wcześniej kłamstwo o dokonanym przezeń gwałcie, ojciec nie daje wiary jego słowom. Hipolit domyśla się intrygi, ale nie chcąc splamić honoru rodzica, godzi się na wygnanie i umiera w walce z monstrum. Ze świata odchodzi już jako osoba dojrzała i zdecydowana, należy uznać go więc za postać dynamiczną.

Za pomocą wypowiedzi innych bohaterów Tezeusz przedstawiany jest jako wzorowy, ale nieobecny ojciec oraz jako kochający, lecz niegdyś niewierny małżonek. Powróciwszy na dwór przeczuwa, że coś uległo zmianie. Obawy te potwierdza Oinone. Na oskarżenie Tezeusz reaguje złością. Hipolita skazuje na wygnanie, prosząc przy tym Posejdona, by go ukarał. Decyzji, której nie może cofnąć, zaczyna z czasem żałować. Wkrótce dociera do niego wiadomość o śmierci syna, a Fedra wyznaje mu prawdę. Cierpiący Tezeusz dla odkupienia win postanawia spełnić ostatnią wolę Hipolita i adoptuje Arycję. Wyrzuty sumienia i świadomość błędu sprawiają, że gotów jest działać ponad podziałami. Postać tę można określić zatem jako dynamiczną.

Bohaterowie w dramacie *Dla Fedry* Enquista znacząco odbiegają od swoich hipotekstualnych odpowiedników. Postać Fedry poszerzona została

o stosunek do przemijającego piękna – przyczynek do jej egzystencjalnych rozważań. Jest osobą w kryzysie, alkoholiczką. Nie widzi sensu życia. Przyczyny tego stanu są dwie – zakłamane otoczenie oraz przedmiotowe traktowanie kobiet. Pragnie ona być jednostką wolną. Hipolit w jej mniemaniu ucieleśnia wolność wyboru i dlatego myślała o nim w trakcie niechcianego współżycia z Tezeuszem. Niemniej dopiero za sprawą odrzucenia ze strony pasierba kobieta uświadamia sobie ową potrzebę wolności. Gdy znienawidzony małżonek powraca, Fedra potwierdza oskarżenie Oinone, chroniąc ją przed śmiercią. Następnie zyskuje podmiotowość, buntując się przeciwko Tezeuszowi. Zarzuca mu oraz całemu społeczeństwu podwójną moralność. Pragnie go zranić, dlatego po śmierci Hipolita wyznaje prawdę o gwałcie. Później decyduje się popełnić samobójstwo. Fedra Enquista stanowi przykład postaci wielowymiarowej i dynamicznej.

Wizerunek Hipolita oparty na cnocie i miłości zastąpiony został wizerunkiem bazującym na wierności wyższym ideom. Hipolit to samotny idealista, zmagający się z presją otoczenia. Od najmłodszych lat Teramenes wpajał mu, że prawda to dobro najwyższe, lecz stojąc u progu dorosłości, dostrzega on zakłamanie świata, a także guwernera, który zaprzedał się władzy. Hipolit pogardza miłością i namiętnością. Nie chce podporządkowywać się normom i pragnie wolności. Mimo to zostaje wciągnięty w wir walki o władzę, która jest mu obojętna. Obojętna jest mu także Arycja, którą ma poślubić dla celów politycznych, oraz Fedra, której propozycje erotyczne odrzuca z zażenowaniem. Rozczarowanie zakłamanym światem nie prowadzi do przemiany Hipolita, a jedynie sprawia, że się on poddaje. Gdy zostaje wygnany, nie protestuje. Kiedy atakuje go grupa mężczyzn, nie walczy i zostaje zabity. Ze świata odchodzi, nie będąc świadomym postawionych mu zarzutów. Hipolit Enquista stał się tym samym postacią wielowymiarową, ale statyczną.

Sylwetka Tezeusza nie jest już portretem szlachetnej osoby. Jest on samotnym egocentrykiem, a do tego przemocowym i niewiernym małżonkiem. Po powrocie do Aten zostaje niezwłocznie poinformowany o próbie gwałtu. Jego porywcza reakcja przybiera formę fizycznej agresji wymierzonej w Oinone. Powiernicę ratuje Fedra. Wraz z jej przybyciem problem gwałtu zdaje się niknąć. Tezeusz próbuje zachęcić małżonkę do współżycia. Odmowa odsłania jego prawdziwą konserwatywną twarz. Zdaniem Tezeusza świat zmierza w złą stronę, a moralność zanika. Wobec siebie jest bezkrytyczny. Próbę gwałtu traktuje jak naruszenie jego prawa własności. Egocentryzm

Tezeusza dostrzegalny jest także w stosunku do syna, którego postrzega jako przedłużenie własnej osoby. Hipolit nie spełnia oczekiwań ojca, dlatego zostaje wypędzony. Tezeusz nie ma najmniejszych wyrzutów sumienia. Jego żal po śmierci syna jest sztuczny i prowokuje Fedrę do wyznania prawdy, a jako że podjęła ona już decyzję o samobójstwie, małżonek nie jest w stanie jej ukarać. Żadne z wydarzeń nie przyczynia się do przemiany Tezeusza, w związku z czym należy uznać go za postać statyczną, a ponadto jednowymiarową.

Transformację każdej z postaci, czy to między mitem a francuską tragedią, czy między tragedią a szwedzkim dramatem, określić można w świetle intertekstualnego modelu Genette'a jako transpozycję semantyczną[6]. W przypadku tragedii Racine'a transpozycje te stanowią wynik adaptacji mitu na potrzeby teatru, która pociągnęła za sobą transformacje ilościowe[7], częściowe modyfikacje epizodów oraz wprowadzenie nowych motywów, m.in. miłości Hipolita do Arycji i jego wewnętrznego konfliktu i waśni rodowej. Przejawem transpozycji jest tutaj waloryzacja[8] każdej z postaci – Fedra nie jest już jednoznacznie zła, Hipolit staje się jedną z kluczowych dla rozwoju akcji osi, a Tezeusz doprowadza do zakończenia sporu o władzę. W przypadku *Dla Fedry* w oczy rzuca się redukcja, za sprawą której autor zdołał stworzyć przestrzeń dla rozszerzeń i transmotywacji[9]. Z historii znika motyw miłości do Arycji, a pojawia się epizod gwałtu małżeńskiego oraz wątek prawdy i wierności ideałom. Nowe motywy nie skutkują już waloryzacją postaci, lecz ich transwaloryzacją[10] bądź dewaloryzacją. Transwaloryzacji podlega Fedra. Dewaloryzowani są natomiast Hipolit i Tezeusz – Hipolit zyskuje nowe znaczenie symboliczne, jednak traci na znaczeniu w kontekście całego utworu; Tezeusz staje się natomiast zakłamanym tyranem, ocenianym jednoznacznie negatywnie.

---

[6] Transformacja, w której zmiana sensu jest zamierzona (Genette 2014: 228).

[7] Redukcje skutkujące uzwięźleniem lub kondensacją tekstu oraz powiększenia w formie rozszerzenia (np. wprowadzenia nowych epizodów) lub stylistycznego rozrostu (Genette 2014: 252–288).

[8] Przypisanie postaci ważniejszej bądź pozytywniejszej roli (Genette 2014: 368–378).

[9] Zastąpienie motywu; jednoczesna demotywacja i motywacja, tj. usunięcie motywu i wprowadzenie nowego (Genette 2014: 350).

[10] Praktyka pośrednia między waloryzacją i dewaloryzacją (Genette 2014: 368).

## Postacie bez pierwowzoru w micie

Wprowadzenie przez Racine'a bohaterów, którzy nie mają swoich pierwowzorów w micie – Oinone, Teramenesa i Arycji – można z punktu widzenia modelu Genette'a określić jako przykład rozszerzenia skutkującego modyfikacją epizodów. Ze względu na ich statyczny charakter każdą z tych postaci można poniekąd traktować jako tło dla historii Fedry, Tezeusza i Hipolita.

Oinone u Racine'a interesuje wyłącznie honor rodu Fedry i władza. Manipulując Fedrą, pozyskuje ona informację, którą następnie wykorzystuje dla celów politycznych. Za jej czynami nie skrywa się żadna inna motywacja. Komplikacje sprawiają, że popełnia samobójstwo. Oinone jest postacią jednowymiarową, pojawiającą się w miejsce mitycznej mamki i pełniącą funkcję czynnika zewnętrznego, który pogrąża Fedrę.

Teramanes jest guwernerem Hipolita, jego zaufanym przyjacielem i bystrym obserwatorem. Przekazuje mu też wiele informacji, między innymi wieść o śmierci Hipolita oraz jego ostatnią wolę. Rozwój akcji nie wpływa na jego charakterystykę. Teramenes jest postacią jednowymiarową, której obecność w *Fedrze* pozwala Hipolitowi wyrazić uczucia, a Tezeuszowi umożliwia odkupienie win, dając przesłanki ku rehabilitacji Arycji.

W przypadku Arycji można mówić o rozbudowanej tożsamości, na którą składa się duma z pochodzenia, pomięć o braciach oraz cnota. Mimo to najlepiej zdaje się ją opisywać jej miłość do Hipolita. Młodzieniec jest dla niej ważniejszy niż prawo do panowania w Atenach, a jego śmierć równa się katastrofie. Na końcu tragedii Arycja staje się dziedziczką Tezeusza. Nie stanowi przy tym postaci kluczowej – służy jedynie wprowadzeniu nowych motywów, waloryzacji Hipolita i Tezeusza oraz podkreśleniu zdeprawowania Fedry.

Oinone, Arycja i Teramenes w *Dla Fedry* nie są już wyłącznie tłem dla historii innych postaci. Oinone uposażona została w osobistą historię – jest ofiarą obrzezania, a trauma z dzieciństwa częściowo tłumaczy jej chłodny stosunek do Fedry. Relacji między kobietami nie można jednak uznać za wrogą. Oinone nieustannie krytykuje Fedrę, ale jednocześnie się o nią martwi, dostrzegając jej problem. To dla niej kłamie o gwałcie i pozwala obronić się przed małżonkiem, wręczając jej nóż. Powiernica z bezdusznej kobiety staje się gotową do poświęceń przyjaciółką. Oinone Enquista niewątpliwie jest postacią wielowymiarową i dynamiczną.

Arycja jawi się jako postać bezbarwna, cyniczna i skupiona na władzy. Jej czystość traktowana jest z ironią. Nie waha się wykorzystywać własnej pozycji. Plan zamążpójścia ma dla niej wyłącznie wymiar polityczny. Próbuje zemścić się za morderstwo swoich braci, ale jest tchórzliwa. Tezeusza nienawidzi i jednocześnie się go boi. W trakcie akcji nie zmienia się, a jedynie pokazuje własną słabość – skrywany strach. Arycja zmarginalizowana została do postaci jednowymiarowej i statycznej.

Teramenes to już nie tylko guwerner, ale i nadworny pisarz na usługach despoty. Hipolita postrzega jako własny twórczy projekt i jest o niego zazdrosny. Jako nauczyciel Teramenes podkreśla wagę prawdy, co nie przeszkadza mu jednak w piastowaniu stanowiska. Jest hipokrytą, który tłumi wyrzuty sumienia. Śmierć Hipolita staje się dla niego punktem zwrotnym. Świadomość zaprzedania się prowadzi go do buntu przeciw zakłamanemu Tezeuszowi i wypowiedzenia służby. Postanawia być bliżej zwykłych ludzi, o których wcześniej wypowiada się pogardliwie. Teramenes stał się zatem postacią zarówno wielowymiarową, jak i dynamiczną.

Każdą z opisanych transformacji można odczytywać w kontekście intertekstualności jako transpozycję semantyczną, korzystającą z mieszanych praktyk ilościowych, transmotywacji i modyfikacji epizodów. Wymienione zabiegi pozwoliły na waloryzację Oinone i Teramenesa oraz dewaloryzację Arycji, przy czym każda z postaci jest bardziej niezależna od swojego pierwowzoru.

## Postać dodatkowa u Enquista

Pozbawiony jakiegokolwiek pierwowzoru w hipotekstach czyściciel reprezentuje ludzi pracy. W dramacie Enquista pojawia się on dwukrotnie – w pierwszej pieśni pierwszego aktu oraz w codzie utworu. Jego wypowiedzi wskazują na obecność problemów społecznych. Wynika z nich również potrzeba zmiany, której decydującym czynnikiem mają być pracujące osoby jego pokroju. To on zajmuje się ciałem Fedry i to za nim podąża Teramenes.

Jednowymiarowa i statyczna postać czyściciela ogranicza się do kilku wypowiedzi i definiowana jest przez rutynę pracy. Z oczywistych względów jej wprowadzenie w dramacie można uznać z punktu widzenia modelu Genette'a za przykład rozszerzenia, które stworzyło konstrukcję ramową oraz tło uwyraźniające transformację Teramenesa.

## Interpretant

Aby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Enquist zdecydował się na odtworzenie historii Fedry, można wykorzystać pojęcie interpretantu, teoretycznego trzeciego tekstu, który umożliwia interpretację hipertekstu w odniesieniu do hipotekstu (Riffaterre 1988: 303–304). Interpretantem będzie tutaj kontekst osobisty autora.

W kręgu zainteresowań Enquista leżały zagadnienia prawdy, utraconych ideałów i polityki (Nationalencyklopedin). Autor był apologetą socjaldemokracji oraz aktywnym działaczem partyjnym (Wirtén 2020). Polityka stanowiła dla niego punkt wyjścia dla rozważań uniwersalnych. Pisarz krytykował społeczeństwo, szukając przy tym istoty człowieczeństwa (Wahlin 2017). Nie dziwi więc ani negatywna ocena patriarchatu i despotyzmu w dramacie, ani wprowadzenie postaci czyściciela – reprezentanta proletariatu. Samą postać nadwornego pisarza można utożsamiać z Enquistem. Toczy on rozważania na tematy władzy, miłości i kruchości ludzkiego życia. Interpretacja ta znajduje uzasadnienie również w okolicznościach wydania dramatu – na początku lat osiemdziesiątych XX wieku autor zrezygnował bowiem z tematyki politycznej i społecznej na rzecz problematyki egzystencjalnej (Lönnroth 2020). Widać to w wyłaniającej się z utworu wizji życia – człowiek, mimo swej kruchości i skończoności, powinien zawsze protestować, aby znaleźć sens istnienia w świecie, w którym potrzebuje innych ludzi, a zarazem musi poradzić sobie sam. Z tej perspektywy dramat można uznać za swoistą cezurę w twórczości autora.

## Podsumowanie

Jak pokazała analiza, w celu odtworzenia historii o Fedrze Enquist wykorzystał szereg metod intertekstualnych. Korzystając z terminologii Genette'a, dramat szwedzkiego pisarza uznać można za przykład transpozycji korzystającej z praktyk tak formalnych, jak i semantycznych.

W wymiarze formalnym można stwierdzić, że *Dla Fedry* jest wynikiem intramodalnej transmodalizacji[11] *Fedry* Racine'a, która z kolei powstała

[11] „Zmiana dotycząca wewnętrznego funkcjonowania trybu [przedstawiania]" (Genette 2014: 305).

w efekcie dramatyzacji mitu, a więc transmodalizacji intermodalnej[12]. W obu przypadkach zmiany trybu pociągnęły za sobą zmiany ilościowe w postaci rozszerzeń. Ponadto w tragedii francuskiej można stwierdzić obecność rozrostów, a w szwedzkim dramacie redukcji.

Opisane w analizie transpozycje semantyczne można określić mianem homodiegetycznych[13]. Zmianie ulega natomiast wymowa utworów. Pierwotny mit opowiada o kobiecej żądzy prowadzącej do śmierci. Wymowa *Fedry* Racine'a przybiera gorzko-słodki charakter za sprawą wprowadzenia męskiej opozycji do kobiecej namiętności – młodzieńczej miłości i podziwu dla ojca, które ostatecznie tryumfują. Z kolei wymowa *Dla Fedry* Enquista znacząco odbiega od przesłania hipotekstów. Zabiegi transmotywacji i transwaloryzacji przeobraziły historię o niemoralnym pożądaniu w feministyczną oraz częściowo egzystencjalną opowieść o ludziach z klasy wyższej – ofiarach rządzonego przez konserwatywnego despotę, patriarchalnego i zakłamanego świata, gdzie sztuka jest jednym z narzędzi władzy. Źródeł takiego przedstawienia należy doszukiwać się w afiliacji politycznej Enquista oraz w tym, iż wydanie dramatu przypadało na czas rezygnacji przezeń z tematyki politycznej na rzecz zagadnień egzystencjalnych.

## Bibliografia

Baluch, W., Sugiera, M., Zając, J. (2002). *Miejsce postaci w przestrzeni dramatu. Struktura bohatera scenicznego. Koncepcje i metody charakterystyczne dramatis personae* [w:] *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Enquist, P.O. (1991). *Till Fedra* [w:] P.O. Enquist, *Dramatik*. Stockholm: Norstedts.

Genette, G. (2014). *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Głowiński, M. (1986). *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 4.

Lindskog, C. (1982). *Tesevs och Hippolytos* [w:] *Grekiska myter och sagor*. Stockholm: Natur och Kultur.

Lönnroth, L. (2020). Enquists inferno, www.axess.se/artiklar/enquists-inferno (9.01.2022).

Nationalencyklopedin. (b.d.). *P.O. Enquist*, www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/p-o-enquist (9.01.2022).

[12] „Przejście od jednego trybu do drugiego" (Genette 2014: 305).

[13] Niezmieniających diegezy, m.in. kontekstu i tożsamości postaci (Genette 2014: 322–324).

Racine, J. (1959). *Fedra*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
Riffaterre, M. (1988). *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1.
Wahlin, C. (2017). *Politiken hos Enquist*, www.aftonbladet.se/kultur/a/78zX3/politiken-hos-enquist (9.01.2022).
Wirtén, P. (2020). *Jag beundrade P O Enquist, alla gjorde det*, www.expressen.se/kultur/jag-beundrade-p-o-enquist-alla-gjorde-det (9.01.2022).

## Nota o autorze

Bartosz Wiśniewski – student studiów magisterskich w Instytucie Skandynawistyki i Fennistyki Uniwersytetu Gdańskiego, członek Naukowego Koła Tłumaczy Literatur Nordyckich. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół zagadnień lewicowej myśli politycznej, feminizmu oraz egzystencjalizmu w literaturze skandynawskiej, ze szczególnym uwzględnieniem literatury Szwecji. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej pisanej pod opieką dr hab. Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, prof. UG.

Olga Łuniewska
ORCID: 0000-0002-0710-5097
Uniwersytet Gdański

# Analiza motywów fantastycznych i elementów literatury popularnej w *Sadze o Ludziach Lodu* Margit Sandemo

**Analysis of fantasy themes and elements of popular literature in Margit Sandemo's *The legend of the Ice People***

This article analyses selected fantasy themes in *The legend of the Ice People* by Margit Sandemo and identifies them as mechanisms typical of popular literature. *Ice People* is the most popular Norwegian novel series, which has sold millions of copies, and the rights to it have been sold to countries all over Europe. The aim of the article is to prove that the phenomenon of the series is partly due to the mechanisms already mentioned, as well as to examine other elements that may explain the popularity of the cycle.

**Keywords:** Margit Sandemo, popular literature, *The legend of the Ice People*, witches, Lucifer

**Słowa kluczowe:** Margit Sandemo, literatura popularna, *Saga o Ludziach Lodu*, czarownice, Lucyfer

## Wstęp

Powieści Margit Sandemo należą do najpopularniejszych dzieł norweskiej literatury kobiecej. Autorka osiągnęła największy sukces dzięki *Sadze o Ludziach Lodu* (1982–1989), cyklu składającym się z czterdziestu siedmiu tomów, który sprzedał się na świecie w około trzydziestu siedmiu milionach egzemplarzy.

*Saga* została przetłumaczona między innymi na polski, węgierski, angielski i niemiecki (Johannesen et al. 2018).

Seria opowiada o losach wielopokoleniowego rodu Ludzi Lodu, zamieszkujących odosobnioną dolinę w Sør-Trøndelag. Legendarny protoplasta rodu, Tengel Zły, miał zaprzedać duszę złu w zamian za poświęcenie swoich potomków. Od tamtego czasu w każdym pokoleniu rodzi się przynajmniej jeden „dotknięty", osoba nierzadko zdeformowana i o przerażającym wyglądzie, posiadająca magiczne zdolności i skłonność do czynienia zła. Cechą „dotkniętych" są żółte, „kocie" oczy (Sandemo 2007a: 52). Fabuła pierwszych tomów skupia się na postaciach Silje, córki kowala, oraz członka Ludzi Lodu również noszącego imię Tengel. Dalsze tomy opisują losy poszczególnych potomków pary, rozwijają także główny wątek serii, którym jest walka z dziedzictwem Tengela Złego (który, jak się okazuje, wcale nie umarł) i doprowadzenie do jego ostatecznego pokonania. Akcja pierwszego tomu ma miejsce w 1581 roku, a ostatniego – w latach sześćdziesiątych XX wieku.

Użyte zarówno w wersji oryginalnej tytułu, jak i w polskim tłumaczeniu słowo „saga" jest luźno związane ze staroskandynawskim gatunkiem epickim. Jego użycie w nordyckiej literaturze kioskowej jest motywowane podobieństwami łączącymi oba gatunki – długością, skupieniem na losach jednego rodu oraz długim czasem trwania akcji.

Mimo odniesionego sukcesu temat twórczości Sandemo jest rzadko podejmowany przez środowiska akademickie. Stosunkowo małą ilość publikacji na temat pisarki uzupełnia niniejszy artykuł. Jego celem jest przedstawienie i zbadanie dwóch z fantastycznych motywów cyklu – wątku czarownic i postaci Lucyfera. Motywy te zostały wybrane ze względu na rozbudowanie i stałą obecne w fabule. Analiza treści służyć ma ukazaniu podobieństw i różnic pomiędzy opisanymi wątkami. Artykuł przedstawia argumenty za tym, że sposób wykorzystania owych motywów przez Sandemo walnie przyczynił się do popularności jej serii.

## Popularność literatury popularnej

Większość badaczy dochodzi do zgodnego wniosku, że zdefiniowanie zjawiska popkultury jest niemożliwe. Można jednak wyodrębnić niektóre jego cechy, takie jak cel przyświecający autorowi – Agnieszka Fulińska (2003: 56) zaznacza, że zazwyczaj jest nim przyciągnięcie tak wielu odbiorców, jak

to możliwe. Popularność danego tekstu kultury trwa krótko i szybko zostaje on zastąpiony innym. Rozgłos często prowadzi do komercjalizacji danej dziedziny lub produktu, a następnie jest sztucznie utrzymywany za pomocą mechanizmów marketingowych takich jak reklama.

Początki literatury popularnej można datować na przełom wieków XVIII i XIX, gdy wyklarowała się profesja pisarza zawodowego, a gazety zaczęły regularnie publikować powieści we fragmentach (Fulińska 2003: 56). Utwory te czerpały wiele z jarmarcznych opowieści XVI wieku, których akcja przypominała zwykle typową baśń, z wyraźną granicą między dobrem a złem, motywami nadprzyrodzonymi obok realistycznych i często szczęśliwym zakończeniem. Należy zaznaczyć, że te same schematy istniały ówcześnie również w literaturze wysokiej, a największą różnicę stanowiło uproszczenie języka i fabuły w tekstach przeznaczonych dla mniej wykształconego czytelnika. Dziewiętnastowieczne tygodniki zapożyczyły pewne cechy literatury artystycznej i „wzbogaciły" je o wulgaryzmy i prosty język w celu dotarcia do szerszego grona odbiorców. W tym czasie zanikł dychotomiczny podział na literaturę popularną i wysoką. Gdzieś pomiędzy pojawił się trzeci rodzaj, który uprościł akcję, a jednocześnie zadbał o styl i kompozycję. Literatura tego typu wykorzystywała motywy takie jak zagadki kryminalne i historie miłosne.

Rozdział typów literatury nastąpił na początku XX wieku. W okresie międzywojennym wzrosła liczba osób umiejących czytać, ale nie posiadających wykształcenia literackiego. Zdeterminowało to powstanie literatury masowej, produkowanej w ilościach zaspokajających gigantyczny popyt, a później także nastawionej na sprzedaż.

Mitografia upatruje przyczynę powstania literatury popularnej – i literatury w ogóle – w dekonstrukcji mitu i przekształceniu go w opowieść. W ujęciu antropologicznym i etnologicznym stopniowo przeobrażające się w rytuał powtarzanie opowieści to jedna z podstawowych potrzeb kulturowych człowieka (Fulińska 2003: 56). Archetypy w głównych gatunkach literatury popularnej – kryminale, westernie, fantastyce, a do pewnego stopnia także romansie – zakorzenione są w najgłębszych wątkach mitologii, takich jak walka między dobrem i złem (także między światłem a ciemnością) oraz przywrócenie porządku na świecie pogrążonym w chaosie. Popularność literatury trywialnej jest „głęboko zakorzeniona w naszej zbiorowej nieświadomości" (Fulińska 2003: 56). Anna Martuszewska rozwija to stwierdzenie i wprowadza koncepcję tworzenia „świata pragnień", w którym

zrekonstruowane mitologiczne wzory tworzą pożądany przez czytelnika obraz idealnego człowieka.

Inne powody popularności takiej literatury to potrzeba rozrywki oraz użycie klasycznej formy narracyjnej, tracącej od czasów awangardy znaczenie w literaturze wysokiej. Literatura popularna umożliwia stworzenie atrakcyjnej epickiej opowieści, jest też bardziej skłonna do komentowania zachodzących na świecie zmian.

## Czarownice Ludzi Lodu

Dotknięte dziedzictwem zła kobiety Ludzi Lodu są często nazywane czarownicami. Sandemo dzieli je na „brzydkie" i „piękne". Brzydkich czarownic jest znacznie mniej niż pięknych – większość takich dzieci umiera zaraz po urodzeniu z powodu deformacji ciała lub zostaje natychmiast uduszona.

Najważniejszą i właściwie jedyną ocalałą „złą" wiedźmą jest Hanna, jedna z najciężej dotkniętych w rodzie (Sandemo 2007a: 150). Przedstawiona jako postać demoniczna, jest niezwykle stara i całkowicie oddana Tengelowi Złemu – bycie jego najbardziej gorliwą sługą to jej największe pragnienie (Sandemo 2007a: 150). Wiedźma wzbudza strach w mieszkańcach doliny – panicznie boją się zbliżyć do domu, w którym mieszka ona ze swoim siostrzeńcem.

Większość magicznej mocy staruchy pochodzi z wywarów i rytuałów odprawianych za pomocą kolekcji ziół i magicznych specyfików, przekazywanych z pokolenia na pokolenie i znanych jako „skarb Ludzi Lodu". Pełna zawartość skarbu nigdy nie zostaje dokładnie opisana, ale mówi się, że obejmuje on między innymi „czaszkę nie ochrzczonego dziecka, […] serce czarnego psa, ziemię cmentarną, jęzor żmii" (Sandemo 2007b: 9). Oprócz elementów zaczerpniętych z wierzeń ludowych wspomniana jest też alrauna – korzeń o magicznych właściwościach będący w posiadaniu rodziny od czasów Tengela Złego. Zwany też mandragorą, korzeń ten występuje w Biblii (Rdz 30:14–16), a jako roślina lecznicza znany jest od czasów starożytnej Grecji. Mandragora Ludzi Lodu ma jednak być jedyną „prawdziwą" alrauną, stworzoną przez Boga w Edenie. Skarb służy między innymi do leczenia, rzucania zaklęć, wchodzenia w narkotyczny trans, a także do wzmacniania seksualnych doświadczeń. Czarownice mają też własne zdolności – w przypadku Hanny jest to przepowiadanie przyszłości.

Największy wróg Hanny, starsza o pokolenie Vega, to postać epizodyczna. Na znaczeniu nabiera dopiero pod koniec cyklu, kiedy to wraz z innymi dotkniętymi zostaje wskrzeszona przez Tengela Złego, aby wziąć udział w walce. Vega i Hanna rywalizują o tytuł najlepszej czarownicy i najwierniejszej sługi – ich konflikt doprowadza do krótkiego magicznego pojedynku, który kończy się, gdy Ludzie Lodu (będący przeciwnikami Tengela) przekonują je do przejścia na dobrą stronę, obiecując obu wieczne szczęście i piękno.

Znacznie częściej powielany jest w serii archetyp „dobrej", pięknej czarownicy. Sol, pierwsza z nich, jest jedną z głównych postaci początkowych tomów cyklu. Jej wątpliwa moralność i działanie głównie w interesie rodziny to cechy każdej kolejnej dotkniętej stojącej po stronie dobra. Łączą je także silnie podkreślona seksualność i bogate życie erotyczne, również w wymiarze nadnaturalnym. *Saga* wymienia dwa miejsca schadzek czarownic: skańskie Brösarps Backar i Bloksberg, górę w Saksonii-Anhalt w Niemczech. Według północnoeuropejskiego wierzenia ludowego czarownice zbierają się tam co roku, aby świętować Noc Walpurgi z diabłem. Góra wspomniana jest również w *Fauście* Goethego, gdzie Faust i Mefistofeles spotykają się na Bloksberg na sabacie (Goethe 1833: 133). Wiedźmy Ludzi Lodu przenoszą się tam w transie osiągniętym za pomocą magicznych mikstur – między uda wkładają kije, które w ich wizji przemieniają się w miotły. To także motyw zaczerpnięty z wierzeń ludowych. Bloksberg opisywana jest jako miejsce orgii i rozpusty – kobiety uprawiają seks z demonami i kozłami, a także ze „Złym" (sugeruje się, że ma nim być szatan, fabuła późniejszych tomów wprowadza jednak szatana jako odrębną postać, co może oznaczać brak fabularnej konsekwencji ze strony autorki).

Zaszczepione w dotkniętych zło silnie reaguje na kontakt z aspektami związanymi z życiem religijnym i symboliką chrześcijańską. Wiedźmy nie chodzą do kościoła, a uczestnictwo w nabożeństwie jest dla nich torturą. Religia nie ma natomiast wpływu na ich nadnaturalne umiejętności – o czym warto pamiętać, biorąc pod uwagę, że Bóg faktycznie istnieje w uniwersum *Ludzi Lodu*, a jego posłańcy mogą mieć realny wpływ na świat ludzi.

## Lucyfer

Jednym z kluczowych wątków *Sagi* jest historia Lucyfera, upadłego anioła, który zakochuje się w ziemskiej kobiecie o imieniu Saga, pochodzącej z Ludzi Lodu. Wątek rozpoczyna się w dwudziestym dziewiątym tomie, *Miłości Lucyfera*, i jest kontynuowany aż do końca serii. Związek Sagi i Lucyfera owocuje potomstwem, a sojusz z upadłym aniołem okazuje się konieczny dla ostatecznego zwycięstwa rodu w walce z Tengelem Złym.

Arild Romarheim i Michael Holter (1993: 24) wskazują na dwie linie tradycji kształtujące dzisiejsze rozumienie postaci Lucyfera: ludową i gnostyczną. Ludowa, którą podąża Sandemo, wywodzi się ze starożytnego kultu gwiazd, wczesnego judaizmu, tekstów Koranu i średniowiecznego folkloru. Była powszechna w literaturze od czasów średniowiecza, a swój szczyt osiągnęła w dziełach *Lucyfer. Tragedia* Joosta van den Vondela oraz *Raj utracony* Johna Miltona, gdzie Lucyfer (identyczny z szatanem) to rodzaj antybohatera buntującego się przeciwko Bogu. Sandemo nie czerpała całkowicie z tej kreacji, jej Lucyfer wyraźnie wykazuje jednak cechy typowe dla postaci bajronicznej, za której prototyp uznaje się wizję Miltona.

Lucyfer *Sagi* nie jest tożsamy z szatanem, co zostaje wielokrotnie podkreślone – już przy wprowadzeniu postaci mówi się, że „szatan […] to tylko fragment świeckiego obrazu zła" (Sandemo 2007d: 47). Zdaniem samego Lucyfera „wyrządzono mu wielką niesprawiedliwość, […] [gdy] na soborze w Nicei ludzie uznali, że jest on tym samym, co ich stare złe bóstwo Szatan" (Sandemo 2007d: 47).

Sandemo umieszcza siedzibę Lucyfera w Dimmuborgir na Islandii. Najpopularniejszy mit związany z tym miejscem powstał w okresie chrystianizacji wyspy i mówi, że szatan (w tym przypadku tożsamy z Lucyferem) wylądował tam po strąceniu z nieba. U Sandemo Dimmuborgir to miejsce, gdzie znajdują się Czarne Sale, pałac, w którym mieszka Lucyfer z aniołami, które podążyły za nim po wygnaniu z Raju. W swojej ziemskiej postaci Lucyfer to przystojny mężczyzna o południowej urodzie, przebrany za mnicha i posługujący się imieniem Marcel. Wybór imienia nie jest wyjaśniony, brak też odpowiedzi w jego etymologii; „Marcel" wywodzi się od łacińskiego „Marcellus", „należący do Marsa" (Behind the Name 2022), lecz w fabule serii nie ma przesłanek łączących postać Lucyfera z tą planetą. W swojej prawdziwej formie anioł ma skrzydła i lśniący miecz, jego opis odzwierciedla więc wizerunek biblijny.

Lucyfer twierdzi, że Saga przypomina jego dawno utraconą miłość. Jest to element stworzonej przez Sandemo fikcyjnej legendy, wedle której Lucyfer uzyskał pozwolenie, by pojawiać się na Ziemi co sto lat w celu ujrzenia ziemskiej kobiety, którą pokochał. Ukochana zmarła jednak, nim zdążył powrócić po raz pierwszy (Sandemo 2007d: 19). Istnieje wiele źródeł w pewien sposób łączących Lucyfera z miłością seksualną – między innymi w pierwszej księdze Henocha z apokryficznej Biblii hebrajskiej (1 Hen, 6:36) grupa aniołów wchodzi w relacje z ziemskimi kobietami, za co Jahwe postanawia je uwięzić i spalić (Kosior 2009: 130). Legenda Sandemo nie zawiera jednak elementów nawiązujących do tej narracji.

Kiedy Saga umiera przy narodzinach dzieci Lucyfera, pojawiają się czarne anioły, które zabierają ją do Czarnych Sal. Chociaż żadna z tych postaci nie jest fizycznie obecna w toku akcji kolejnych tomów, wpływ Lucyfera na dalsze losy rodu jest niemożliwy do przeoczenia. Czarne anioły pojawiają się w postaci wilków, by pomóc bohaterom, gdy ci są w tarapatach; swoiste *deus ex machina* w fabule serii stanowią także potomkowie pary, obdarzeni niesprecyzowanymi „wyjątkowymi mocami". Kreacja Lucyfera jako pozytywnej postaci ulega jednak zmianie pod koniec serii, kiedy anioł przyznaje, że wykorzystuje Ludzi Lodu do własnych celów. W *Czy jesteśmy tutaj sami?*, ostatnim tomie, Lucyfer rozpoczyna kampanię mającą na celu przejęcie władzy nad światem i usunięcie wszelkich bogów.

Deklaracja Lucyfera prowadzi do przybycia na ziemię archanioła Michała. Sandemo opisuje go jako dokładne przeciwieństwo Lucyfera (Michał jest blondwłosy i odziany w biel, ma także biały miecz). Anioł zostaje zesłany, by pokrzyżować plany Lucyfera – głównie jednak dlatego, że inaczej ludzie czciliby jego, a nie Boga. Lucyfer oskarża Boga, aniołów i Kościół o odwrócenie się od potrzebujących, przyzwolenie na wojnę i biedę oraz odrzucenie zwierząt i roślin jako mniej wartościowych stworzeń (Sandemo 2007e: 121). Dyskusja kończy się groźbą Michała, że sprowadzi na ziemię zastępy niebiańskie, jeśli Lucyfer natychmiast się nie wycofa. Lucyfer decyduje się poddać i ponownie opuścić ziemię, pozostawiając ludzi samym sobie.

## Odbiór motywów przez czytelnika

*Saga Ludzi Lodu*, zamiast tworzyć własne kreacje, czerpie z już istniejących – pisarstwo Sandemo charakteryzuje się raczej modyfikacją zastanych symboli i archetypów niż ustanawianiem nowych. Jej zapożyczenia służą głównie do stworzenia podstaw historii, nie waha się ona przed uproszczeniem pewnych elementów ani przedstawieniem ich w stereotypowy sposób. Widać to wyraźnie u czarownic, wykreowanych na podstawie najbardziej charakterystycznych stereotypów zaczerpniętych z baśni. Brzydota symbolizuje zło, a piękno – dobro. Każda z wiedźm postanawia przejść na jasną stronę i przeciwstawić się Tengelowi Złemu, za co brzydkie otrzymują nagrodę w postaci piękna i młodości oraz szansy na rajskie życie po śmierci. Typowy motyw odkupienia przekłada się zatem na pożądane przez czytelnika szczęśliwe zakończenie. Inspiracje ludowymi wierzeniami na temat czarownic są niejako wymuszone czasami, w których ma miejsce akcja większości tomów serii, a same wierzenia na tyle znane europejskiemu odbiorcy, że akceptuje je on bez zastrzeżeń.

Lucyfera Sandemo kreuje jako idealnego, tajemniczego kochanka. Tło religijne jest tu prawie całkowicie zarzucone, autorka pozostawia jedynie najbardziej uproszczoną wersję historii o wygnaniu z Raju i symbolikę, do których dodaje własną legendę o „miłości Lucyfera". Początkowo rolą upadłego anioła jest być partnerem dla ugruntowanej już postaci kobiecej, ale wzmacnia on też szanse bohaterów w ostatecznej konfrontacji z czarnym charakterem. Atrybuty, które nadano mu w *Sadze* – nieśmiertelność, zdolność transformacji oraz orszak czarnych aniołów – okazują się kluczowe w finalnej bitwie. Wątek postaci znajduje nieoczekiwaną kulminację w ostatnich rozdziałach serii. Kiedy czytelnik wierzy, że przeciwnik został pokonany, ujawnia się plan Lucyfera, który całkowicie zmienia jego dotychczasowe postrzeganie. Staje się on bezwzględnym manipulatorem, potencjalnym złoczyńcą.

Konfrontację Lucyfera z archaniołem Michałem można odczytywać na dwa sposoby – jako motyw przypominający tolkienowskie „porządki w Shire", mające na celu uporanie się z mniejszym zagrożeniem po pokonaniu największego niebezpieczeństwa (jak w przedostatnim rozdziale *Władcy Pierścieni*, gdzie hobbici po upadku Mordoru wracają do swojej krainy i rozprawiają się z bandytami, którzy opanowali ją w czasie ich nieobecności), bądź jako realne zderzenie tego, co w serii powinno symbolizować „dobro" i „zło". Stosowana

w opisie walki symbolika, wywodząca się głównie ze sztuki biblijnej, jest jasna i prosta – jasność walczy z ciemnością, biel z czernią. To sprawia, że ostatnia konfrontacja jest najbardziej archetypową sceną całej serii. Gdy Michał przyznaje, że „ludzie w potrzebie oddają cześć Panu" (Sandemo 2007e: 123), odnosi się do silnie zakorzenionego w kulturze chrześcijańskiej rozumowania. Sandemo powraca też do Biblii, odtwarzając religijne obrazy z Apokalipsy św. Jana i stawiając przeciwko sobie Boga i Lucyfera, acz tym razem rozumianego nie jako biblijny szatan, lecz indywidualnie stworzona kreacja z własnymi motywami i tłem fabularnym. Dzięki temu czytelnik nie zna wyniku starcia i do samego końca z zainteresowaniem śledzi rozwój akcji.

Żądza władzy nad światem jest wśród literackich złoczyńców powszechna, lecz Lucyferem kierują szlachetne powody – chce, jak twierdzi, zabiegać o sprawiedliwość, eliminować nierówności, pomagać potrzebującym. Prawdziwymi złoczyńcami są według niego Bóg i aniołowie, a ogólniej religia. Kampanię Lucyfera można zatem interpretować jako odautorski komentarz – Sandemo wyraża w ten sposób własną niechęć do chrześcijaństwa. Obojętność Boga uznaje za niewybaczalną.

## Podsumowanie

Zbadane w artykule elementy mają punkty wspólne. Sandemo, choć posługuje się znanymi motywami o bogatym tle kulturowym, zazwyczaj prezentuje ich znacznie uproszczoną, hybrydyczną wersję (podając niekiedy błędne informacje, np. o rzekomych decyzjach związanych z definiowaniem postaci Lucyfera na soborze nicejskim). W świecie przedstawionym *Sagi* można doszukać się także nieścisłości i błędów logicznych, dotyczących między innymi faktycznego wpływu Boga na moc posiadaną przez dotkniętych.

Obecność w opowieści postaci nadnaturalnych opiera się głównie na wykorzystaniu znanych, łatwo rozpoznawalnych motywów i nawiązań. Istnieje też jednak podstawa archetypowa, niemal obowiązkowa dla literatury popularnej – dychotomia pomiędzy dobrem a złem, gdzie dobro zwycięża, a oba bieguny reprezentowane są przez czytelne symbole. Ale to, co w kulturze chrześcijańskiej postrzega się zazwyczaj jako zło, w *Sadze* jest często ukazywane w sposób pozytywny lub po prostu budzący większą sympatię. Upadły anioł staje się tragicznym bohaterem, piękne awanturnice czytelnik wspiera i podziwia, a przerażające wiedźmy próbuje zrozumieć. Sandemo

wykorzystuje swój cykl jako platformę do wygłoszenia komentarza na temat świata, religii i zachowań społecznych. Motywy fantastyczne przyciągają czytelnika, ale też stają się mechanizmem pobudzającym rozwój fabuły. Pojawiają się wątki charakterystyczne dla literatury trywialnej – postacie odnajdują miłość, prowadzą bujne i satysfakcjonujące życie seksualne, w obliczu przeciwności losu polegają na wsparciu bliskich. Proste wzory i archetypy łączą się tu z nietuzinkowym podejściem do dziedzictwa kulturowego – i to właśnie odpowiada za sukces serii.

## Bibliografia

Behind the Name. (n.d.). *Marcellus*, www.behindthename.com/name/marcellus (6.11.2022).

Fulińska, A. (2003). *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie" 4.

Goethe, J.W. [1833]. *Faust*, www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/goethe-faust-czesc-pierwsza.html (15.06.2023).

Johannesen, N., Hunshamar, C., Drægni, E., Misje, H.K. (2018). *Forfatter Margit Sandemo er død*, www.vg.no/rampelys/i/MgrwyR/forfatter-margit-sandemo-er-doed (22.07.2022).

Kosior, W. (2009). *The fall of angel: The psychoanalysis of the myth*, „Ex Nihilo. Periodyk Młodych Religioznawców" 2.

Martuszewska, A. (1997). *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Milton, J. (2011). *Raj utracony*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. (1989). Poznań: Pallottinum.

Romarheim, A., Holter, M. (1993). *Margit Sandemo og den mystiske Lucifer. Okkult verdensbilde i pocketformat*. Fredericia: Credo.

Sandemo, M. (2007a). *Zauroczenie*. Warszawa: Bap-Press.

Sandemo, M. (2007b). *Polowanie na czarownice*. Warszawa: Bap-Press.

Sandemo, M. (2007c). *Otchłań*. Warszawa: Bap-Press.

Sandemo, M. (2007d). *Miłość Lucyfera*. Warszawa: Bap-Press.

Sandemo, M. (2007e). *Fatalny dzień*. Warszawa: Bap-Press.

Sandemo, M. (2007f). *Czy jesteśmy tutaj sami?*. Warszawa: Bap-Press.

Vondel, J. (1983). *Lucifer*. Londyn: Oberon Books.

## Nota o autorce

Olga Łuniewska – w 2022 roku uzyskała tytuł magistra skandynawistyki na Wydziale Neofilologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej pisanej pod opieką dr Katarzyny Michniewicz-Veisland oraz w ramach tutoringu prowadzonego przez dr Karolinę Drozdowską.

Michał Rogiński
ORCID: 0000-0002-9293-6409
Uniwersytet Gdański

# Literackie początki tradycji antycznej na Północy, czyli o skandynawskich interpretacjach rzymskiego panteonu bogów w *Sadze o Trojańczykach*

**Literary beginnings of the antique tradition in the North, or Scandinavian interpretations of the Roman pantheon in *The saga of the men of Troy***

The purpose of this paper is to present *The saga of the men of Troy* as a well thought out translation-adaptation of *Daretis Phrygii de excidio Troiae historia* and analyse the ways in which the translator adjusted the ancient myth of the Trojan War to better suit the social and cultural environment of medieval Icelanders. These considerations are preceded by a brief introduction to the topics of Old Norse literature, the Matter of Rome and Stanley Fish's reader-response theory, which will be employed to deepen the understanding of the changes happening in the text. Emphasis is also put on the issue of transposition of Roman gods into their Norse counterparts, a discourse often referred to by researchers as *interpretatio norræna*.

**Keywords:** Icelanders' sagas, reader-response theory, comparative mythology, Trojan War, Matter of Rome

**Słowa kluczowe:** sagi islandzkie, teoria rezonansu czytelniczego, mitologia komparatywna, wojna trojańska, materia Wielkiego Rzymu

## Wstęp

Początków literatury staroskandynawskiej zwykło dopatrywać się w inskrypcjach runicznych, a także w przekazywanej przez stulecia tradycji ustnej, do której długo niezredagowanego korpusu zaliczyć można chociażby posiadające własne metra utwory eddyczne i skaldyczne. Jednakże prawdziwy rozkwit piśmiennictwa i kultury książki nastąpił dopiero w wyniku przyjęcia przez Skandynawów chrześcijaństwa. Chrystianizacja ludów Północy, wraz z towarzyszącymi jej procesami nazywanymi dziś przez badaczy europeizacją i latynizacją, przyczyniła się do powstania pierwszych klasztorów, szkół katedralnych i skryptoriów, które, wzorując się na działalności instytucji kościelnych Europy Zachodniej, często pełniły funkcję głównych ośrodków nauki i twórczości literackiej (Bartusik 2019). Zachodzące w tamtym czasie przemiany kulturowe i społeczne zaobserwować możemy szczególnie na Islandii[1], która poszczycić mogła się stosunkowo dobrze wykształconą, a ponadto hojnie wspieraną przez świeckich i duchownych dygnitarzy elitą intelektualną. Przyjęcie przez Islandczyków alfabetu i języka łacińskiego umożliwiło uczonym zarówno spisanie najprawdopodobniej istniejących już w formie ustnej poematów i sag, jak i zapoznanie się z bogatym kanonem tekstów łacińskich. Chęci potwierdzenia swojej pozycji w świecie chrześcijańskiej Europy przy jednoczesnych próbach zachowania skandynawskiej tożsamości doprowadziły zatem do narodzin islandzkiej literatury wernakularnej. Oprócz *Eddy starszej* i *Eddy młodszej*, opowiadających w szczególności o wierzeniach i zwyczajach dawnych Skandynawów, do najsłynniejszych zabytków piśmiennictwa staroislandzkiego zalicza się między innymi liczne sagi królewskie, współczesne, legendarne, a także opowiadające o samych Islandczykach i historii osadnictwa wyspy (Morawiec, Neubauer 2015). Równie ciekawe wydają się jednak teksty stanowiące tłumaczenia popularnych wówczas w Europie utworów – tak bowiem powstawały chociażby wzorowane na starofrancuskich pieśniach sagi rycerskie czy też oparte na łacińskich biografiach, pamiętnikach i dziełach historycznych sagi o starożytności (*Antikensagas*), opowiadające o Aleksandrze Wielkim, Rzymianach lub Trojańczykach (Bedogni 2019).

[1] Zgodnie z datowaną na XIII wiek *Sagą o Njalu* islandzki wiec generalny ustanowił chrześcijaństwo religią panującą w 1000 roku (Ciesielski 2016).

Celem niniejszych rozważań będzie analiza ostatniego z wymienionych wyżej przekładów, *Trójumanna sagi* (*Sagi o Trojańczykach*). Szczególną uwagę skupimy na dokonanym przez islandzkiego skrybę zabiegu transpozycji obecnego w materiale źródłowym panteonu rzymskich bogów w panteon bóstw należących do świata mitologii nordyckiej (tzw. *interpretatio norræna*). Kluczowa dla wyjaśnienia tego zjawiska okaże się teoria rezonansu czytelniczego Stanleya Fisha, która podkreśla znaczenie wspólnotowego odbiorcy w samym procesie rozumienia tekstu. Wspólnoty interpretacyjne – gdyż takim mianem Fish określa dane grupy czytelników obcujące z dziełem literackim – kierując się swoim wykształceniem, tożsamością kulturową, obyciem z literaturą, panującymi w społeczeństwie normami i własnymi doświadczeniami, poprzez czytelniczy rezonans, będący niczym innym jak aktem odczytania tekstu, nadają utworom często nowe znaczenie, które nie musi zgadzać się z pierwotną koncepcją autora (Fish 2008). Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia, badając proces powstawania *Sagi o Trojańczykach*. Na początek przyjrzyjmy się jednak źródłom, na których opierali się Islandczycy.

## Mit trojański i materia Wielkiego Rzymu

W dziejach literatury europejskiej niewiele jest opowieści mogących swym kulturotwórczym wpływem równać się z greckim mitem o wojnie trojańskiej. Obraz trwającego dziesięć lat oblężenia Ilionu[2] pojawia się bowiem nie tylko w słynnych eposach Homera, ale również w innych utworach antyku i epok późniejszych. Losami bohaterów wojny trojańskiej inspirowali się między innymi greccy dramaturdzy Sofokles i Eurypides, a także rzymscy poeci Wergiliusz i Owidiusz (Stabryła 2002). Historię upadku Troi podobną fascynacją darzyli pisarze średniowiecznej Europy, którzy, tworząc swoje dzieła, chętnie opierali się na tekstach swych antycznych poprzedników. Co ciekawe, to jednak nie od Homera czerpali oni wiedzę na temat mitu trojańskiego, lecz od rzekomych świadków wojny trojańskiej, którzy w swych pseudopamiętnikach zdają iście kronikarską relację z przebiegu konfliktu[3].

[2] Ilion (Ιλιον), inaczej Troja (Τροία).

[3] Ze względu na słabą znajomość języka greckiego w średniowiecznej Europie Zachodniej dzieła Homera były ówczesnym uczonym niemal zupełnie nieznane (Fowler 2004).

Mowa tu oczywiście o Diktysie Kreteńczyku i Daresie Frygijczyku, których teksty cieszyły się zarówno dużą poczytnością, jak i uznaniem.

Napisany pierwotnie po grecku, a następnie przetłumaczony na język łaciński *Dziennik wojny trojańskiej* Diktysa najchętniej czytany był w Bizancjum. Zawarta w *Ephemeris belli Troiani* relacja z bitwy poprzedzona jest *Listem dedykacyjnym*, w którym wyjaśnione zostają okoliczności „odkrycia" i przetłumaczenia dzieła. Uważa się, iż pseudokronika Diktysa z Krety przedstawia „progreckie" spojrzenie na wojnę trojańską, gdyż to właśnie Achajowie, pomimo prób zachowania przez twórcę obiektywizmu, jawią się czytelnikowi jako strona bardziej cywilizowana i poszkodowana (Bobrowski 2009).

Odmienną perspektywę wydaje się przyjmować Dares Frygijczyk, rzekomy autor *De excidio Troiae historia*, który poprzez umiejętną narrację stara się poniekąd usprawiedliwić doprowadzające do wybuchu wojny czyny Trojańczyków (uprowadzenie Heleny). Opowiedzenie się po stronie obrońców Ilionu miało zapewne pozytywny wpływ na popularność dziennika Daresa w Europie Zachodniej (Cornil 2011–2012). Wiele państw starało się bowiem na wzór napisanej przez Wergiliusza *Eneidy* przypisać sobie wyjątkowo szlachetne, gdyż oparte na odwadze, męstwie i poświęceniu, trojańskie pochodzenie. Nic więc dziwnego, że tekst Daresa bardzo długo postrzegano jako wiarygodne źródło wiedzy o antyku. Liczne utwory takie jak *Le Roman de Troie*, *Historia destructionis Troiae* czy *De bello Troiano* opierały się właśnie na przekazie znanym z *De excidio Troiae historia.* Powstały w ten sposób cykl literacki francuski poeta Jean Bodel określił mianem *matière de Rome* (materii Wielkiego Rzymu). Pojęcie to obejmować miało wszystkie dzieła inspirowane historiami i mitami znanymi uczonym ze starożytności. Oprócz wspomnianego już mitu o upadku Troi były to również opowieści o losach Aleksandra Wielkiego, dziejach Juliusza Cezara lub wędrówce Eneasza (Fowler 2004).

## *Trójumanna saga*

Sztandarowym tekstem reprezentującym materię Wielkiego Rzymu w literaturze staronordyckiej jest spisana najprawdopodobniej w XIII wieku (choć najstarsze zachowane manuskrypty datuje się na XIV wiek) *Trójumanna saga*. Uznać można ją za dość swobodny przekład czy też adaptację *De excidio Troiae historia* Daresa Frygijczyka – saga zawiera wszakże typowe dla kultury nordyckiej elementy, których nie znajdziemy w oryginalnym tekście

łacińskim. Znane są nam trzy redakcje sagi: redakcja Alfa silnie wzorowana na *De excidio Troiae historia* Daresa, redakcja Beta zawierająca dodatkowe fragmenty pochodzące z Owidiusza (*Metamorfozy*, *Heroidy*), Wergiliusza (*Eneida*) oraz z wierszowanej *Ilias Latina*, zwanej inaczej *Homerus Latinus*, a także redakcja *Hauksbók*, która na tle innych wyróżnia się wprowadzeniem do historii odpowiednio zredagowanego wstępu opisującego losy rzymskich bogów i herosów (Słupecki 2012).

Z literackiego punktu widzenia najciekawsza wydaje się ostatnia z opisanych redakcji, ponieważ najbardziej odbiega ona od starożytnego tekstu źródłowego. Zanim jednak przejdziemy do omówienia zmian, na których wprowadzenie zdecydował się islandzki skryba, zatrzymajmy się na chwilę przy samym manuskrypcie *Hauksbók*, w którym zachowana została interesująca nas saga. Rękopis ten stworzony został najpewniej przez lagmana Haukra Erlendssona pomiędzy rokiem 1265 a 1334 (Bedogni 2019). Badacze powszechnie uznają go za najstarszy islandzki manuskrypt, którego autorstwo nie jest poddawane większym wątpliwościom. Warto również nadmienić, iż *Saga o Trojańczykach* nie jest jedynym utworem zawartym w *Hauksbók* – nie można bowiem zapomnieć o wzorowanej na *Historia regum Britanniae* Godfryda z Monmouth *Sadze o Królach Brytanii* ani o podejmującej temat nordyckiej eksploracji Ameryki Północnej *Sadze o Eryku Rudym* (Jakobsson 2007).

## *Interpretatio norræna*

Zgodnie ze wspomnianą teorią rezonansu czytelniczego Stanleya Fisha to wspólnota interpretacyjna odgrywa kluczową rolę w procesie rozumienia tekstu. W kontekście naszych rozważań wysunąć można tezę, że jedną z takich wspólnot jest islandzka elita intelektualna. Czym jest bowiem *Saga o Trojańczykach*, jeśli nie kolejnym odczytaniem, uwarunkowanym społecznie i kulturowo rezonansem oryginalnego tekstu łacińskiego? Dowodem mogącym potwierdzić zaprezentowane teorie jest zachodzące w tekście zjawisko transpozycji bogów rzymskich w ich nordyckich odpowiedników, czyli *interpretatio norræna*.

Pojęcie to, określane najczęściej jako dyskurs, stworzono zapewne w oparciu o zastosowany przez Tacyta w *Germanii* zabieg *interpretatio romana*, którego główną funkcją było przybliżenie czytelnikom (starożytnym Rzymianom) obrazu rodzimych wierzeń ludów germańskich (Battista 2003).

Tacyt, zauważywszy, że bogowie dwóch różnych panteonów posiadają pewne charakterystyczne cechy wspólne, dokonuje więc w swoim tekście licznych transpozycji. Tak dzieje się chociażby w przypadku Odyna, który utożsamiony zostaje z rzymskim bogiem Merkurym (*Germania*, IX). Podobną metodą posługiwał się również grecki historyk Herodot, przyrównując bóstwa egipskie do bóstw panteonu greckiego, co nazwane zostało przez badaczy mianem *interpretatio graeca*. Należy na koniec dodać, iż z samym zjawiskiem *interpretatio norræna* spotkamy się nie tylko w *Trójumanna sadze*, lecz także między innymi w *Clemens* i *Rómverja sadze*, choć nie oznacza to, że dokonane przez skrybów przekształcenia bogów były identyczne.

Rozpoczynając dogłębniejszą analizę poszczególnych zmian i transpozycji dokonanych w *Sadze o Trojańczykach*, nie można pominąć unikalnego dla redakcji *Hauksbók* wstępu, który w pewien sposób zapowiada, jakimi podobieństwami kierował się reprezentujący wspólnotę interpretacyjną twórca dzieła:

> W czasach Jozuego, który po śmierci Mojżesza, zgodnie z wolą Boga, poprowadził naród żydowski do Jorsaland, urodził się na pewnej wyspie na Morzu Jordańskim, na Krecie, człowiek imieniem Saturn, którego jednak będzie nazywać się Freyrem. W pierwszej połowie życia nie był człowiekiem potężnym, ale bardzo mądrym i przenikliwym (Pietruszczak 2017: 159).

Przytoczony powyżej fragment stanowić może dla współczesnego czytelnika niemałą zagadkę, przybiera bowiem formę swego rodzaju „mitologicznego wyliczenia" silnie przeplecionego z elementami symboliki chrześcijańskiej. Znani z greckich mitów bogowie pozbawieni zostają części swego boskiego pierwiastka, co sprowadza ich do roli wpływowych władców starożytnych królestw. Jednym z nich jest narodzony na Krecie Saturn, nazywany, zgodnie ze słowami autora sagi, Freyrem.

Wspólnych cech łączących oba bóstwa doszukiwać możemy się na dwóch płaszczyznach: władzy i dobrobytu. Kojarzonego w rzymskiej tradycji ze Złotym Wiekiem Saturna uznać należy za jednego z najważniejszych bogów panteonu, albowiem – zwłaszcza jeśli połączymy go z greckim Kronosem – cieszył się on początkowo nie tylko wielką władzą nad światem, ale również sporym szacunkiem związanym ze swoją domeną. Był ponadto bogiem, który miał nauczyć ludzi uprawiać żyzną ziemię, aby ta zapewniała im pomyślność i bogactwo (Grimal 2008). Mówiąc o Freyrze, konieczne jest zaś podkreślenie

jego związku z Wanami, często uznawanych za bogów płodności i urodzaju. Nie można przy tym zapomnieć o przypisywanych mu cechach władcy – Freyr jest wszakże nazywany zarówno bogiem obfitych plonów (*argod*), jak i bogiem wszechświata (*veraldar god*), co w swych dziełach podkreślał zwłaszcza Snorri Sturluson (Słupecki 2012).

Utożsamienie Saturna z Freyrem wydaje się zatem posunięciem słusznym i poprzedzonym odpowiednimi badaniami nad tekstami antycznymi. A jak prezentują się inne zawarte we wstępie transpozycje?

> Junona posłała po muchę Onestio, aby ta ugryzła Io, i po niewolnika Argusa. Ten miał sto oczu, z czego sześćdziesiąt na karku i te czuwały nocą. Io mogła się uwolnić, kiedy Thor wysłał do niej grającego na harfie Merkurego, aby swoją grą usypiał Argusa. Merkury sprawił zaśnięcie Argusa i potem go zabił. Mówi się, że gdy Io miała zostać uwolniona, Sif, żona Thora, owinęła jego ręce i nogi i wypowiedziała magiczne zaklęcie. W tym samym momencie został zabity niewolnik, a jego ręce oderwane od nóg. Potem Io odwiązał Herkules. Gdy ten leżał jeszcze w kołysce, Sif wrzuciła mu jadowitą żmiję, ale ten chwycił ją rękoma i udusił. Kiedy dorósł, został sławnym bohaterem (Pietruszczak 2017: 162).

W zacytowanym fragmencie autor sagi decyduje się odnaleźć odpowiednika rzymskiego Jupitera w nordyckim Thorze. Zestawienie to początkowo wydawać się może oczywiste, gdyż obie postaci utożsamiane są często z szeroko pojętymi zjawiskami burzy i piorunów. Warto jednak zadać sobie pytanie, czy to nie Odyn, jako współtwórca świata oraz najstarszy i najczcigodniejszy z Asów (Słupecki 2012), lepiej oddawałby „przywódczy" charakter Jupitera. Rozważania komplikuje również istnienie mitologicznego Tyra, którego także zaliczyć należy do grona bóstw typu jowiszowego.

W kwestii Odyna pomocna okaże się przywołana już *Germania* Tacyta, ponieważ władca Walhalli zostaje w niej utożsamiony z będącym przewodnikiem zmarłych bogiem Merkurym. Dzierżący kaduceusz posłaniec bogów, podobnie jak Odyn, postrzegany jest ponadto jako wieczny wędrowiec, co znacząco koreluje z pełnioną przez oba bóstwa funkcją psychopompa (Grimal 2008). Mówiąc natomiast o Tyrze, dobrze jest oprzeć się na określającym go kenningu „bóg wojny" (*viga gud*), który sugeruje bliższy związek z rzymskim Marsem niż Jowiszem (Słupecki 2012). Błędem byłoby też myśleć, iż Thor nie wykazuje żadnych cech bóstwa przywódczego lub naczelnego. Zgodnie

z przekazem Adama z Bremy to właśnie syn Odyna zasiada w Uppsali na tronie i rządzi niebiosami, wiatrami, błyskawicami oraz pogodą (Orchard 1997).

Kolejną ważną postacią z zaprezentowanego fragmentu jest Junona, która na potrzeby sagi staje się nordycką Sif. Choć obie boginie sprawują pieczę nad domeną małżeństwa, wybór złotowłosej Sif mógł być podyktowany tym, iż występuje ona w islandzkich tekstach w roli żony Thora. Wczytując się w treść sagi, zauważymy, że nie jest ona jedyną występująca w dziele boginią:

> O tym wydarzeniu doniesiono Priamowi i ten uznał Aleksandra za syna. Po wejściu do rodziny, Aleksander cieszył się takim samym szacunkiem jak jego bracia. Był bardzo uprzejmym człowiekiem. Pewnego dnia, kiedy poszedł do lasu Ida, w którym zawsze pasł bydło, przyśniło mu się, jakoby Saturn przyprowadził do niego trzy kobiety, Sif, Freyję i Frigg i kazał mu powiedzieć, która z nich jest najpiękniejsza. Zdawało mu się, że Freyja pochyla się nad nim i każe mu powiedzieć, że jest najładniejsza. Dodała, że mu za to zapłaci tym, że odda mu najpiękniejszą kobietę w Grecji. Potem stanęła przed nim Sif i kazała mu wskazać na siebie jako najpiękniejszą. Miała mu dać za to największe królestwo na świecie i zaszczytne miejsce. Kiedy nie mógł się jeszcze zdecydować, podeszła Frigg, zaproponowała mu wielką mądrość i zwycięstwo w walce, była przecież boginią wojny (Pietruszczak 2017: 167).

Wybrany cytat odnosi się do znanego z mitu trojańskiego wątku sądu Parysa. Pomiędzy Junonę, Minerwę i Wenerę rzucone zostało złote jabłko niezgody z ogrodu Hesperyd, które, według zapisanej na nim inskrypcji, należeć miało do najpiękniejszej. Wyboru dokonać miał trojański książę Parys, nazywany w sadze Aleksandrem. Występujące w *De excidio Troiae historia* rzymskie boginie zastąpione zostają w islandzkim przekładzie kolejno Sif, Friggą i Freyją. Co ciekawe, w innej części tekstu bogini mądrości Minerwa utożsamiona zostaje nie z Frigg, lecz z Gefjon (*Freyju ok Sif ok Gefjon*) (Sigurðsson 1848: 20). Z czego wynika ta rozbieżność? Popularnym wyjaśnieniem jest teoria, iż Gefjon należy identyfikować z samą Frigg, ponieważ obie boginie związane są z domenami jasnowidztwa i dobrobytu. Gefjon pojawia się ponadto sporadycznie w innych tekstach jako odpowiednik bogini Diany lub Westy (Słupecki 2012), co czyni ją postacią dość kłopotliwą dla współczesnych badaczy literatury. Freyę zaś, podobnie jak boginię Wenerę, kojarzono z miłością, lecz nie opartą na wierności małżeńskiej, a definiowaną głównie przez silne pożądanie, jak zobaczyć możemy chociażby w *Eddzie starszej* (Słupecki 2012).

## Podsumowanie

Islandzka wspólnota interpretacyjna, chcąc w pełni dołączyć do europejskiego grona kultury łacińskiej, podjęła się wyzwania przetłumaczenia licznych dzieł starożytnych na język staronordycki. Jednym z takich tekstów była *Historia upadku Troi* Daresa Frygijczyka, która przyczyniła się wcześniej w Europie Zachodniej do rozwoju literackiego cyklu nazywanego powszechnie materią Wielkiego Rzymu. *Trójumanna sagę*, gdyż taką nazwę nosi islandzki przekład dziennika Daresa, uznać można za dość swobodną adaptację opartą na czytelniczym rezonansie skandynawskich uczonych, której głównym celem było przybliżenie kultury antycznej średniowiecznym mieszkańcom Islandii. Dogłębne odczytanie opowiadającego o wojnie trojańskiej dzieła możliwe było między innymi za sprawą zastosowania przez skrybę zabiegu transpozycji rzymskich bogów w ich nordyckich odpowiedników. Dyskurs ten określany jest przez badaczy mianem *interpretatio norræna*.

W *Sadze o Trojańczykach* mamy do czynienia z następującymi parami bóstw: Saturn–Freyr, Jupiter–Thor, Junona–Sif, Minerwa–Frigg/Gefjon oraz Wenera–Freya. Wszystkie te identyfikacje oparte są na zaobserwowanych przez reprezentującego wspólnotę interpretacyjną skrybę podobieństwach między cechami charakterystycznymi i domenami bogów. Wprowadzone do tekstu transpozycje czynią więc sagę dziełem o unikalnej wartości literackiej i kulturowej, a także, zgodnie z teorią rezonansu czytelniczego Stanleya Fisha, potwierdzają wpływ czytelnika na rozumienie tekstu.

## Bibliografia

Bartusik, G. (2019). *Rómverja saga – Saga o Rzymianach. Studium nad recepcją kultury łacińskiej w średniowiecznej Skandynawii*. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski.

Battista, S. (2003). *Interpretations of the Roman pantheon in the Old Norse hagiographic sagas*, "The Viking Collection" 14.

Bedogni, B. (2019). *Trójumanna saga: A case of translatio and translation of the Latin culture in Iceland*. Praca magisterska. Reykjavik: University of Iceland.

Bobrowski, A. (2009). *Dziennik wojny trojańskiej Diktysa z Krety. Studium historycznoliterackie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ciesielski, Z. (2016). *Dzieje kultury skandynawskiej*, t. 1: *Od pradziejów do Oświecenia*. Gdańsk: Wydawnictwo Marpress.

Cornil, J. (2011–2012). *Dares Phrygius' de excidio Troiae historia: Philological commentary and translation*. Ghent: Ghent University.
*Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*. (b.d.). The Latin Library, www.thelatinlibrary.com/dares1.html (9.09.2022).
Fish, S. (2008). *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
Fowler, R. (2004). *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
Grimal, P. (2008). *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
Pietruszczak, H. (2017). *Islandzkie sagi starożytne*. Zgorzelec: Wydawnictwo Henryk Pietruszczak.
Leśniakiewicz-Drzymała, R. (2020). *Mitologia Północy a chrześcijaństwo*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.
Morawiec, J., Neubauer, Ł. (red.). (2015). *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
Orchard, A. (1997). *Dictionary of Norse myth and legend*. London: Cassell.
Sigurðsson, J. (1848). *Trójumanna saga ok Breta sögur, efter Hauksbók*. Copenhagen: Det kongelige nordiske Oldskriftselskab.
Słupecki, L.P. (2012). *Hektor na Islandii. Historia trojańska w źródłach staroislandzkich, czyli o tym, jak Snorri Sturluson włączył Skandynawów do antycznego dziedzictwa*, „Studia Europaea Gnesnensia" 6.
Słupecki, L.P. (2014). *Mitologia skandynawska w epoce Wikingów*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
Stabryła, S. (2002). *Historia literatury starożytnej Grecji i Rzymu*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

## Nota o autorze

Michał Rogiński – student drugiego roku studiów I stopnia kierunku skandynawistyka (linia szwedzka) na Uniwersytecie Gdańskim. Jego główne obszary badawcze i zainteresowania to literatura staronordycka, literatura starożytnej Grecji i Rzymu, językoznawstwo diachroniczne i mitologia komparatywna. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał w ramach tutoringu prowadzonego przez dr hab. Annę Marchewkę, prof. UG. Nieocenionego wsparcia merytorycznego udzieliła również dr hab. Maria Sibińska, prof. UG.

Anna Prorok
ORCID: 0000-0001-7892-3858
Uniwersytet Gdański

# Przedstawienia trolla w ilustracjach Erika Werenskiolda i Theodora Kittelsena do baśni norweskich Petera Christena Asbjørnsena i Jørgena Moe

**Erik Werenskiold's and Theodor Kittelsen's depictions of trolls in Peter Christen Asbjørnsen and Jørgen Moe's illustrated Norwegian fairy tales**

The aim of this article is to analyse illustrations which depict trolls in the first illustrated fairy tales by Peter Christen Asbjørnsen and Jørgen Moe form the years 1879–1887. The illustrations selected for the analysis were made by Erik Werenskiold and Theodore Kittelsen, who are among the most famous Norwegian illustrators of fairy tales. There article will investigate the relationship between text and image, the way in which those illustrations present trolls and how they affected Norwegian national iconography.

**Keywords:** illustrations, fairy tales, Werenskiold, Kittelsen, Asbjørnsen and Moe

**Słowa kluczowe:** ilustracje, baśnie, Werenskiold, Kittelsen, Asbjørnsen i Moe

> Og hvordan skulde disse herrer, som er opvoxede […] under deilige bøgetræer og smilende agre og herregårde have greie på hvordan trold skal se ud?[1]

## Wstęp

Niniejszy artykuł poddaje analizie przedstawienia trolla w ilustrowanych wydaniach norweskich baśni Petera Christena Asbjørnsena i Jørgena Moe oraz omawia związek tychże ilustracji z pierwowzorem literackim. Ilustracje wybrane do analizy pochodzą z dwóch pierwszych ilustrowanych wydań baśni: *Norske Folke- og Huldre-Eventyr* (Norweskie podania i baśnie ludowe, 1879) oraz *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr. Bind I–III* (Książka baśni dla dzieci. Norweskie baśnie ludowe, tomy 1–3, 1883–1887), i są dziełami ich dwóch najbardziej znanych ilustratorów – Erika Werenskiolda i Theodora Kittelsena, cenionych między innymi za wykreowane przez nich przedstawienia trolli. Wpisały się one na trwałe w tożsamość kulturową Norwegów, a sparafrazowane przez kinematografię stały się też częścią kultury popularnej (Sivertsen 2000: 15–16)[2]. Analiza ma na celu zbadanie relacji łączącej ilustracje z tekstem baśni oraz sposobu, w jaki wykreowano na nich wizerunek trolla, a także ukazanie, jak troll stopniowo stawał się częścią ikonografii narodowej.

## Miejsce baśni w norweskiej kulturze XIX wieku

Ludowe baśnie norweskie stanowiły ważną część dziewiętnastowiecznego „projektu narodowego" mającego na celu reaktywację norweskiej kultury. Norwegia, od 1397 roku związana unią z Danią i Szwecją, a w późniejszym okresie będąca częścią Danii, ulegała stopniowemu zduńszczeniu. Na początku XIX wieku, gdy w Europie zaczęły powoli dochodzić do głosu pojęcia związane z narodem, również w Norwegach obudziło się zainteresowanie tym,

[1] „I skądże ci panowie, którzy wyrośli […] pod uroczymi bukami, wśród roześmianych pól i posiadłości wiejskich, mogliby mieć pojęcie, jak wygląda troll?", list Erika Werenskiolda do Petera Christena Asbjørnsena, 2 października 1882 r. (cyt. za: Skre 2015: 186). Cytaty podano w tłumaczeniu autorki, chyba że napisano inaczej.

[2] Przedstawienia trolla w kulturze popularnej ukazane zostały m.in. w filmach *Gutten som kappåt med trollet* (1967), *Trolljegeren* (2011), *Askeladden – I Dovregubbens hall* (2017), *Askeladden – I Soria Moria Slott* (2019).

co mogłoby stanowić źródło ich własnej kultury. W 1814 roku Norwegia oderwała się od Danii i uchwalono konstytucję Norwegii. Niedługo później kraj zmuszony został do wejścia w unię personalną ze Szwecją, nie stłumiło to jednak pronarodowych nastrojów. Szwedzi silnie przeciwstawiali się norweskim poszukiwaniom tożsamości narodowej, za której źródło uważano w szczególności w kulturę ludową – zarówno język, tradycję ustną oraz muzykę, jak i stroje czy budownictwo. Do zbieranego przez pasjonatów materiału należały również baśnie.

Najbardziej znanym zbiorem baśni norweskich są właśnie te spisane przez Petera Christena Asbjørnsena i Jørgena Moe. Pierwsze wydanie tych opowieści ukazało się już w 1841 roku, a niedługo później, w 1850 roku, Asbjørnsen opublikował niewielki zbiór zebranych przez siebie baśni pod tytułem *Drzewko bożonarodzeniowe* (*Juletræet*)[3], opatrzonych dwudziestoma dwoma ilustracjami autorstwa norweskiego artysty Johana Frederika Eckersberga. Świadczy to o tym, że Asbjørnsen, który później bardzo sumiennie nadzorował procesy wydawnicze kolejnych zbiorów baśni, niemal od początku założył, że będą towarzyszyły im ilustracje[4]. *Drzewko świąteczne* ukazywało się jeszcze przez kilka kolejnych lat, lecz następne wydania nie odniosły tak dużego sukcesu, jak pierwsze, a ilustracje Eckersberga krytykowano za brak fantazji oraz zbyt silne duńskie i niemieckie wpływy (Hovet 2011: 76)[5].

Pierwsze pełne ilustrowane wydanie baśni Asbjørnsena ukazało się w 1879 roku pod tytułem *Norske Folke-og Huldre-Eventyr i Udvalg ved P. Chr. Asbjørnsen*. Asbjørnsen sam wybrał artystów, którzy mieli wykonywać ilustracje.

---

[3] Pełny tytuł brzmi *Juletræet for 1850. En Samling af norske Folke- og Børne-Eventyr, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen. Med 22 Illustrationer efter Orginaltegninger af Johan Eckersberg, skaarne i Træ af Rittendorff & Aagaard i Kjøbenhavn* [Drzewko bożonarodzeniowe. Zbiór norweskich baśni ludowych i baśni dla dzieci opowiedzianych przez P. Chr. Asbjørnsena, z 22 ilustracjami według rysunków Johana Eckersberga wyrytych w drewnie przez Rittendorff & Aagaard w Kopenhadze].

[4] Nie jest to niczym dziwnym – w XIX wieku ilustracje w książkach, szczególnie tych skierowanych do dzieci, były bardzo popularne. Zbiór baśni braci Grimm, na którym m.in. wzorowali się Asbjørnsen i Moe, doczekał się ilustracji już w 1825 roku (*Kleine Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen*).

[5] Należy jednak zaznaczyć, że *Juletræet* zostało bardzo dobrze przyjęte przez współczesnych. Późniejsza krytyka mogła wynikać z patrzenia na zbiór przez pryzmat kolejnych wydań oraz brakiem zrozumienia dla zmian, jakie zaszły w możliwościach technicznych powielania rysunku za pomocą drzeworytu sztorcowego w latach 1850–1879 (Edvardsen 2007: 15–18).

Byli to najlepsi norwescy malarze tworzący w tym czasie obrazy o tematyce narodowej: Adolph Tidemand, Hansa Gud, Peter Nicolai Aarbo, Vincent Stoltenberg Lerch, Eilif Peterssen, August Schneider, Otto Sinding oraz Erik Werenskiold. Zarówno w tym wydaniu, jak i wydaniu z lat 1883–1887 z powodu braku innych możliwości technicznych rysunkowe ilustracje wykonane przez artystów reprodukowano w technice graficznej (drzeworytu sztorcowego)[6]. O tym, jak ważne, szczególnie w kontekście narodowym, były dla Norwegów baśnie, świadczą niektóre z ówczesnych recenzji tegoż wydania. Kristian Winterhjelm zarzucał Asbjørnsenowi wydawanie baśni norweskich, nazywanych przez niego „najbardziej narodowym, co posiadamy – skarbem baśni", u duńskiego wydawcy. W swojej recenzji poświęcił on wiele uwagi samym ilustracjom, pisząc: „Jest naturalnym, że myśl o zilustrowaniu dzieła, które w takim stopniu wpłynęło na istotę naszego ludu, pojawiła się tak wcześnie". Jednocześnie zauważył, że pierwsza próba (miał zapewne na myśli ilustracje Eckersberga) nie była udana właśnie z powodu „niedostatecznego zrozumienia tego, co prawdziwie narodowe" (Winterhjelm 1880: 3–4).

Erik Werenskiold był jednym z najmłodszych artystów, którzy ilustrowali wydanie z 1879 roku, jednak to właśnie jego dzieła, między innymi praca ukazująca trzy trolle, najbardziej spodobały się Asbjørnsenowi. To za rekomendacją Werenskiolda pracę ilustratora przy kolejnym, trzytomowym wydaniu zaproponowano Theodorowi Kittelsenowi, który w tym czasie dopiero rozpoczynał karierę artystyczną, lecz jego zdaniem był w stanie najlepiej ukazać fantastyczną stronę baśni, w tym trolle (Skre 2015: 163–165)[7].

[6] W wydaniu z 1879 roku ksylografie wykonywali graficy Hans Peter Hansen, Hans Hansen Jr. i Frederik Hendriksen z Kopenhagi, Adolf Closs ze Stuttgartu oraz Hans Christian Olsen z Kristianii (obecnie Oslo) (Hovet 2011: 76–77).

[7] W liście do Asbjørnsena pisał on: „Jeg har stadig i mange år havt den tanke, at han skulde være mand for at gjøre den side af deres (sic!) eventyr, som ingen af os andre endnu har kunnet, om end jeg kanske i etpar illustrationer har været inde på den (Troldene på Hedalskogen – 7de fa'er i huset) – nemlig den mest fantastisk skabende" [Od wielu lat nosiłem się z myślą, że on to będzie człowiekiem, który ukarze tę stronę waszych (sic!) baśni, której nikt z nas dotąd nie był w stanie zobrazować, chociaż ja być może na kilku rysunkach zbliżyłem się do niej] (Skre 2015: 166).

## Postać trolla w baśniach norweskich

Troll to jedna z najbardziej charakterystycznych postaci w nordyckim folklorze. Występuje on w wielu baśniach ludowych oraz innych norweskich utworach literackich, stanowi również temat przedstawień malarskich. Wygląd, cechy i umiejętności trolli różnią się w zależności od baśni, lecz często jest on ukazany jako istota głupia, którą łatwo przechytrzyć (Lindow 2015: 74). Zazwyczaj występuje on jako postać negatywna, przeciwnik bohatera. Trolle żyją zwykle w pojedynkę, choć mogą również tworzyć społeczności – miewają żony i dzieci, występują wśród nich klasy społeczne, są to jednak wspólnoty stanowiące swego rodzaju odwrócone odbicie społeczeństwa ludzkiego. Ich siedziby znajdują się zazwyczaj w dużym oddaleniu od domostw ludzkich, często w głębi lasu lub w górskich jaskiniach (Sundland 1995: 75–76). Wygląd trolli nie jest w baśniach dokładnie opisany, acz niektóre mówią o pewnych ich cechach charakterystycznych, takich jak zwielokrotniona liczba głów (najczęściej trzy, sześć lub dziewięć), w symboliczny sposób ilustrująca ich siłę – im więcej głów, tym większa siła (Sundland 1995: 74). W jednej z baśni występują trzy trolle mające we wspólnym posiadaniu tylko jedno oko i używające go na zmianę (Asbjørnsen, Moe 2015a: 55–59). Trolle płci żeńskiej mają jedną głowę i często opisywane są jako „długie". Jedną z istotnych cech wyglądu trolla jest długi nos i wysoki wzrost (Lindow 2015: 69)[8]. Ponadto trolle mogły mieć ogony[9]. W wielu baśniach pojawienie się trolla zapowiadają różne odgłosy[10].

---

[8] Opisy trolli z długim nosem znaleźć można m.in. w baśniach *De tre bukkene Bruse som skulle gå til seters og gjøre seg fete*: „Under brua bodde et stort, fælt troll, med øyne som tinntallerkener, og nese så lang som et riveskaft" (Asbjørnsen, Moe 2015a: 132); *En aften i nabogården:* „Troll med neser så lange at de rakk nedpå salknappen", „Et troll, med ei nese så lang som et riveskaft" (Asbjørnsen, Moe 2015b: 426, 436); *På høyden av Aleksandria*: „Et stort følge med troll […], både store og små: noen satt på hestene med neser så lange at de nådde til salknappen» (Asbjørnsen, Moe 2015b: 472).

[9] W baśni *Kjetta på Dovre* czytamy: „Kom trolla. Noen var store, og noen var små, noen var langrumpa, og noen var rumpeløse, og noen hadde lange, lange neser" (Asbjørnsen, Moe 2015b: 438). Na opis ten zwrócił uwagę Lindow (Lindow 2015: 69).

[10] Np. w baśni *De tre kongsdøttere i berget det blå* przybycie trzech kolejnych trolli opisano następująco: „Kom Troldet susende saa det ristede i Slottet", „Tog det til at drue og brage saa det var fælt", „Kom det en Dur og en Dirring, som Vægge og Tag vilde ramle sammen" (Asbjørnsen, Moe 1887: 16–18, cyt. za: Lindow 2015: 72).

## Relacja tekstu i obrazu

Seweryna Wysłouch, polska badaczka zajmująca się zagadnieniami związków literatury i obrazu, w swojej pracy *Literatura a sztuki wizualne* wyróżniła trzy typy ilustracji, z czego dwa pierwsze opisują dzieła powstałe bezpośrednio w związku z tekstem, a trzeci ilustracje w formie dodatku edytorskiego. Pierwszy rodzaj, ilustracja będąca konkretyzacją, zazwyczaj stanowi uszczegółowienie świata przedstawionego poprzez wypełnienie miejsc niedookreślonych w tekście i nadanie przedmiotom ogólnym cech jednostkowych. Ilustrator już na tym etapie interpretuje tekst literacki, wybierając poszczególne elementy utworu i próbując określić dominantę dzieła, kładąc akcenty i tworząc nowe sensy. Drugi typ, ilustracja będąca przekładem intersemiotycznym, idzie dalej – nie stanowi już tylko konkretyzacji fabuły, ale jej plastyczny ekwiwalent przy zachowaniu semantycznej równoznaczności i pragmatycznej równowartości (Wysłouch 1994 : 99–124). Zbliża się tym samym do pojęcia infrazy opisywanego przez Teresę Radziewicz, która zwraca szczególną uwagę na emocje, wrażenie lektury i zmysłowe doznanie stanowiące źródło obrazu będącego nie utworem zależnym od pierwowzoru, ale swoistą nową jakością. Badaczka wskazuje też na odejście od realizmu (Radziewicz 2017: 167, 174).

Na te trzy pojęcia: konkretyzacji, przekładu intersemiotycznego i infrazy można zatem spojrzeć jako na trzy stadia indywidualizacji dzieł plastycznych powstałych w związku z utworem literackim. Pierwsze z nich, najbliżej związane z tekstem i zazwyczaj mimetyczne, to konkretyzacja, widoczna szczególnie w sztuce XIX wieku. Przekład intersemiotyczny, który Seweryna Wysłouch łączy z okresem secesji i sztuką XX wieku, zrywa zazwyczaj z pojęciem mimesis (w sensie odzwierciedlania tekstu, a nie realizmu jako takiego) i skupia się na przełożeniu operacji językowych i sensu utworu, stanowi więc dzieło bardziej samodzielne. Natomiast infraza skupia się już na samym oddaniu zmysłowego doznania towarzyszącego lekturze tekstu oraz wejściu w świat stworzony, co najlepiej widoczne jest w sztuce współczesnej[11].

[11] Nie znaczy to jednak, że te trzy stadia są ściśle związane z konkretnymi epokami. Jeden z przykładów infrazy opisanych przez Teresę Radziewicz to secesyjny tryptyk Malczewskiego (Radziewicz 2017: 7).

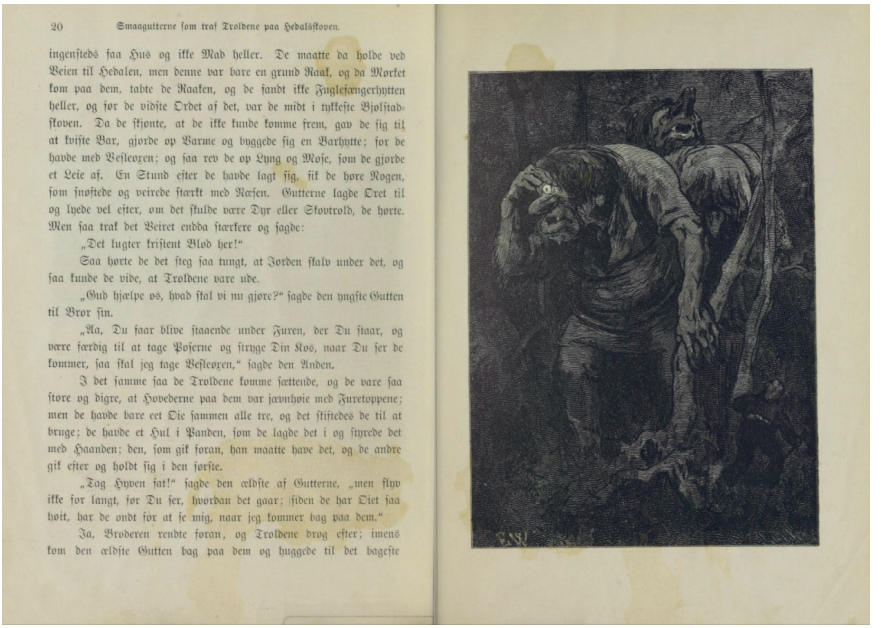
## Analiza wybranych ilustracji

Ilustracje przedstawiające trolle autorstwa Theodora Kittelsena i Erika Werenskiolda ukazały się w wydaniach baśni z lat 1879, 1883–1887, a także lat późniejszych. W niniejszym artykule zanalizowane zostaną jedynie te, które zamieszczono we wspomnianych wcześniej publikacjach, gdyż właśnie one wywarły największy wpływ na kreację wizerunku trolla. Ponadto zostały one (za wyjątkiem trzeciego tomu *Eventyrbog for Børn*) wydane za życia Asbjørnsena, który brał czynny udział zarówno w procesie wydawniczym, jak i w doborze oraz akceptacji ilustracji.

### „Trolle miały tylko jedno oko, którego na zmianę używały"

Ilustracja Erika Werenskiolda (il. 1) ukazuje trzy trolle wyłaniające się spomiędzy drzew. Po prawej stronie widać biegnącą w ich kierunku postać z siekierą. Grafika utrzymana jest w ciemnej kolorystyce, a jedynym wyraźnie jasnym punktem jest oko na czole pierwszego trolla. Troll ten jest najlepiej widoczną postacią. Stoi przygarbiony, na ugiętych nogach, z gęstymi włosami opadającymi na czoło, bardzo wydatnym nosem, półotwartymi ustami, w których widać tylko dwa zęby, jedną ręką odginając stojące obok niego drzewo, drugą trzymając oko. Dwa pozostałe trolle ukryte są za nim – jeden zadziera głowę, a w jego otwartych ustach również widnieją dwa zęby. Wszystkie trzy są podobnego wzrostu, kilka razy wyższe od człowieka, który znajduje się poza zasięgiem ich wzroku i obiega je z boku. Trolle przypominają groteskowo zniekształcone postacie ludzkie. Odziane są w bezkształtne koszule z krótkim rękawem i spodnie. Scenę cechuje dynamizm, który podkreśla zwłaszcza ręka trolla, ułożona na pniu drzewa tak, jakby właśnie przyginał je w trakcie marszu. Jego żylasta dłoń i przedramię przypominają konary, co dodatkowo stapia go z przyrodą. Wszystkie te postaci znajdują się na pierwszym planie, niemal wypełniając pole obrazowe[12].

[12] Pierwowzór ilustracji o wymiarach 157 × 115 mm wykonano w technice rysunku piórkiem, lawowania na papierze, co dodatkowo podkreśla rozmycie kształtów w ciemnościach nocy (Werenskiold 1878).



20 Smaagutterne som traf Troldene paa Hedalsstoven.

ingensteds saa Hus og ikke Mad heller. De maatte da holde ved Veien til Hedalen, men denne var bare en grund Raak, og da Mørket kom paa dem, tabte de Raaken, og de fandt ikke Fuglefangerhytten heller, og før de vidste Ordet af det, var de midt i ukkeste Bjølstadstoven. Da de stjønte, at de ikke kunde komme frem, gav de sig til at kvisse Bar, gjørde op Varme og byggede sig en Barhytte; for de havde med Vesleøxen; og saa rev de op Lyng og Mose, som de gjørde et Leie af. En Stund efter de havde lagt sig, fik de høre Nogen, som snøftede og veirede stærkt med Næsen. Gutterne lagde Øret til og lyede vel efter, om det skulde være Dyr eller Skovtrold, de hørte. Men saa traf det Veiret endda stærkere og sagde:

„Det lugter kristent Blod her!"

Saa hørte de det steg saa tungt, at Jorden skalv under det, og saa kunde de vide, at Troldene vare ude.

„Gud hjælpe os, hvad skal vi nu gjøre?" sagde den yngste Gutten til Bror sin.

„Aa, Du faar blive staaende under Furen, der Du staar, og være færdig til at tage Poserne og strykke Din Kos, naar Du ser de kommer, saa skal jeg tage Vesleøxen," sagde den Anden.

I det samme saa de Troldene komme sættende, og de vare saa store og digre, at Hovederne paa dem var jævnhøie med Furetoppene; men de havde bare eet Øie sammen alle tre, og det skiftedes de til at bruge; de havde et Hul i Panden, som de lagde det i og styrede det med Haanden; den, som gik foran, han maatte have det, og de andre gik efter og holdt sig i den første.

„Tag Hyven fat!" sagde den ældste af Gutterne, „men flyv ikke for langt, før Du ser, hvordan det gaar; siden de har Øiet saa høit, har de ondt for at se mig, naar jeg kommer bag paa dem."

Ja, Broderen rendte foran, og Troldene drog efter; imens kom den ældste Gutten bag paa dem og huggede til det bageste

Il. 1. *Trollene hadde bare ett øye sammen alle tre, og det skiftes de på å bruke*, rys. Erik Werenskiold

Źródło: (Asbjørnsen, Moe 1879: 20–21).

Rysunek ten ilustruje baśń *O chłopcach, którzy spotkali trolle w lesie Hedalsskogen* (*Småguttene som traff trollene i Hedalsskogen*), w której dwóch chłopców nocujących w lesie napotyka trolle. Ich nadejście zwiastują kolejno głośne węszenie, głos mówiący: „Pachnie tutaj krwią ludzką!", a w końcu dudnienie (Asbjørnsen, Moe 1975: 29)[13]. W tekście trolle opisano następująco:

> W tej samej chwili zobaczyli nadciągające trolle. Były tak wysokiego wzrostu i potężnej budowy, że głowy ich sięgały wierzchołków sosen. Cała trójka miała jednak tylko jedno oko, którego na zmianę używała. Każdy miał dziurę w czole

[13] Cytaty z baśni zawartych w polskojęzycznym wydaniu *Zamek Soria Moria. Baśnie norweskie* (1975) podane zostały w przekładzie Beaty Hłasko i Adeli Skrętny-Olsen. Cytaty z pozostałych utworów podano za zbiorem.

> i tam oko wkładał i odpowiednio nastawiał. Oko przysługiwało temu, który kroczył na przedzie; dwaj pozostali podążali za pierwszym, trzymając się go (Asbjørnsen, Moe 1975: 29).

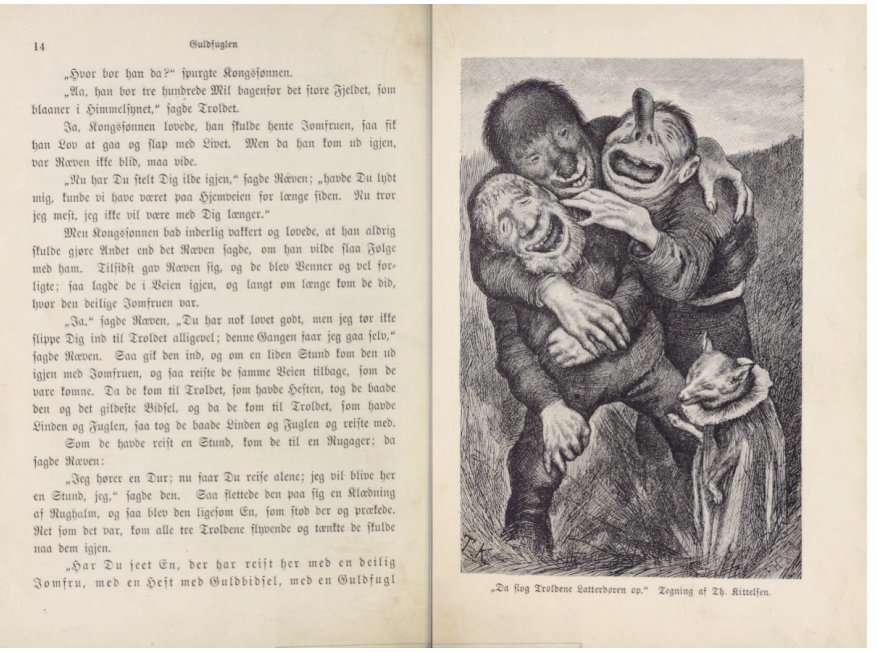
Ilustracja znajduje się na osobnej stronie, w miejscu logicznie powiązanym z odpowiednim fragmentem baśni. Ukazała się ona w pierwszym ilustrowanym wydaniu wybranych baśni Asbjørnsena i Moe z 1879 roku, jest zatem jednym z pierwszych rysunków trolli do norweskich baśni. Przedstawia jeden z kluczowych dla fabuły momentów, tuż przed punktem kulminacyjnym – sceną, kiedy to zbliżające się do chłopców trolle, wabione zapachem „chrześcijańskiej krwi", wpadają w zastawioną przez dzieci pułapkę i tracą swoje jedyne oko. Odbiorca postawiony jest w miejscu widza i ma dokładny wgląd w rozgrywającą się scenę. Ilustracja została bardzo dobrze przyjęta przez współczesnych[14].

## „Wtedy trolle roześmiały się, wielce rozbawione"

Ilustracja (il. 2), której autorem jest Teodor Kittelsen, ukazuje trzy śmiejące się trolle zataczające się obok lisa odzianego w przypominający szatę pastora płaszcz z kryzą. Trolle obejmują się, jakby wspierały się na sobie, aby nie przewrócić się w ataku silnego śmiechu. Trzy trolle zbijające się w uścisku w jedną figurę oraz lis to jedyne postaci widoczne na ilustracji. Wypełniają one ściśle całe pole obrazowe, nie pozostawiając miejsca na pejzaż. Ciemne odzienie trolli sprawia, że wyraźnie odcinają się od tła kompozycji. Ich sylwetki są przysadziste, a rysy twarzy grube, z szerokimi ustami, niskimi czołami i szerokimi lub przesadnie długimi nosami. Środkowy troll ma zęby podobne do końskich, troll po prawej stronie jest zaś szczerbaty. Wszystkie trolle odziane są w ciemne koszule z długimi rękawami i spodnie. Ilustracja ukazuje postaci w sposób dynamiczny[15].

[14] Określina ona została m.in. mianem genialnej (Winterhjelm 1880: 4).

[15] Pierwowzór ilustracji ma wymiary 148 × 104 mm i został wykonany na papierze w technice rysunku piórkiem i ołówkiem oraz lawowania (Kittelsen 1882a).



14 Guldfuglen

„Hvor bor han da?“ spurgte Kongssønnen.

„Aa, han bor tre hundrede Mil hagenfor det store Fjeldet, som blaaner i Himmelsynet,“ sagde Troldet.

Ja, Kongssønnen lovede, han skulde hente Jomfruen, saa fik han Lov at gaa og slap med Livet. Men da han kom ud igjen, var Ræven ikke blid, maa vide.

„Nu har Du stelt Dig ilde igjen,“ sagde Ræven; „havde Du lydt mig, kunde vi have været paa Hjemveien for længe siden. Nu tror jeg mest, jeg ikke vil være med Dig længer.“

Men Kongssønnen bad inderlig vaffert og lovede, at han aldrig skulde gjøre Andet end det Ræven sagde, om han vilde slaa Følge med ham. Tilsidst gav Ræven sig, og de blev Venner og vel forligte; saa lagde de i Veien igjen, og langt om længe kom de did, hvor den deilige Jomfruen var.

„Ja,“ sagde Ræven, „Du har nok lovet godt, men jeg tør ikke slippe Dig ind til Troldet alligevel; denne Gangen faar jeg gaa selv,“ sagde Ræven. Saa gik den ind, og om en liden Stund kom den ud igjen med Jomfruen, og saa reiste de samme Veien tilbage, som de vare komne. Da de kom til Troldet, som havde Hesten, tog de baade den og det gildeste Bidsel, og da de kom til Troldet, som havde Linden og Fuglen, saa tog de baade Linden og Fuglen og reiste med.

Som de havde reist en Stund, kom de til en Rugager; da sagde Ræven:

„Jeg hører en Dur; nu faar Du reise alene; jeg vil blive her en Stund, jeg,“ sagde den. Saa flettede den paa sig en Klædning af Rughalm, og saa blev den ligesom En, som stod der og prækede. Ret som det var, kom alle tre Troldene flyvende og tænkte de skulde naa dem igjen.

„Har Du seet En, der har reist her med en deilig Jomfru, med en Hest med Guldbidsel, med en Guldfugl

„Da slog Troldene Latterdøren op.“ Tegning af Th. Kittelsen.

Il. 2. *Da slo trollene latterdøren opp på vid vegg*, rys. Theodor Kittelsen

Źródło: (Asbjørnsen, Moe 1879: 14–15).

Opisana grafika stanowi ilustrację do baśni *Złoty ptak* (*Gullfuglen*). Scena ukazuje trolle spotykające na swojej drodze lisa. Lis – towarzysz królewicza, który skradł im królewnę, konia ze złotym rzędem, złotego ptaka i gałązkę ze złotej lipy, a następnie je uśpił – oszukał je tak, iż myślały, że ich sen trwał kilkaset lat. Trolle przyjęły to wybuchami śmiechu i zaprzestały pościgu. W tekście nie ma opisu trolli – poszczególne z nich nazywane są jedynie „wielkim trollem” bądź „trollem” – (Asbjørnsen, Moe 1883: 13) a ich nadejście zwiastuje dudnienie[16]. Ilustracja zajmuje całą stronę, a poniżej jej znajduje się podpis: „Wtedy trolle roześmiały się, wielce rozbawione”, przywołujący zilustrowany fragment tekstu (Asbjørnsen, Moe 1883: 15).

[16] Tuż przed ich przybyciem lis mówi do królewicza: „Jeg hører en dur” (Asbjørnsen, Moe 2015a: 312).

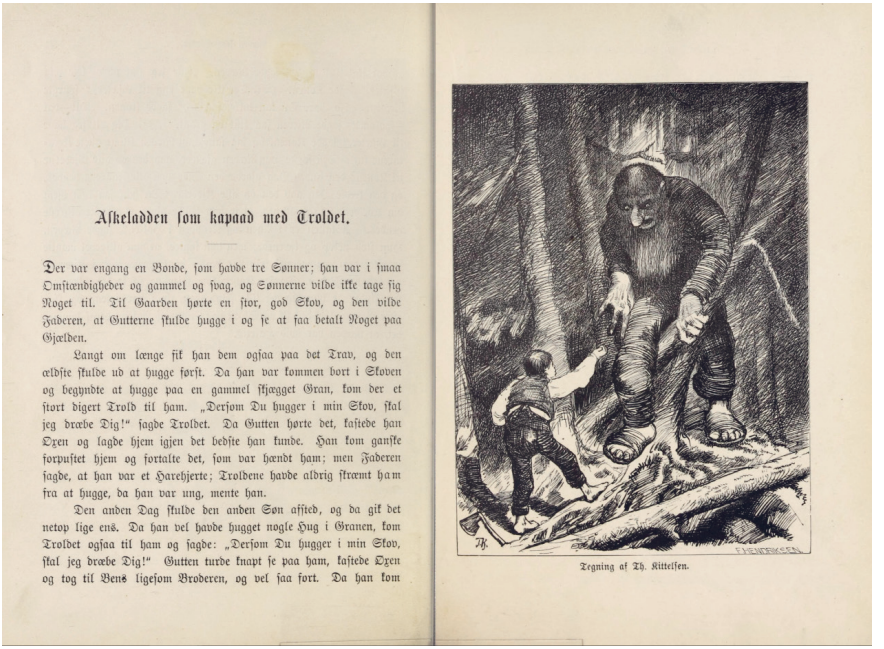
Brak dokładnych opisów pozostawił artyście duże pole do interpretacji zarówno w kwestii wyglądu postaci, jak i sposobu ich przedstawienia. Jednakże pomimo całkowitej odmienności tekstów baśni *O chłopcach, którzy spotkali trolle w lesie Hedalsskogen* oraz *Złoty ptak* pomiędzy ilustracjami widać wyraźne podobieństwo. Występuje na nich zbliżony układ postaci – w centralnej części pola obrazowego znajdują się trzy trolle ustawione tak, że widoczny w całości jest pierwszy z nich, zaś u pozostałych widać przede wszystkim głowy. W prawym dolnym rogu znajduje się mniejsza postać, która pokonuje trolle (poprzez podjęcie działania bądź fortel). Również wygląd trolli jest podobny – przypominają one ludzi o krępych sylwetkach z groteskowo szpetnymi twarzami. Sama kompozycja przypomina również scenę ukazaną przez Eckersberga na ilustracji do tej baśni w *Juletræet*.

Omawiana ilustracja Kittelsena jest drugą, którą wykonał on do tej baśni, pierwotna została bowiem odrzucona przez Asbjørnsena jako zbyt drastyczna (Østby 1975: 24–25). Również ona przypominała kompozycyjnie rysunek Werenskiolda, jednak wykazywała więcej cech indywidualnych artysty. Trolle ze szponiastymi łapami, o dużo bardziej groteskowych twarzach, przypominały raczej istoty na późniejszych pracach Kittelsena niż nieco dobroduszne postaci Werenskiolda. Ponadto na ilustracji pierwszej sam modelunek postaci jest dużo bardziej wyrazisty, nadając całości więcej dynamiki. Tworząc nową ilustrację, Kittelsen zachował jednak samą kompozycję sceny, a nawet układ ciał i dłoni (poza jedną) trolli.

## „Ścisnę cię tak mocno, jak ten biały kamień, z którego wyciskam wodę"

Na kolejnej ilustracji Theodor Kittelsen ukazał trolla stojącego naprzeciw biednie ubranego, odwróconego plecami do widza mężczyzny (il. 3). Za mężczyzną leży rzucona na ziemię siekiera, a on sam wyciąga w kierunku trolla prawą rękę. Troll jest co najmniej dwa razy wyższy od niego, stoi pomiędzy dwoma pniami drzew, wyłamując i odginając na bok trzecie. Układ plam światła na rysunku sprawia, że postać mężczyzny oraz znajdujący się na pierwszym planie pień zrąbanego drzewa są oświetlone, natomiast znajdujący się nieco bardziej w głębi troll pozostaje w cieniu drzew – jedynie nad jego głową znajduje się niewielki prześwit. Sprawia to, że jego głowa jest mało widoczna, mimo to dostrzec można jednak jego nienaturalnie długi nos. Budową ciała jest zbliżony do człowieka, ma jednak nieproporcjonalnie duże

stopy i dłonie. Dalszy plan potraktowany został dosyć pobieżnie – można się jedynie domyślać gęstwiny drzew znajdujących się z tyłu, co skupia uwagę widza na wydarzeniach rozgrywających się na pierwszym i drugim planie. Rysunek jest dynamiczny[17].



Askeladden som kapaad med Troldet.

Der var engang en Bonde, som havde tre Sønner; han var i smaa Omstændigheder og gammel og svag, og Sønnerne vilde ikke tage sig Noget til. Til Gaarden hørte en stor, god Skov, og den vilde Faderen, at Gutterne skulde hugge i og se at faa betalt Noget paa Gjældeu.

Langt om længe fik han dem ogsaa paa det Trav, og den ældste skulde ud at hugge først. Da han var kommen bort i Skoven og begyndte at hugge paa en gammel skjægget Gran, kom der et stort digert Trold til ham. „Dersom Du hugger i min Skov, skal jeg dræbe Dig!" sagde Troldet. Da Gutten hørte det, kastede han Oxen og lagde hjem igjen det bedste han kunde. Han kom ganske forpustet hjem og fortalte det, som var hændt ham; men Faderen sagde, at han var et Harehjerte; Troldene havde aldrig skræmt ham fra at hugge, da han var ung, mente han.

Den anden Dag skulde den anden Søn afsted, og da gik det netop lige ens. Da han vel havde hugget nogle Hug i Granen, kom Troldet ogsaa til ham og sagde: „Dersom Du hugger i min Skov, skal jeg dræbe Dig!" Gutten turde knapt se paa ham, kastede Oxen og tog til Bens ligesom Broderen, og vel saa fort. Da han kom

Tegning af Th. Kittelsen.

Il. 3. *Jeg skal klemme deg, som jeg klemmer vannet av denne hvite steinen!*, rys. Theodor Kittelsen

Źródło: (Asbjørnsen, Moe 1883: 21–22).

[17] Pierwowzór ilustracji ma wymiary 143 × 108 mm i został wykonany na papierze w technice rysunku piórkiem (Kittelsen 1882b).

Ilustracja przedstawia scenę z baśni *Jak Askeladden z trollem jedli na wyścigi* (*Askeladden som kappått med trollet*). Aby przestraszyć trolla i móc dalej pracować przy wycinaniu drzew, Askeladden ścisnął w dłoni ser tak, że popłynął z niego płyn, a trollowi powiedział, że trzyma kamień, z którego wyciska wodę. W ten sposób dowiódł przed nim swojej nadzwyczajnej siły. Troll jest opisany w baśni jako „wielki" i „mocarny" (Asbjørnsen, Moe 1975: 96). Ilustracja po raz pierwszy ukazała się w wydaniu baśni z 1883 roku. Zajmuje całą stronę i ukazuje pierwszy moment konfrontacji Askeladdena z trollem.

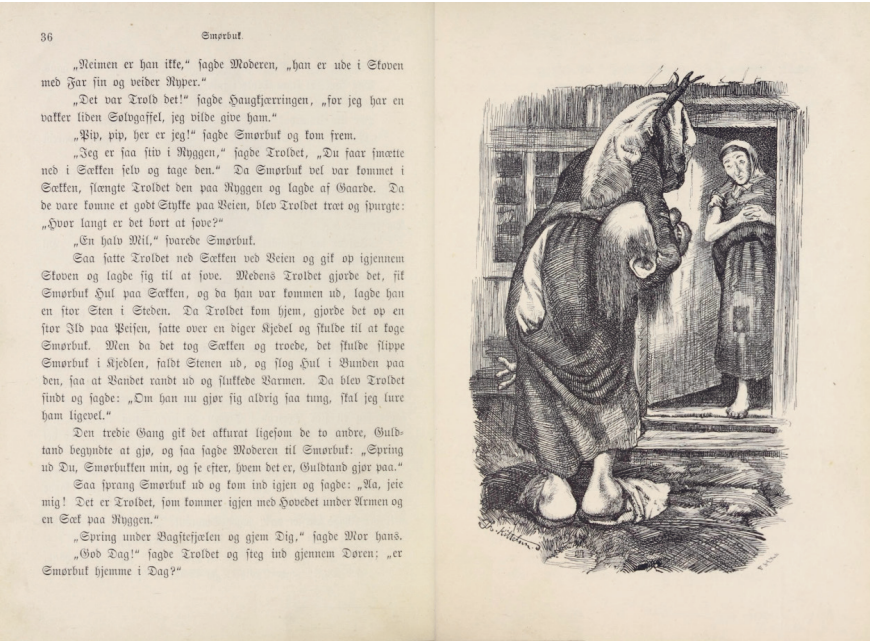
Pierwotnie artysta chciał zilustrować zupełnie inną scenę – pojedynek na jedzenie pomiędzy trollem a Askeladdenem, jednak podobnie jak ilustracja ukazująca trzy śmiejące się trolle, rysunek został odrzucony przez Asbjørnsena jako zbyt brutalny (Østby 1975: 24–25). Pierwotna wizja artysty jest zdecydowanie bardziej indywidualna i ukazuje koniec tytułowego pojedynku, kiedy to troll rozcina sobie brzuch, żeby pomieścić więcej jedzenia. Modelunek postaci jest na niej bardziej wyrazisty, a troll bardziej groteskowy, z wykrzywioną twarzą i jednym okiem na czole (przypominający trolle z odrzuconej ilustracji do baśni *Złoty ptak*). Ukazany jest na pierwszym planie i wypełnia większość pola obrazowego. Nieukończona postać Askeladdena znajduje się w głębi, za kotłem.

Podobnie jak w przypadku rysunku do baśni *Złoty ptak*, artysta zdecydował się na złagodzenie nie tylko wyglądu trolla, ale również modelunku postaci i zastosowanie bardziej konwencjonalnego stylu. Widać, że Kittelsen również przy tej ilustracji wzorował się na pracy Werenskiolda (il. 1) – troll na jego rysunku stoi w podobnej pozycji, z prawą nogą wysuniętą do przodu i lewą dłonią odginającą przekrzywiony na bok pień drzewa. Gra światła i cienia pozostawiająca niemal całą jego postać w mroku oraz wplątanie postaci trolla w gałęzie tworzy wrażenie wpisania go w naturę, co stanowi kontrast do znajdującego się w oświetlonym, bezdrzewnym miejscu Askeladdena.

## „Dzień dobry. Czy Tłuścioszek jest w domu?"

Na pierwszym planie ilustracji (il. 4) Theodor Kittelsen ukazał trollicę znajdującą się przed wejściem do domu. Naprzeciw niej w otwartych drzwiach stoi bosa kobieta odziana w ubogi strój, z chustką na głowie. Postać trolla jest wyraźnie większa od człowieka, choć nie olbrzymia. Trollica ma duże odstające uszy, wydatne szerokie usta i wydłużony szeroki nos. W miejscu

szyi wystaje ułamany patyk. Ubrana jest w kaftan i za wąską lub niechlujnie zawiązaną spódnicę, ukazującą w rozcięciu białą halkę. Na bosych, zniekształconych stopach nosi jedynie klapki. Poza strojem postać ta nie wykazuje żadnych cech kobiecych[18].



36 Smørbuk.

„Neimen er han ikke," sagde Moderen, „han er ude i Skoven med Far sin og veider Ryper."

„Det var Trold det!" sagde Haugkjærringen, „for jeg har en vakker liden Sølvgaffel, jeg vilde give ham."

„Piv, piv, her er jeg!" sagde Smørbuk og kom frem.

„Jeg er saa stiv i Ryggen," sagde Troldet, „Du faar smætte ned i Sækken selv og tage den." Da Smørbuk vel var kommet i Sækken, slængte Troldet den paa Ryggen og lagde af Gaarde. Da de vare komne et godt Stykke paa Veien, blev Troldet træt og spurgte: „Hvor langt er det bort at sove?"

„En halv Mil," svarede Smørbuk.

Saa satte Troldet ned Sækken ved Veien og gik op igjennem Skoven og lagde sig til at sove. Medens Troldet gjorde det, fik Smørbuk Hul paa Sækken, og da han var kommen ud, lagde han en stor Sten i Steden. Da Troldet kom hjem, gjorde det op en stor Ild paa Peisen, satte over en diger Kjedel og skulde til at koge Smørbuk. Men da det tog Sækken og troede, det skulde slippe Smørbuk i Kjedlen, faldt Stenen ud, og slog Hul i Bunden paa den, saa at Vandet randt ud og slukkede Varmen. Da blev Troldet sindt og sagde: „Om han nu gjør sig aldrig saa tung, skal jeg lure ham ligevel."

Den tredie Gang gik det akkurat ligesom de to andre, Guldtand begyndte at gjø, og saa sagde Moderen til Smørbuk: „Spring ud Du, Smørbukken min, og se efter, hvem det er, Guldtand gjør paa."

Saa sprang Smørbuk ud og kom ind igjen og sagde: „Aa, seie mig! Det er Troldet, som kommer igjen med Hovedet under Armen og en Sæk paa Ryggen."

„Spring under Bagstefjælen og gjem Dig," sagde Mor hans.

„God Dag!" sagde Troldet og steg ind igjennem Døren; „er Smørbuk hjemme i Dag?"

Il. 4a. *Goddag. Er Smørbuk ikke hjemme?*, rys. Theodor Kittelsen

Źródło: (Asbjørnsen, Moe 1883: 36–37).

[18] Rysunkowy pierwowzór ilustracji o wymiarach 185 × 109 mm został wykonany w tej samej technice (Kittelsen 1882/1883).

Il. 4b. *Haugkjærringen henter Smørbuk*, rys. Theodor Kittelsen

Źródło: (Kittelsen 1883a).

Il. 4c. *Det kommer en stor, lang haugkjærring med hodet under armen*, rys. Theodor Kittelsen

Źródło: (Kittelsen 1883b).

Ilustracja ta ukazuje scenę z baśni *Tłuścioszek* (*Smørbukk*), opowiadającej o chłopcu imieniem Tłuścioszek, którego trollica podstępem zabiera z domu, aby go pożreć. Ilustracja ukazała się w wydaniu baśni z 1883 roku, gdzie zajmuje całą stronę. We fragmencie, do którego się odnosi, trollica pyta matkę Tłuścioszka, czy jej syn jest w domu. W tekście utworu troll opisany jest jako „wielka, długa kobieta z głową pod ramieniem i workiem na plecach" (Asbjørnsen, Moe 1883: 34), co jest zgodne z przedstawieniami na ilustracjach Kittelsena. W baśni pojawienie się trolla zwiastuje szczekanie psa, który również został ukazany na ilustracji, a nastrój niepokoju dodatkowo wzmacnia krajobraz. Artysta wykonał jeszcze dwie ilustracje do tej baśni, do wersu: „Nadchodzi wielka, wysoka trollica z głową pod ramieniem"[19]

[19] „Det kommer ei stor, lang haugkjerring med hodet under armen". W samej kompozycji ilustracja 4b stanowi zmodyfikowane lustrzane odbicie pierwotnej ilustracji 4c, jednak bez motywu strumyka i stojącej w oddali postaci ludzkiej.

(il. 4b, c) – pierwsza z nich ukazała się w wydaniach późniejszych, druga została zaś odrzucona przez Asbjørnsena[20]. Obie ukazują trollicę od tyłu, pod pachą trzymającą swoją głowę, a na plecach tobołek, i zbliżającą się do drewnianego domu. Na ostatniej ilustracji akcent położony został zdecydowanie bardziej na postać trollicy, która w przeciwieństwie do postaci na drugim rysunku kolorystyką oraz stopniem opracowania zdecydowanie odcina się od krajobrazu.

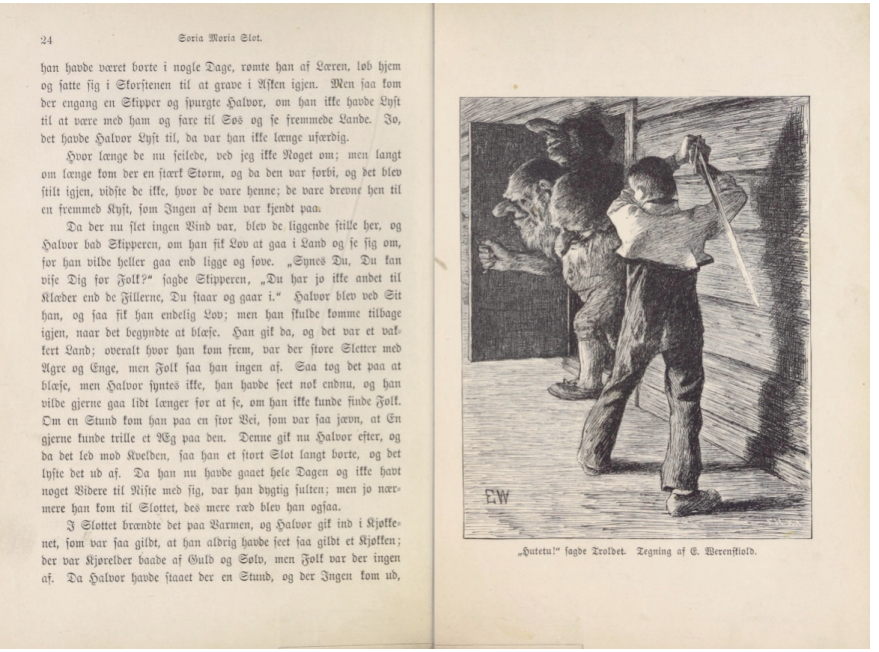
## „Uf, uf! Czuć tu zapach chrześcijańskiej krwi"

W centralnej części ilustracji Eryka Werenskiolda znajduje się stojący tyłem mężczyzna z uniesionym za głową mieczem (il. 5). W głębi, na dalszym planie widoczny jest wchodzący przez drzwi trzygłowy troll. Scena rozgrywa się we wnętrzu. Światło pada z lewej strony, oświetlając mężczyznę z mieczem oraz częściowo trolla. Obydwie postaci ubrane są w strój stylizowany na ubiór norweskich chłopów – troll w pantofle, sięgające za kolano obcisłe spodnie (*culottes*)[21] i zapinaną na guziki kamizelkę, a mężczyzna w długie ciemne spodnie i krótką białą, lamowaną kurtę przypominające strój regionalny z Telemarku. Troll ma trzy głowy, dwie z nich brodate, a wszystkie z długimi, zakrzywionymi nosami i wydatnymi wargami, krzaczastymi brwiami oraz dużymi uszami. Przypomina wyglądem człowieka i nie jest dużo większy od mężczyzny. Wnętrze pomieszczenia jest puste, widoczna jest jedynie ściana z poziomo ułożonych desek. Postaci ukazane są w ruchu – mężczyzna wydaje się brać zamach mieczem, a głowy trolla wyciągają się w różnych kierunkach, węsząc[22].

[20] „Da synes jeg udmærket godt om Smørbukk, ogsaa Kjærringenhar flere gode Træk, men den lanskabelige Ramme synes jeg mindre godt om, og hvad Tegningen angaar kun det Hele i dette Stykke maaske have vært udført i enklere Træk med ligesaa stor Virkning" (cyt. za: Hølaas 1959: 70).

[21] *Culottes* – dopasowane spodnie męskie za kolano, noszone w XVIII wieku i na początku XIX wieku.

[22] Rysunkowy pierwowzór ilustracji o wymiarach 310 × 232 mm i został wykonany w technice rysunku piórkiem i ołówkiem na papierze (Werenskiold 1884).



24 Soria Moria Slot.

han havde været borte i nogle Dage, rømte han af Læren, løb hjem og satte sig i Skorstenen til at grave i Aften igjen. Men saa kom der engang en Skipper og spurgte Halvor, om han ikke havde Lyst til at være med ham og fare til Søs og se fremmede Lande. Jo, det havde Halvor Lyst til, da var han ikke længe usærdig.

Hvor længe de nu seilede, ved jeg ikke Noget om; men langt om længe kom der en stærk Storm, og da den var forbi, og det blev stilt igjen, vidste de ikke, hvor de vare henne; de vare drevne hen til en fremmed Kyst, som Ingen af dem var kjendt paa.

Da der nu slet ingen Vind var, blev de liggende stille her, og Halvor bad Skipperen, om han fik Lov at gaa i Land og se sig om, for han vilde heller gaa end ligge og sove. „Synes Du, Du kan vise Dig for Folk?" sagde Skipperen, „Du har jo ikke andet til Klæder end de Fillerne, Du staar og gaar i." Halvor blev ved Sit han, og saa fik han endelig Lov; men han skulde komme tilbage igjen, naar det begyndte at blæse. Han gik da, og det var et vakkert Land; overalt hvor han kom frem, var der store Sletter med Agre og Enge, men Folk saa han ingen af. Saa tog det paa at blæse, men Halvor syntes ikke, han havde seet nok endnu, og han vilde gjerne gaa lidt længer for at se, om han ikke kunde finde Folk. Om en Stund kom han paa en stor Vei, som var saa jævn, at En gjerne kunde trille et Æg paa den. Denne gik nu Halvor efter, og da det led mod Kvelden, saa han et stort Slot langt borte, og det lyste det ud af. Da han nu havde gaaet hele Dagen og ikke havt noget Videre til Niste med sig, var han dygtig sulten; men jo nærmere han kom til Slottet, des mere ræd blev han ogsaa.

I Slottet brændte det paa Varmen, og Halvor gik ind i Kjøkkenet, som var saa gildt, at han aldrig havde seet saa gildt et Kjøkken; der var Kjørelder baade af Guld og Sølv, men Folk var der ingen af. Da Halvor havde staaet der en Stund, og der Ingen kom ud,

„Huttetu!" sagde Troldet. Tegning af E. Werenskiold.

Il. 5. *„Huttetu, her lukter så kristen manns blod," sa trollet*, rys. Erik Werenskiold

Źródło: (Asbjørnsen, Moe 1884: 24–25).

Jest to ilustracja do baśni *Zamek Moria* (*Soria Moria Slott*), opowiadającej losy Halvora, który wyruszywszy z domu, dociera kolejno do trzech zamków, gdzie znajdują się królewny uwięzione przez trolle. Oprócz omawianego przedstawienia baśń zdobią jeszcze cztery inne ilustracje. Ukazały się one po raz pierwszy w wydaniu z 1884 roku. Rysunek znajduje się na osobnej stronie i opatrzony jest cytatem: „«Uf, uf!» – powiedział troll" (Asbjørnsen, Moe 1883: 25)[23]. Ukazuje moment, gdy pierwszy z trzech trolli, wchodząc do swojego zamku, poczuł zapach „chrześcijańskiej krwi", nieświadomy, że ukryty za drzwiami Askeladden za chwilę utnie mu głowy jego własnym mieczem. Tekst baśni nie zawiera opisu wyglądu bohatera ani wnętrza zamku. O pierwszym trollu wiadomo, że ma trzy głowy, a jego przybycie zwiastuje

[23] „Huttetu! Sagde Troldet" (Asbjørnsen, Moe 1884: 25).

sapanie (Asbjørnsen, Moe 1883: 25). Werenskiold przedstawił pomieszczenie oszczędnie, ukazując jedynie fragment ściany wykonanej z poziomo ułożonych belek. Tym samym wnętrze baśniowego zamku przypomina bardziej chłopską izbę niż kamienną komnatę, co wraz ze strojem Halvora i trolla stanowi silne nawiązanie do norweskiej kultury ludowej.

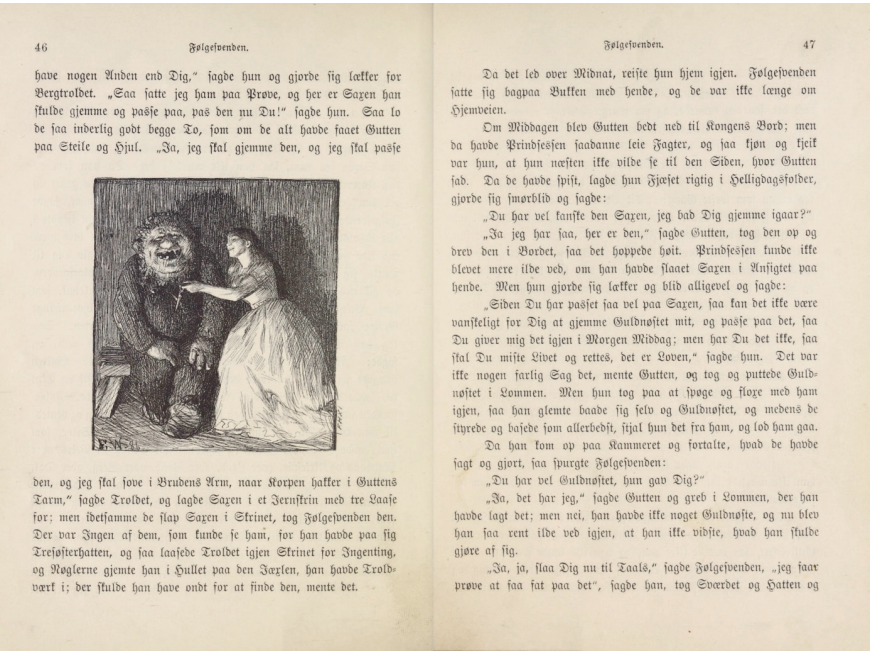
## „I roześmiali się oboje serdecznie"

Ostatnia ilustracja (il. 6) przedstawia dwie postaci siedzące na ławie – trolla i młodą kobietę. Troll jest korpulentnej budowy, z okrągłą głową, dużymi dłońmi i stopami oraz grubymi palcami. Ma szeroki, duży nos, szerokie, otwarte w uśmiechu usta, w których brakuje kilku zębów, i brodę oraz włosy zaplecione w warkoczyki. Królewna ubrana jest w odciętą w pasie jasną suknię z krótkim rękawem i ma długie, rozpuszczone włosy. Pochyla się w stronę trolla, podając mu w wyciągniętej ręce niewielkie nożyczki. Troll nie wykonuje jednak ruchu, aby wziąć podawany przez nią przedmiot. Kontrast pomiędzy postaciami podkreślony jest także przez kolorystykę – ubranie trolla jest ciemne, a suknia królewny biała. Widoczne za postaciami cienie wskazują na to, że postaci siedzą pod ścianą, jednak poza ławą na ilustracji nie zostały ukazane żadne szczegóły wystroju wnętrza[24].

Ilustracja przedstawia scenę z baśni *Towarzysz podróży* (*Føglesvenn*). W baśni tej główny bohater wyrusza na poszukiwanie królewny, która ukazała mu się we śnie. Po różnych przygodach udaje mu się ją odnaleźć, znajduje się ona jednak pod wpływem trolla. Aby uniknąć małżeństwa i pozostać z trollem, poddaje głównego bohatera trzem próbom. W jednej z nich daje mu do przechowania nożyczki, które następnie wykrada i oddaje do schowania trollowi. Troll wykazuje pewne podobieństwo do szatana – królewna udaje się do niego w odwiedziny w każdy czwartek, lecąc nocą na koźle, zupełnie jak czarownica na sabat. Ilustracja Werenskiolda nie podkreśla jednak żadnych diabolicznych cech trolla. Wprost przeciwnie, wygląda on niemal dobrodusznie, rozciągając usta w szerokim uśmiechu. Ponadto sprawia wrażenie biernego, w przeciwieństwie do królewny, która nachyla się w jego kierunku, podając mu nożyczki, których nieupilnowanie bohater

[24] Rysunkowy pierwowzór ilustracji o wymiarach 99 × 86 mm został wykonany w technice rysunku piórkiem na papierze (Werenskiold 1886).

ma przypłacić śmiercią. Ilustracja po raz pierwszy pojawiła się w wydaniu z 1887 roku, jest jedną z pięciu ilustracji do tej baśni i znajduje się bezpośrednio w tekście (Asbjørnsen, Moe 1887: 36–56).



46 Følgesvenden.

have nogen Anden end Dig," sagde hun og gjorde sig lækker for Bergtroldet. „Saa satte jeg ham paa Prøve, og her er Saxen han skulde gjemme og passe paa, pas den nu Du!" sagde hun. Saa lo de saa inderlig godt begge To, som om de alt havde faaet Gutten paa Steile og Hjul. „Ja, jeg skal gjemme den, og jeg skal passe

den, og jeg skal sove i Brudens Arm, naar Korpen hakker i Guttens Tarm," sagde Troldet, og lagde Saxen i et Jernskrin med tre Laase for; men idetsamme de slap Saxen i Skrinet, tog Følgesvenden den. Der var Ingen af dem, som kunde se ham, for han havde paa sig Tresøsterhatten, og saa laasede Troldet igjen Skrinet for Ingenting, og Nøglerne gjemte han i Hullet paa den Jærlen, han havde Troldværk i; der skulde han have ondt for at finde den, mente det.

Følgesvenden. 47

Da det led over Midnat, reiste hun hjem igjen. Følgesvenden satte sig bagpaa Bukken med hende, og de var ikke længe om Hjemveien.

Om Middagen blev Gutten bedt ned til Kongens Bord; men da havde Prindsessen saadanne leie Fagter, og saa hjøn og hjeik var hun, at hun næsten ikke vilde se til den Side, hvor Gutten sad. Da de havde spist, lagde hun Fjæset rigtig i Helligdagsfolder, gjorde sig smørblid og sagde:

„Du har vel kanske den Saxen, jeg bad Dig gjemme igaar?"

„Ja jeg har saa, her er den," sagde Gutten, tog den op og drev den i Bordet, saa det hoppede høit. Prindsessen kunde ikke blevet mere ilde ved, om han havde slaaet Saxen i Ansigtet paa hende. Men hun gjorde sig lækker og blid alligevel og sagde:

„Siden Du har passet saa vel paa Saxen, saa kan det ikke være vanskeligt for Dig at gjemme Guldnøstet mit, og passe paa det, saa Du giver mig det igjen i Morgen Middag; men har Du det ikke, saa skal Du miste Livet og rettes, det er Loven," sagde hun. Det var ikke nogen farlig Sag det, mente Gutten, og tog og puttede Guldnøstet i Lommen. Men hun tog paa at spøge og floxe med ham igjen, saa han glemte baade sig selv og Guldnøstet, og medens de styrede og basede som allerbedst, stjal hun det fra ham, og lod ham gaa.

Da han kom op paa Kammeret og fortalte, hvad de havde sagt og gjort, saa spurgte Følgesvenden:

„Du har vel Guldnøstet, hun gav Dig?"

„Ja, det har jeg," sagde Gutten og greb i Lommen, der han havde lagt det; men nei, han havde ikke noget Guldnøste, og nu blev han saa rent ilde ved igjen, at han ikke vidste, hvad han skulde gjøre af sig.

„Ja, ja, slaa Dig nu til Taals," sagde Følgesvenden, „jeg saar prøve at faa fat paa det", sagde han, tog Sværdet og Hatten og

Il. 6. *Så lo de så inderlig godt begge to*, rys. Erik Werenskiold

Źródło: (Asbjørnsen, Moe 1887: 46–47).

## Podsumowanie

Omówione wyżej ilustracje różnią się pod względem technik wykonania oraz sposobu interpretacji baśni przez artystów. W warstwie tekstowej wszystkich baśni trolle ukazane są podobnie – jako antagoniści bądź to pokonani w pojedynku, bądź to przechytrzeni przez głównego bohatera[25]. Większość z nich jest opisana jako duża, a ich zachowanie oraz fakt, że łatwo je oszukać, wskazują na to, że są głupie. Ta cecha ich charakteru była od samego początku jedną z najistotniejszych dla ilustratorów. W liście do Asbjørnsena z 1882 roku Werenskiold pisał, że „dobrotliwa głupota […] leży właściwie w naturze trolla" (Skre 2015: 185). Głupotę tę podkreśla przede wszystkim groteskowość przedstawień trolli, szczególnie ich rysów oraz samego wyrazu twarzy, który jest jednocześnie groźny i niemądry (il. 1, 2).

Na ilustracjach autorstwa Werenskiolda (il. 1, 6, 7) dostrzec można wyraźną przemianę, jakiej uległ troll, między innym pod względem wzrostu oraz stroju. Na ilustracji 1 trolle są znacznie wyższe od człowieka, natomiast na kolejnych dwóch różnica wzrostu nie jest już tak znaczna. Podobnie, na ilustracji 1 trolle ubrane są w nieokreślonego kształtu koszule z krótkim rękawem i spodnie, zaś na ilustracji 6 ubiór trolla przypomina regionalne stroje chłopów norweskich. Na ilustracji 7 trudno wyłowić cechy szczególne stroju, lecz broda i włosy trolla zaplecione są w warkocze przywodzące na myśl średniowiecznych wikingów, a twarz jest mniej groteskowa. Na dwóch ostatnich ilustracjach troll jest zatem bardziej „uczłowieczony", co dodatkowo podkreśla otoczenie – ze względu na ukazanie wnętrza pomieszczenia, a nie przyrody, jego związek z naturą staje się mniej wyraźny[26].

---

[25] Według schematu analizy strukturalistycznej opracowanego przez Władymira Proppa w baśni występują następujące postaci: bohater, antagonista, pomocnik, donator, fałszywy bohater, królewna i jej ojciec. Antagonista jest głównym przeciwnikiem, którego musi pokonać bohater (Propp 1976: 16)

[26] Dla Erika Werenskiolda przy tworzeniu pierwszych ilustracji bardzo ważny był związek między światem ludzi a światem wierzeń ludowych. Pisał on: „Kun det visste jeg at jeg vilde ikke ha noget brudd mellem fantasiverden og virkelighet. Et saadant brudd eksisterer heller ikke i eventyret. Troll og nisse og hulder er til der, like sikkert som vi selv og alt vort. Og de to verdener lar sig meget godt forene. Den ene er en utvidelse av den anden, har bare tat nye fantastiske dimensioner, […] sætter som en drøm over alle hindringer; naturmystisk, svundne tiders overlevering, fremtidens anelsesfulde haab spinder sig sammen til et vidunderlig fastknyttet og enkelt billede av folket selv. Men overalt denne besynderlige virkelighetssans,

W przypadku ilustracji Kittelsena największą różnicę widać pomiędzy pracami odrzuconymi przez Asbjørnsena, które nigdy nie ukazały się w wydaniach baśni, a kolejnymi dziełami artysty. Te pierwsze cechuje silne zaakcentowanie postaci trolla, umieszczonej w centralnej części rysunku, oraz zredukowanie roli tła. Ponadto na pierwszych ilustracjach Kittelsena trolle, a szczególnie ich twarze, zostały ukazane w dużo bardziej groteskowy, niemal karykaturalny sposób. Dzieła powstałe później (il. 2, 3) wykazują mniej cech indywidualnych artysty i silniejsze związki z pracami innych ilustratorów, szczególnie Werenskiolda. Prawdopodobnie zarówno silna krytyka, jak i groźba utraty pracy skłoniły artystę do zmiany stylu – plastyka postaci stała się mniej wyrazista, nie odcinają się one tak silnie od tła, zredukowano również elementy groteski w wyglądzie trolli, które zostały bardziej „uczłowieczone", a same ilustracje są w ogólnym wyrazie bardziej realistyczne, choć nadal przedstawiają otaczający postacie krajobraz.

„Uczłowieczanie" trolla, które zaobserwować można szczególnie u Werenskioda, związane może być z ogólnym odbiorem baśni przez Norwegów i ewolucją pojęcia tego, co obecnie rozumiemy jako kulturę narodową. Już w recenzji z 1886 roku Andreas Aubert pisał: „Jego [Kittelsena] twórcza intensywność fantazji nie ma sobie obecnie równej na północy – to on odkrył to, co «trollicznie narodowe»" (Aubert 1887: 1), łącząc pojęcie narodowości z postacią trolla, który urastać zaczął niemalże do rangi symbolu narodowego. Ponadto jednym z głównych odbiorców baśni były dzieci (na co wskazuje zwłaszcza tytuł drugiego wydania), którym chciano ukazać postaci występujące w baśniach w sposób, który nie budziłby przerażenia.

Niemal wszystkie ilustracje zamieszczone w książkach ukazują bądź moment pierwszego pojawienia się trolla (il. 1, 3, 4, 5), bądź jego przechytrzenie (il. 2, 3), nie pojawiają się jednak sceny pojedynków, być może dlatego, że takie przedstawienia byłyby w książkach przeznaczonych dla dzieci zbyt drastyczne. Niemal na wszystkich ilustracjach postać trolla ukazana została w sposób dynamiczny, w ruchu, co wskazuje na to, że tworząc ilustracje, artyści skupiali się na narracyjności. Brak tła lub jego marginalizacja (zwłaszcza il. 2, 5, 6) dodatkowo podkreśla narracyjny aspekt ilustracji. Odpowiada

klar som et barns, […]: det er lys levendes som om de selv hadde vært med og oplevet det hele" (Werenskiold 1910, cyt. za: Lindow 2015: 86).

to strukturze tekstu baśni, która skupia się niemal wyłącznie na wydarzeniach i zawiera minimalną ilość opisów.

Groteskowość trolli została zilustrowana w oparciu o owe skąpe opisy, w dużej mierze stanowi jednak interpretację własną artystów. Ilustracje powstały w silnym związku z tekstem pierwotnym i, choć stanowią odrębne dzieła, ich pełne znaczenie można odczytać jedynie w połączeniu z nim. W tym sensie nazwać je można konkretyzacją tekstów baśni, a zarazem do pewnego stopnia przekładem intersemiotycznym, gdyż warstwa tekstowa baśni uboga jest w opisy świata przedstawionego. Chociaż rysunki stanowią również odbicie odczuć i wrażeń artystów, są zbyt związane z tekstem, by uznać je za infrazę. Relacja ta nie jest jednak jednostronna. Ponieważ baśnie Asbjørnsena i Moe stanowią istotny element norweskiej tożsamości narodowej, ilustracje do omawianych wydań stały się równie rozpoznawalne, jak tekst baśni, wpływając tym samym na jego odbiór, tak że obecnie wyobrażenia o wyglądzie trolli czerpiemy w równym stopniu z tekstu, jak i z samych ilustracji.

Ilustracje Werenskiolda i Kittelsena do wydań baśni Asbjørnsena i Moe z 1879 roku i z lat 1883–1887 to pierwsze próby zdefiniowania wizerunku trolla. Wszystkie powstały w oparciu o konkretne fragmenty tekstów baśni i pozostają z nimi w ścisłym związku, stanowiąc konkretyzację i dookreślenie zawartych w nich elementów. Sam obraz trolla jest dosyć spójny, ulegał jednak stopniowym zmianom, stając się mniej groteskowym i przerażającym, a bardziej podobnym do człowieka. Jednocześnie w otoczeniu i wizerunku trolla zaczęło pojawiać się więcej elementów związanych z kulturą ludową, co pokazuje, że związek baśni i postaci w nich występujących z norweską kulturą narodową stawał się z czasem coraz silniejszy.

## Bibliografia

Aubert, A. (1887). *Norsk eventyrillustration*, „Dagbladet" 23. December 1887.

Asbjørnsen, P.Ch., Moe, J. (1879). *Norske Folke- og Huldre-Eventyr*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag.

Asbjørnsen, P.Ch., Moe, J. (1883). *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr. Bind I*. Kjøbenhavn: Gyldendal.

Asbjørnsen, P.Ch., Moe, J. (1884). *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr. Bind II*. Kjøbenhavn: Gyldendal.

Asbjørnsen, P.Ch., Moe, J. (1887). *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr. Bind III*. Kjøbenhavn: Gyldendal.

Asbjørnsen, P.Ch., Moe, J. (1975). *Zamek Soria Moria. Baśnie norweskie*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Asbjørnsen, P. Chr., Moe, J. (2015a). *Samlede eventyr. Bind I*. Kjøbenhavn: Gyldendal.

Asbjørnsen P. Chr., Moe, J. (2015b). *Samlede eventyr. Bind II*. Kjøbenhavn: Gyldendal.

Edvardsen, E.H. (2007). *Kvitebjørn kong Valemon 2. Gerhard August Schneider – den illustrerte eventyrutgaven som aldri utkom*. Oslo: Norsk Folkeminnelag – Aschehoug.

Hodne, B. (1995). *Norsk nasjonalkultur : en kulturpolitisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hovet, V.S. (2011). *1845–1885. Den illustrerte boka og det nasjonale prosjektet* [w:] V.S. Hovet, *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*. Oslo: Unipub.

Hølaas, O. (1959). *Th. Kittelsen. Den norske faun*. Oslo: Gyldendal.

Kittelsen, Th. (1882a). *Da slo trollene latterdøren opp på vid vegg*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.05243 (15.06.2023).

Kittelsen, Th. (1882b). *Jeg skal klemme deg, som jeg klemmer vannet av denne hvite steinen!*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.05246 (15.06.2023).

Kittelsen, Th. (1882/1883). *„Er Smørbukk hjemme i dag?" sa trollet*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.05247 (15.06.2023).

Kittelsen, Th. (1883a). *Det kommer en stor, lang haugkjerring med hodet under armen… Haugkjærringen henter Smørbuk*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.06894 (15.06.2023).

Kittelsen, Th. (1883b). *Det kommer en stor, lang haugkjærring med hodet under armen*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.03207 (15.06.2023).

Koefoed, H., Økland, E. (1999). *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: Stenersens.

Lindow, J. (2015). *Trolls: An unnatural history*. London: Reaktion Books Ltd.

Østby, L. (1975). *Theodor Kittelsen*. Oslo: Dreyer.

Propp, W. (1976). *Morfologia bajki*. Warszawa: Książka i Wiedza.

Radziewicz, T. (2017). *Od efrazy do infrazy* [w:] *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, red. K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich. Białystok: Wydawnictwo Prymat.

Sivertsen, B. (2000). *For noen troll: vesener og uvesener i folketroen*. Oslo: Andresen & Butenschøn.

Skre, A. (2015). *Th Kittelsen. Askeladd og troll*. Oslo: Aschehoug.

Winterhjelm, K. [1880]. *Literaturtidende* [w:] *Striden om norske forfattere og danske forlæggere. Optryk af avisartikler om dette spørsmålet*. Kristiania: Alb. Cammermeyer og P.T. Mallings boghandel.

Sundland, E. (1995). *„Det var en gang… et menneske". Tolkninger av Asbjørnsen og Moes undereventyr som allegorier på menneskelig innsikt og erkjennelse*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Werenskiold, E. (1878). *Trollene hadde bare ett øye sammen alle tre, og det skiftes de på å bruke*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.05023 (15.06.2023).

Werenskiold, E. (1884). *„Huttetu! her lukter så kristen manns blod," sa trollet*, www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.05123 (15.06.2023).

Werenskiold, E. (1886). *Så lo de så inderlig godt begge to* www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K_H.B.05137 (15.06.2023).

Wysłouch, S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

## Nota o autorce

Anna Prorok – absolwentka linii norweskiej skandynawistyki oraz historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych. W pracy badawczej zajmuje się zagadnieniami z dziedziny kultury Norwegii, a zwłaszcza związków kultury ludowej i baśni z kształtowaniem się tożsamości narodowej Norwegów w XIX wieku i na początku XX wieku oraz średniowieczną ornamentyką skandynawską. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał pod opieką dr hab. Marii Sibińskiej, prof. UG.

Sara Gasiulewicz
ORCID: 0000-0002-2880-4831
Uniwersytet Gdański

# Między nordyckim a gdyńskim modernizmem w architekturze. Analiza porównawcza wybranych budynków

**Between Nordic and Gdynia modernism in architecture: Comparative analysis of selected buildings**

The article compares selected phenomena in modernist architecture occurring in Gdynia and the Nordic countries. It posits that modernism is an international style based on the same assumptions in many countries of the world. The subject of the analysis are buildings from the early phase of modernism, originally serving a residential function: Villa Mairea in Finland and Villa of the Countess Magdalena Łosiowa in Gdynia. The aim is to demonstrate the existence of similarities between Nordic and Gdynia modernism and to present the reasons for both those similarities and local differences in architecture.

**Keywords:** modernism, architecture, Nordic modernism, Gdynia modernism, functionalism

**Słowa kluczowe:** modernizm, architektura, nordycki modernizm, gdyński modernizm, funkcjonalizm

## Wstęp

Modernizm jako styl architektoniczny narodził się z potrzeby zapewnienia całemu społeczeństwu optymalnych warunków mieszkaniowych, takich jak dostęp do światła dziennego, świeżego powietrza i pobliskich obszarów

zielonych. Ponieważ architektura miała być funkcjonalna, pojawiła się nowa koncepcja: „Forma podąża za funkcją" (Louis Sullivan, cyt. za: Koeper 2017), która wszelkie dekoracje i zdobienia uważała zbędne, a kluczową wagę przywiązywała do stworzenia powszechnych godnych warunków mieszkaniowych.

W latach dwudziestych XX wieku w nowo powstałej Gdyni rozwijający się wówczas na świecie styl modernistyczny stał się wyznacznikiem nowoczesnego sposobu projektowania budynków oraz symbolem polskości. W niniejszym artykule dokonuję analizy porównawczej nordyckiego i gdyńskiego modernizmu. W Gdyni nowa stylistyka wpisała się w zastany krajobraz, jednocześnie go unowocześniając, natomiast w krajach Północy architekturę łączono ze światem przyrody poprzez stosowanie naturalnych materiałów oraz wkomponowywanie budynków w otoczenie – lecz na kształt obu stylów zasadniczy wpływ miały bliskie związki tych miejsc z morzem. Przedmiotem badań są budynki z fazy funkcjonalizmu pełniące pierwotnie funkcję mieszkalną: Villa Mairea w Finlandii oraz Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej w Gdyni, będąca dziś siedzibą Wojskowego Sądu Garnizonowego. Obie wille to flagowe przykłady funkcjonalizmu, powstały w podobnym czasie i zostały zaprojektowane przez architektów o dużej renomie. Niemniej modernizm pojawił się na Północy wcześniej, a zmiany stylowe przebiegały tam szybciej, w związku z czym fińska willa reprezentuje późniejszą fazę funkcjonalizmu niż gdyńska. Celem artykułu jest wskazać na podobieństwa między wybranymi zjawiskami w nordyckim i gdyńskim modernizmie oraz odpowiedzić na pytanie, z czego wynikają lokalne różnice.

## Modernizm w krajach nordyckich

Modernizm pojawił się na północy Europy w połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia, gdy nordyckie czasopisma architektoniczne zaczęły prezentować dzieła francuskich, niemieckich oraz rosyjskich architektów, otwierając miejscowych twórców na wpływy zewnętrzne. Projektanci z Północy zaczęli jeździć na odbywające się w całej Europie międzynarodowe wystawy, a wreszcie w 1930 roku zorganizowali Wystawę Sztokholmską, na której przedstawili projekty powstałe w duchu nowego stylu funkcjonalizmu nordyckiego, w tym produkowane przemysłowo elementy mieszkań. „Budynki Wystawy zbudowane były ze szkła, stali i paneli okładzinowych,

a ich wizualna lekkość czyniła je ponadczasowymi" (Miller 2016: 55). Jednym z nich była restauracja Paradiset. W 1931 roku architekci Sven Markelius, Uno Åhren, Erik Gunnar Asplund, Eskil Sundahl, Wolter Hahn i Gregor Paulsson napisali manifest *Acceptera*, w którym stwierdzili, że tylko nowa architektura może odpowiednio zaspokoić potrzeby czasu (Gunnar et al. 1931). Tym samym funkcjonalizm stał się dominującym stylem w krajach nordyckich, do czego przyczyniła się jego wymowa, odpowiadająca również założeniom rodzącego się państwa opiekuńczego.

Na Północy modernizm charakteryzował się również wymiarem humanistycznym i nawiązywał do rytmu świata przyrody, a architekci stosowali w swoich dziełach naturalne materiały. Fiński architekt Alvar Aalto kwestionował to, czy społeczeństwo przemysłowe jest w stanie zagwarantować lepsze warunki życia dla człowieka niż natura. Dla niego architektura miała być łącznikiem między nowoczesnym społeczeństwem a specyfiką lokalnej kultury. Modernizm nordycki wyróżnia się przejrzystością projektu i treści, dostosowaniem do otoczenia oraz uzasadnieniem społecznym i funkcjonalnym. Jego historię dobrze opisują słowa Williama C. Millera (2016: 137), autora książki *Nordic modernism*: „After more than a century, modernism continues to mature, adapt, assimilate and serve the Nordic world and its people: Nordic modernism continues to be alive".

## Modernizm w Gdyni

Budowa Gdyni i jej portu przypadła na okres, w którym nowe formy architektoniczne zyskiwały szerokie uznanie, a nowoczesne formy budynków stawały się symbolami postępu (Hirsch 2021: 7). Robert Hirsch, architekt i autor książek o architekturze, zwraca uwagę, że nie ma w Polsce drugiego miasta tak silnie związanego z międzywojenną architekturą modernistyczną, jak Gdynia. „Pod koniec lat 20. XX wieku, u boku budynków o tradycyjnych, historyzujących formach, wznoszono budynki modernistyczne, które wkrótce zdominowały krajobraz miasta. Bezpośrednim impulsem do przekształcenia wsi w nowoczesne miasto stała się budowa portu, która była najważniejszym elementem zagospodarowania przestrzennego wybrzeża morskiego w drugiej Rzeczypospolitej" (Hirsch 2021: 16). Gdynia zyskała miano „polskiego okna na świat" i stanowiła istotny element polskiej polityki morskiej (Hirsch 2021: 16). Skandynawski akcent w Gdyni stanowi port – kierownikiem jego budowy był

Duńczyk Knud Højgaard, a firma Højgaard & Schultz była jednym z głównych wykonawców tej inwestycji (Højgaard & Schultz A/S 1944).

W latach trzydziestych XX wieku nastąpił rozkwit tzw. stylu opływowego (*streamline moderne*) w gdyńskiej architekturze. Symboliką okrętową styl ten wpasował się w krajobraz nadmorskiego miasta i jego *genius loci*, a budynki o nowej stylistyce nazwano „statkami na gdyńskich ulicach" (Henryk Chudziński, cyt. za: Sołtysik 2009: 75). Już w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej dostrzeżono wartość historyczną niektórych budynków i w 1972 roku dokonano wpisu do Rejestru Zabytków pierwszego z nich, biurowca ZUS przy ul. 10 Lutego 24, zaprojektowanego w tzw. stylistyce okrętowej[1] (Hirsch 2021: 62). Modernistyczna architektura Gdyni stanowi dziedzictwo kulturowe, czego świadomi są zarówno mieszkańcy, jak i władze miasta. Współczesna urbanistyka ma na celu zachowanie modernistycznego krajobrazu miasta, ale stoi też przed wyzwaniem stworzenia nowoczesnej infrastruktury, dlatego kluczowe znaczenie mają miejscowe plany zagospodarowania przestrzennego chroniące zabytkową architekturę modernistyczną.

## Analiza porównawcza budynków z wczesnej fazy funkcjonalizmu

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule są wille z fazy funkcjonalizmu: Villa Mairea, zaprojektowana przez fińskiego architekta Alvara Aalto, oraz Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej, zaprojektowana przez jednego z najwybitniejszych architektów gdyńskiego modernizmu Zbigniewa Kupca we współpracy z Tadeuszem Kossakiem. Villa Mairea powstała w 1939 roku w fińskiej gminie Noormarkku. Jest to modernistyczny budynek z drewnianymi elementami o silnie zgeometryzowanych liniach nawiązujących do rytmu świata przyrody. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej, jeden z najbardziej znanych projektów Zbigniewa Kupca, powstała w 1936 roku i mieści się na Kamiennej Górze w Gdyni.

[1] Styl okrętowy – styl w projektowaniu i architekturze, odmiana modernizmu zapoczątkowana w latach trzydziestych XX wieku. Przedmioty wykonane w stylistyce okrętowej cechują się gładkimi sylwetkami i brakiem widocznych granic między częściami (Wereszczyńska 2015: 33–45).

Il. 1. Villa Mairea, Noormarkku, proj. Alvar Aalto, 1939

Źródło: (Patil 2022).

Il. 2. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej, Gdynia, proj. Zbigniew Kupiec, 1936

Źródło: (Fotografia własna autorki).

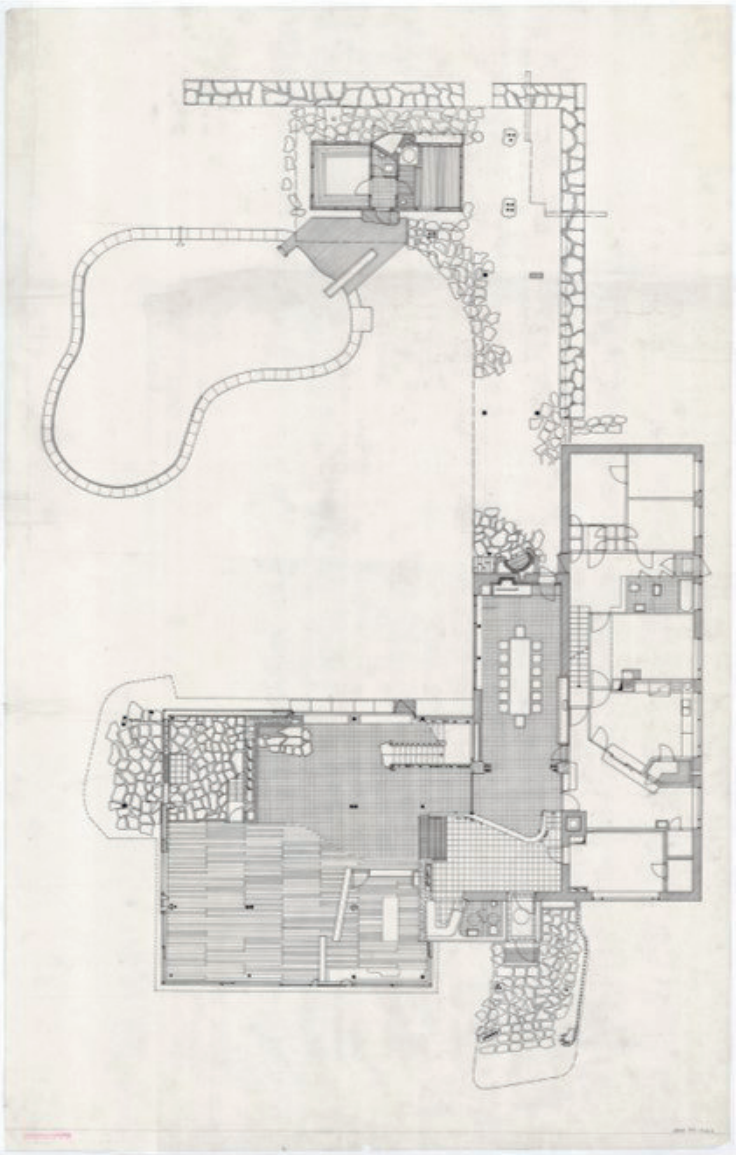
W tekście stosuję model analizy obejmujący klasyfikację form funkcjonalizmu opracowaną przez architektkę i historyczkę architektury Marię Sołtysik (2003: 35):

– symetria lub asymetria kompozycji,
– sposób kształtowania formy – kubiczny lub opływowy,
– stopień rozczłonkowania bryły – układy rozczłonkowane lub płaskie,
– wystrój fasady – gładki lub fakturalny,
– rytm okien – grupowy, punktowy lub pionowy.

W celu porównania usytuowania budynków w przestrzeni uzupełniam analizę o teorię *genius loci* – ducha miejsca rozumianego jako „zespół właściwości, które nadają określonej części środowiska człowieka – poszczególnym miejscom – obiektom, domom i zespołom, miastom, ogrodom, wreszcie całym krajobrazom, indywidualną jakość" (Lenartowicz 1997: 89, cyt. za: Dąbrowska-Budziłło 2011: 228).

## Symetria lub asymetria kompozycji

Cechy asymetryczne bądź symetryczne budynków wskazane zostaną na podstawie analizy planów budowli oraz rzutów. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej to rozczłonkowana w planie budowla charakteryzująca się asymetrią kompozycji. Wertykalne elementy takie jak komin i zaokrąglone kolumny przełamują poziomy układ linii fasady. Plan dolnej kondygnacji Villi Mairea, również asymetrycznej, przyjmuje kształt litery L, rozszerzając się od głównego budynku aż do oddzielnego budynku sauny. Kształt litery L jest rozdrobniony i uzupełniony o inne kształty, zarówno prostokątne, jak i zakrzywione, co czyni podstawową strukturę bardziej dynamiczną. Podobnie jak w Willi Hrabiny Magdaleny Łosiowej występują tu elementy wertykalne, czyli kominy.



Il. 3. Villa Mairea – plan przyziemia

Źródło: (Chiu, Niskanen 2020: 44).

## Sposób kształtowania formy

Zarówno Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej, jak i Villa Mairea mają silnie zgeometryzowaną, kubiczną formę. Na planach budynków widoczne są kąty proste między elewacjami i charakterystyczne ostre narożniki. W Willi Hrabiny Łosiowej występują tylko formy kubiczne, a podstawę budynku stanowi prostopadłościan. W Villa Mairea plan północnej części budynku ma formę kubiczną, a w pozostałej części budowli występują również kształty opływowe. Opływową formę ma też pergola nad wejściem. Obie wille mają zatem kubiczną formę, jednak w Villa Mairea pojawiają się dodatkowo akcenty opływowe.

## Stopień rozczłonkowania bryły

Willa Hrabiny Łosiowej charakteryzuje się wielopłaszczyznowością elewacji. Na planie dolnej kondygnacji wyróżnić można trzy rozczłonkowane części. Najniższa, wschodnia część budynku posiada dwie kondygnacje. Kondygnacja dolna jest cofnięta, a jej dach tworzy pergola na słupach. Również dwupiętrowa część narożna z wejściem do budynku jest nieco wyższa od części lewej. Ostatnia, najwyższa część z tyłu willi ma trzy kondygnacje. Układ Villa Mairea jest również rozczłonkowany. Front składa się z dwóch części tworzących dwie kondygnacje. Elewacja parteru wykonana jest z drewna, a jego dach stanowi balkon wychodzący poza powierzchnię planu przyziemia. Część opływowa wyróżnia się swoją formą i ma układ rozczłonkowany. Z tyłu willi na dachu pierwszej kondygnacji znajduje się taras stanowiący przedłużenie planu w kształcie litery L.

Il. 4. Villa Mairea – elewacja tylna, elewacja boczna z częścią opływową, opływowe zadaszenie

Źródło: (Baixauli 2015).

Il. 5. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej – rozczłonkowana forma budynku

Źródło: (Fotografia własna autorki).

Il. 6. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej – elewacja boczna z pionowym kominem

Źródło: (Fotografia własna autorki).

## Wystrój fasady

Willa Hrabiny Łosiowej posiada białą, gładką elewację. Otynkowane ściany budynku komponowały się niegdyś w purystyczną całość z białym ogrodzeniem (dziś ogrodzenie jest żółte). Wszystkie ściany willi są białe, jedynie elementy wertykalne wzbogacone są o kolor. Komin obłożony jest płytami z czerwonej cegły licowej, a kolumny pod pergolą – czarną okładziną lastrykową. Z kolei w Villa Mairea Alvar Aalto użył wielu fakturalnych elementów w postaci drewnianej okładziny elewacji parteru. W wyniku tego zabiegu dolna część budynku kontrastuje z białą elewacją i harmonizuje ze światem przyrody, w tym z otaczającym willę lasem. Kominy są białe i komponują się z białą kolorystyką elewacji. Opływowa część budynku wyróżnia się drewnianą fakturą. Największa różnica pomiędzy oboma budynkami występuje zatem właśnie w wystroju fasady. Całkowicie białe elewacje Willi Hrabiny Łosiowej uosabiają założenia purystycznego funkcjonalizmu. Aalto zastosował podobne rozwiązanie, ale dodał wiele elementów pokrytych drewnem.

## Rytm okien

Rytm okien to istotny element artykulacji funkcjonalistycznej fasady. Obecny układ okien w Willi Hrabiny Łosiowej różni się od stanu z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Gdyńska willa posiada dziś zarówno okna punktowe, jak i pionowe. Wielkość okien zmniejsza się wraz ze wzrostem kondygnacji. Frontowa fasada skomponowana jest w rytmie punktowym, z tyłu willi występują natomiast okna pionowe w rytmie grupowym, a obok komina – okna narożnikowe. Podobne rozwiązanie zastosowano w Villa Mairea, gdzie drewniane elewacje na parterze posiadają bardzo duże okna. Występuje tu rytm punktowy i grupowy. Pierwsze piętro skomponowane jest według uporządkowanego, punktowego rytmu poziomych okien z drewnianymi listwami. Występują na nim również okna wykuszowe. Na tylnej ścianie wykonanej z drewna znajduje się duże okno złożone z pięciu szyb oddzielonych listwami. Po lewej stronie znajdują się tylko dwa wąskie, poziome okna. Pomimo występowania różnych rytmów okien obie wille odznaczają się podobnymi cechami kompozycji. Pierwszą z nich jest występowanie na parterze okien wyraźnie większych od tych na wyższych kondygnacjach. Druga cecha to rytm okien na pierwszym piętrze, gdzie występują dwa paralelne układy punktowych, poziomych okien. Budynki odróżnia jednak zastosowanie drewnianych listew okiennych w Villa Mairea oraz występowanie pionowych okien narożnikowych w Willi Magdaleny Łosiowej.

Il. 7. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej – rytm okien na elewacji frontowej

Źródło: (Fotografia własna autorki).

Il. 8. Willa Hrabiny Magdaleny Łosiowej – rytm okien na elewacji tylnej

Źródło: (Fotografia własna autorki).

### *Genius loci*

W Villa Mairea duch miejsca wyraża się poprzez zastosowanie naturalnych materiałów, takich jak drewno i kamień. Tworzą one dobrze skomponowaną całość z białymi elewacjami i nawiązują estetyką do fińskiej przyrody. Stosowanie naturalnych materiałów wyraża bliski związek Finów z naturą i stanowi kontynuację głęboko zakorzenionego rzemiosła – drewno jest szeroko dostępne w krajach nordyckich, a jego obróbka cieszy się tam długoletnią tradycją. Tymczasem w rodzącej się Gdyni to właśnie nowo powstałe budynki stanowią o jej *genius loci*, a sam modernizm stał się wizytówką miasta. Miejscowi architekci czerpali inspiracje z purystycznej architektury francuskiej, co wpłynęło na biało-piaskową kolorystykę miasta, szczególnie na obszarze Kamiennej Góry. Maria Sołtysik (2009: 71) twierdzi, że „prostota form, techniczne podejście do architektury, kultywowanie nowoczesności – to *genius loci* tego miasta". Willa Hrabiny Łosiowej jako obiekt modernistyczny nadaje Gdyni indywidualny charakter, współtworząc krajobraz tego modernistycznego miasta.

## Podsumowanie

Celem niniejszego artykułu było przedstawienie podobieństw i różnic pomiędzy Willą Hrabiny Łosiowej oraz Villa Mairea, a także wskazanie na tej podstawie różnic pomiędzy gdyńskim i nordyckim modernizmem oraz ich możliwych przyczyn. Analiza porównawcza pokazuje, że modernizm w architekturze Gdyni i modernizm nordycki mają cechy wspólne, takie jak płaski dach, asymetria kompozycji oraz kubiczność form, które nieraz – jak w przypadku Villa Mairea – uzupełnione są o kształty opływowe nawiązujące do rytmu natury. Fakturalna fasada Villa Mairea, zawierająca elementy drewniane, odróżnia ją jednak od Willi Hrabiny Łosiowej, której fasada jest biała i gładka.

Analiza pozwala wyciągnąć wniosek, że występowanie lokalnych różnic wynika z *genius loci* danych miejsc. W krajach nordyckich bliskie związki z naturą znajdują odzwierciedlenie w wykorzystującej naturalne materiały architekturze, natomiast w Gdyni duch miejsca związany jest z samym modernizmem, który zyskiwał na świecie ugruntowaną pozycję w czasie, gdy Gdynia rodziła się i rozwijała się jako miasto – to zatem sam styl modernistyczny

tworzy jej wyjątkowy krajobraz, a kolejne realizacje są zgodne z modernistyczną architekturą i do niej nawiązują. Modernizm nordycki i gdyński mają zatem wspólne cechy stylowe związane z ogólnymi założeniami tego kierunku, natomiast znacząco odróżniają je właściwości wynikające z *genius loci* tych obszarów (Gasiulewicz 2022: 44).

## Bibliografia


Archinea. (2020). Gdyńskie Centrum Filmowe pracowni Arch-deco, www.archinea.pl/gdynskie-centrum-filmowe-pracowni-arch-deco (19.09.2022).

Ashby, C. (2007). *Modernism in Scandinavia: Art, architecture and design*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing.

Baixauli, S. (2015). *Vivienda unifamiliar de Alvar Aalto en Finlandia*, www.baixauli.es/es/villa-mairea (19.09.2022)

Bjerregaard, L.M. (2006). *Naturvidenskab og 'det andet'. Historiografiske vinkler på dansk glasarkitektur*, „Nordisk Arkitekturforskning" 19.

Butelski, K. (2012). *Architekt Zbigniew Kupiec 1905–1990. Ewolucja twórczości od modernizmu do regionalizmu*. Kraków: Fundacja Pro Architektura.

Chiu, Ch., Niskanen, E.A. (2020). *Aalto through young Utzon's eyes: The role of Alvar Aalto in developing the artistic maturity of Jørn Utzon*, www.researchgate.net/figure/The-ground-floor-plan-of-Aalto-couples-Villa-Mairea-1939-showing-the-freeform-swimming_fig3_341650360 (19.09.2022).

Dąbrowska-Budziłło, K. (2011). *Genius loci jako potencjalne źródło inspiracji dla kształtowania krajobrazu*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego" 15.

Gasiulewicz, S. (2022). *Mellem nordisk- og Gdynia-modernisme i arkitekturen. Sammenlignende analyse af udvalgte bygninger*. Konferencja Młodych Skandynawistów, Gdańsk 17.05.2022.

Gunnar, A., Gahn, W., Markelius, S., Sundahl, E., Åhren, U. (1931). *Acceptera*. Stockholm: Tidens förlag.

Hirsch, R. (2021). *Ochrona i konserwacja historycznej architektury modernistycznej Gdyni*. Gdańsk: Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej.

Højgaard & Schultz A/S. (1944). *Ingeniører og Entreprenører 1918–1943*, www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/publication/59476/edition/53320#info (19.09.2022).

Jagiellak, A. (2014). *Jak modernizować modernizm? Zabytki architektury mieszkaniowej modernizmu*. Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa.

Koeper, H.F. (2017). *Louis Sullivan*, www.academic-1eb-1com-1cfx2b58t0242.hansolo.bg.ug.edu.pl/levels/collegiate/article/Louis-Sullivan/70265?opensearch=louis%20sullivan (19.09.2022).

Kuiper, K. (2021). *Modernism*, www.academic-1eb-1com-1cfx2b5sm00co.hansolo.bg.ug.edu.pl/levels/collegiate/article/Modernism/474688 (19.09.2022).
Lenartowicz, J.K. (1997). *Słownik psychologii architektury dla studiujących architekturę*. Kraków: Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki.
Miller, W.C. (2016). *Nordic modernism*. Rambsbury: The Crowood Press Ltd.
Modernizmgdyni. (n.d.). *Willa hrabiny Magdaleny Łosiowej, ul. Korzeniowskiego 7*, www.modernizmgdyni.pl/?p=388 (19.09.2022).
Patil, H. (2022). *Villa Mairea*, www.alchetron.com/Villa-Mairea (19.09.2022).
Rudberg, E. (1999). *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i Svensk Arkitektur*. Stockholm.
Snohetta. (n.d.). *About*, www.snohetta.com/about (19.09.2022).
Sołtysik, M.J. (1993). *Gdynia, Miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
Sołtysik, M.J. (2003). *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*. Gdynia: Alter Ego.
Sołtysik, M.J. (2009). *Modernizm gdyński – modernizm europejski. Inspiracje i analogie*. Międzynarodowa konferencja naukowa „Modernizm w Europie, modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona", Gdynia 27–29.09.2007.
Sołtysik, M.J., Hirsch, R. (red.). (2017). *Architektura XX wieku i jej waloryzacja w Gdyni i w Europie*. Gdynia: Urząd Miasta Gdyni.
Wereszczyńska, A. (2015). *Statki na trawie i kropla wody – styl streamline w architekturze i wzornictwie przemysłowym w latach trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych, Europie i Polsce*, „Architecturae et Artibus" 2.

## Nota o autorce

Sara Gasiulewicz – absolwentka studiów licencjackich na kierunku skandynawistyka na Uniwersytecie Gdańskim i uczestniczka studiów magisterskich na tym samym kierunku. Przedmiotem jej zainteresowań jest w szczególności modernizm. W pracy magisterskiej chce zająć się zagadnieniem modernistycznego mieszkalnictwa wspólnotowego w Skandynawii. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał w celu rozpowszechniania wiedzy o architekturze rodzimej Gdyni i Północy na podstawie pracy licencjackiej w języku duńskim (Między nordyckim i gdyńskim modernizmem w architekturze. Analiza porównawcza wybranych budynków) napisanej pod opieką dr hab. Marii Sibińskiej, prof. UG.

Emiliana Konopka
ORCID: 000-0002-4527-2689
Uniwersytet Gdański

# Czy obrazy wnętrz Vilhelma Hammershøia są *hyggelige*? Duński malarz pomiędzy międzynarodowym malarstwem nastrojowym a narodowym autostereotypem

**Are Vilhelm Hammershøi's interior paintings *hyggelige*? The Danish painter between international mood painting and national auto-stereotype**

In this article I would like to argue that Vilhelm Hammershøi's interior paintings are very *hyggelige*. Brightness of the palette scale, softness of the forms and the subject itself create a familiar ambiance which is characteristic of Nordic mood painting originating from international trends and inspirations, such as Impressionism. However, the cosiness of Hammershøi's chambers can also be related to the concept of a "shelter", as Jeppe Trolle Linnet defined the concept of *hygge*. My close reading of Hammershøi's paintings in terms of this cultural construct, therefore "typically Danish", is based on Tim Edensor's idea of the "homely space" as a symbol of a country, where family refers to the whole nation.

**Keywords:** Vilhelm Hammershøi, *hygge*, mood painting, national auto-stereotype, social art history

**Słowa kluczowe:** Vilhelm Hammershøi, *hygge*, malarstwo nastrojowe, narodowe autostereotypy, społeczna historia sztuki

## Wstęp

Twórczość duńskiego malarza przełomu wieków XIX i XX, Vilhelma Hammershøia (1864–1916), została niedawno po raz pierwszy zaprezentowana polskiej publiczności przy okazji wystawy *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza* w Muzeum Narodowym w Poznaniu (21 listopada 2021 roku–23 stycznia 2022 roku) oraz Muzeum Narodowym w Krakowie (4 marca 2022 roku–8 maja 2022 roku). Kuratorka wystawy, Martyna Łukasiewicz, sprowadziła do Polski najbardziej reprezentatywne przykłady twórczości tego malarza, znajdujące się na co dzień w największych muzeach Danii (Statens Museum for Kunst oraz Den Hirschsprungske Samling w Kopenhadze), jak również mniej znane obrazy z kolekcji prywatnych. Pierwsza tak bogata prezentacja malarstwa Hammershøia w Europie Wschodniej promowana była na szeroką skalę plakatami w różnych miastach Polski oraz w mediach społecznościowych. Wystawę reklamowały najbardziej rozpoznawalne obrazy artysty – spokojne wnętrza wypełnione światłem i pojedynczymi postaciami pochłoniętymi codziennymi czynnościami, które miały zachęcić zwiedzających do wyciszenia się i odpoczynku w muzeum. W programie towarzyszącym wystawie znalazły się wykłady i oprowadzania we współpracy z Katedrą Skandynawistyki UAM, natomiast patronami honorowymi wydarzenia były Ambasada Królestwa Danii, Duński Instytut Kultury w Warszawie oraz duńskie Ministerstwo Kultury i Ministerstwo Spraw Zagranicznych.

Tak wyjątkowe i bezprecedensowe wydarzenie stało się okazją nie tylko do zaprezentowania twórczości znanego duńskiego malarza, ale też promocji kultury duńskiej w ogóle. Wykłady poświęcone duńskiemu designowi, skandynawskiemu projektowaniu wnętrz i nordyckiemu stylowi życia sygnowano często hasłem *hygge*[1] – duńskim konstruktem kulturowym i autostereotypem, który odniósł międzynarodowy sukces jako „recepta na szczęście"[2]. Sama wystawa i towarzysząca jej międzynarodowa konferencja *Character*

[1] W opisie spotkania *Skandynawskie wnętrza* (8 stycznia 2022 roku) czytamy: „Inspiracją do dyskusji o skandynawskich wnętrzach, ich historii i wyposażeniu, będą obrazy Vilhelma Hammershøia. Poruszone zostaną takie zagadnienia, jak *hygge*, projektowanie wnętrz z uwzględnieniem roli światła, koloru i jego wpływu na użytkownika" (MNP 2021).

[2] Temat spopularyzował Meik Wiking dzięki książce *Hygge. Klucz do szczęścia* (polskie wydanie w tłumaczeniu Elżbiety Frątczak-Nowotny ukazało się nakładem Wydawnictwa Czarna Owca w 2017 roku).

*in an interior / Character of an interior* (19–20 czerwca 2022 roku) umożliwiły z kolei nowe spojrzenie na twórczość Hammershøia i alternatywne odczytanie jego dzieł.

Moja propozycja zestawia malarstwo tego obecnie najlepiej w Polsce rozpoznawalnego duńskiego artysty z popularnym w opinii publicznej *hygge*. Stawiając pytanie o to, czy obrazy Vilhelma Hammershøia są *hyggelige*, pragnę przede wszystkim poddać dyskusji tradycyjną interpretację wnętrz malowanych przez tego symbolistę oraz zaproponować nową, wynikającą ze społecznej historii sztuki, antropologii, skandynawistyki oraz kulturoznawstwa.

W tekście tym odnoszę się przede wszystkim do interpretacji twórczości Hammershøia zaproponowanych przez duńskich historyków sztuki takich jak Peter Nørgaard Larsen, Annette Rosenvold Hvidt i Gertrud Oelsner. Rozważania nad *hygge* oparte są na pracach antropologa Jeppe Trolle Linneta oraz skandynawistów Dominiki Bartnik-Świątek, Sylwii Schab oraz Włodzimierza Karola Pessela. Kwestie narodowe w kulturze skandynawskiej przełomu wieków XIX i XX tropię głównie na podstawie książki Tima Edensora *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne* (2004) oraz publikacji Jonasa Frykmana i Orvara Löfgrena *Narodziny człowieka kulturalnego. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej* (2007).

## Malarstwo wnętrz Hammershøia – tradycyjne interpretacje

Vilhelm Hammershøi należy do najczęściej opisywanych duńskich malarzy. Monograficzne wystawy jego twórczości, organizowane tak w samej Danii, jak i za granicą, przyczyniły się do popularności jego dzieł oraz ich rozbudowanej analizy i interpretacji. Już za życia oceniano jego twórczość jako wyjątkową i wymykającą się ówczesnym klasyfikacjom (Łukasiewicz 2022: 29), obecnie coraz więcej badaczy zajmujących się dziełami Hammershøia porównuje go jednak do współczesnych mu malarzy skandynawskich i europejskich, wpisując go w nurt malarstwa nastrojowego, intymizmu, a nawet impresjonizmu.

Często powtarzany pogląd o „uniwersalizmie" obrazów Hammershøia wynika również z pokrewieństwa jego sztuki z malarstwem dawnych mistrzów. Jak wykazał szwedzki historyk sztuki Görel Cavalli-Björkman, wnętrza malowane przez duńskiego artystę bliskie są twórczości holenderskich malarzy siedemnastowiecznych: Pietera de Hoocha, Gerarda ter Borcha i Jana Vermeera. Badacz zestawia wnętrza Hammershøia przedstawiające

kobiety przy pracy z obrazami mistrza z Delft (il. 1a, 1b), zwracając uwagę na podobieństwo uchwycenia wpadającego przez okna światła, częściowe tylko ukazanie twarzy modelki oraz jej pełne skupienie na wykonywanej czynności, nadające wnętrzom atmosferę tajemniczości i zagadkowości (Cavalli-Björkman 1999: 24).

Il. 1a. Johannes Vermeer, *Kobieta czytająca list*, 1662–1663, Rijksmuseum, Amsterdam.

Źródło: (Wikimedia Commons).

Il. 1b. Vilhelm Hammershøi, *Wnętrze z czytającą kobietą*, 1900, Nationalmuseum, Sztokholm.

Źródło: (Wikimedia Commons).

Twórczość Hammershøia często wpisuje się także w kontekst malarstwa wnętrz z pierwszej połowy XIX wieku. Kasper Monrad (1999: 23) pisze o romantycznych wnętrzach z oknem jako jedynym źródłem światła, natomiast Peter Nørgaard Larsen (2012: 184) łączy obrazy symbolisty z twórczością romantycznych malarzy duńskiego Złotego Wieku, szczególnie Christoffera Wilhelma Eckersberga i Christena Købke. Annette Rosenvold Hvidt (2022: 80) analizuje z kolei formacyjne lata malarza pod kątem jego nauczyciela Frederika Vermehrena, profesora kopenhaskiej akademii, który pomimo odmiennego stylu był ważną inspiracją dla młodego malarza.

Warto również dodać, że w czasach artystycznej edukacji poznał on Petera Ilsteda i Carla Halsøe, również malarzy wnętrz (Łukasiewicz 2022: 27).

W interpretacjach obrazów Hammershøia często pojawiają się słowa takie jak „pustka", „izolacja", „samotność", „cisza"[3]. Ze względu na powiązania z malarstwem dawnym i romantyzmem wnętrza Hammershøia intepretuje się często poprzez kategorię wzniosłości, ale też niesamowitości. To pierwsze pochodzi ze szczególnej jakości światła budującego nastrój i niejako sakralizującego poszczególne sceny, drugie natomiast wynika z obecnego w kompozycjach wzbudzającego niepokój napięcia. Larsen (2012: 185) pisał o wzajemnie wykluczających się propozycjach interpretacyjnych twórczości malarza, wspominając zarówno o „udomowionej wzniosłości" (*the domesticated sublime*) wynikającej z tradycji malarstwa romantycznego, jak i „bezdomności" (*homelessness*), którą badacz łączy z niesamowitością. Swoje stanowisko wyjaśnił słowami: „Hammershøi pokazuje świat nowoczesnego człowieka, który w nowoczesnym życiu nie czuje się u siebie" (Larsen 2022: 63). Marie Morris Michaelsen (2019: 17–33) dokonała szerokiej analizy psychologicznej przykładowych dzieł Duńczyka, rozpatrując je w kategoriach freudowskiej niesamowitości (*Das Unheimliche*) oraz narzędzi wzbudzających melancholię, niepokój i strach. Sposób komponowania przezeń przestrzeni interpretowano jako nienaturalny i sztuczny, a Kasper Monrad (1999: 8) określał te wnętrza mianem klaustrofobicznych. Zwracano ponadto uwagę, że malarz buduje dystans poprzez stawianie barier (krzeseł, stołu) pomiędzy widzem a bohaterami scen, a Larsen (2022: 55) zastanawiał się nawet, czy pojawiające się często w twórczości malarza drzwi i okna są zaproszeniem do świata przedstawionego, czy jednak ograniczeniem dla widza (il. 2).

[3] Wystarczy przytoczyć tytuły wystaw i publikacji na temat Hammershøia, chociażby tej poznańskiej. Kuratorka Martyna Łukasiewicz we wstępie do katalogu pisze: „Niezależnie od tego, czy tematami obrazów Hammershøia są wnętrza, widoki architektury czy przestrzenie pejzażu, jego malarstwo stanowi eksplorację intymności i nastrojowości, piękna i harmonii, światła i ciszy" (Łukasiewicz 2022: 42).

Il. 2. Vilhelm Hammershøi, *Otwarte drzwi (Białe drzwi)*, 1905, The David Collection, Kopenhaga.

Źródło: (Wikimedia Commons).

Tę nieoczywistość nastroju – domowego, ale jednocześnie odpychającego – podkreśla również Rosenvold Hvidt, która zestawia wnętrza duńskiego artysty z pracami francuskich intymistów Pierre'a Bonnarda i Édouarda Vuillarda. Kameralne wnętrza Hammershøia łączy z poczuciem bliskości i intymności, a miękko malowane, czasem wręcz rozmyte formy określa mianem „fotograficznej zmysłowości" (*photographic sensuousness*) (Rosenvold Hvidt 2012: 201). Dominację szarości i rozproszenie światła duńska badaczka porównuje również z twórczością symbolistów i postimpresjonistów, pisząc o oniryczności i „senności" niektórych kompozycji, w których – podobnie jak u Bonnarda – czas płynie bardzo powoli (Rosenvold Hvidt 2012: 203).

Interpretatorzy obrazów Hammershøia zwracali także uwagę na obecne we wnętrzach postaci. Wielokrotnie podkreślano jego pokrewieństwo i powinowactwo z modelami: żoną Idą, bratem Svendem i matką Frederikke

Amalie. Bliski związek uczuciowy z przedstawianymi osobami, szczególnie żoną, dał początek głębszym interpretacjom psychologicznym. Odwrócone plecami, nieświadome obecności podglądającego je malarza kobiece postaci odczytywano jako przykład perwersyjnego voyeryzmu (Rosenvold Hvidt 2012: 205). Nagą, porcelanowo białą szyję modelki odcinającą się od ciemnego stroju i szarego tła interpretowano też jako niezwykle cielesną, stanowiącą kwintesencję zmysłowości, a nawet erotyczną prowokację, wprowadzającą paradoks do ascetycznie urządzonych wnętrz podyktowanych protestanckim rygoryzmem (Larsen 2022: 67–68) (il. 3).

Il. 3. Vilhelm Hammershøi, *Pokój przy Strandgade*, 1901, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.

Źródło: (Wikimedia Commons).

Wielkie projekty badawcze poświęcone obrazom Hammershøia prowadzone w ciągu ostatniej dekady przez duńskich i skandynawskich ekspertów wykazały, że tematyka i kolorystyka obrazów duńskiego artysty świadczą

o silnym związku z malarstwem tradycyjnym, ale również o rozeznaniu w bieżących trendach malarskich. Twórczość Hammershøia najczęściej porównuje się z obrazami współczesnych mu impresjonistów i postimpresjonistów w Europie[4], a większość badaczy klasyfikuje malarza jako symbolistę[5]. Jego biografowie zgadzają się, że sam artysta rzadko wypowiadał się na temat własnych inspiracji, a podczas licznych podróży po Europie (Paryż, Londyn, Niderlandy, Berlin, Drezno, Włochy) mało kiedy wykazywał zainteresowanie wystawami współczesnych mu artystów, natomiast stale zwiedział muzea (Monrad 1999: 12). Ze szczątkowych wypowiedzi Hammershøia wynika jednak, że szczególnym uznaniem darzył Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera, co pozwala badaczom jego twórczości szukać źródeł monochromatyzmu jego prac i dominacji szarości w fascynacji tym amerykańskim malarzem (Łukasiewicz 2022: 36).

Należy jednak podkreślić, że twórczość Duńczyka powstała także w kontekście skandynawskim. Nie tylko dawne malarstwo duńskiego Złotego Wieku, ale również współczesna malarzowi sztuka przełomu wieków XIX i XX, w szczególności popularne wówczas malarstwo nastrojowe mające cechy symbolizmu i impresjonizmu, ukształtowały jego styl. Nauczycielem Hammershøia był m.in. Peder Severin Krøyer, który zasłynął nastrojowymi pejzażami przedstawiającymi zachody słońca – one również były często bardzo monochromatyczne, przez co nazywano je „błękitnymi obrazami". Choć uniwersalny charakter malowanych przez niego kompozycji sprawił, że Duńczyka stawia się często poza nawiasem malarzy skandynawskich (Łukasiewicz 2022: 5), malarstwo Hammershøia należy uznać za typowo skandynawskie. W dalszej części tekstu rozwinę tę myśl, proponując odczytanie obrazów malarza jako ilustrujących duńskie wartości narodowe zamykające się w ramach konstruktu kulturowego *hygge*.

[4] Urszula Kozakowska-Zaucha szuka nawet paraleli między twórczością Hammershøia a sztuką polską (Kozakowska-Zaucha 2022: 123–135).

[5] Choć, jak wskazuje Kasper Monrad, Duńczyk z rezerwą odnosił się do sztuki mu współczesnej, a przynajmniej takie wnioski można wysnuć z jego listów. Monrad cytuje list z 1892 roku, w którym Hammershøi krytykuje paryską wystawę impresjonistów i symbolistów, nazywając ich prace żartem (Monrad 1999: 11).

## Nordyckie autostereotypy – *hygge* jako duński konstrukt kulturowy

Rozważania nad obecnością *hygge* w malarstwie Vilhelma Hammershøia należy rozpocząć od zdefiniowania samego pojęcia. W tekstach naukowych i popularnonaukowych często podkreśla się „nieprzetłumaczalność" pojęcia *hygge* oraz niemożność wyjaśnienia go słowami, szczególnie osobom spoza duńskiego kontekstu kulturowego. Słowniki podają jednak proste definicje oparte na zewnętrznym charakterze *hygge*:

> A Danish word for a quality of cosiness (= feeling warm, comfortable, and safe) that comes from doing simple things such as lightings candles, baking or spending time at home with your family (Cambridge Dictionary 2022).

Podobną definicję proponuje Jeppe Trolle Linnet (2011: 23), duński antropolog zajmujący się *hygge*:

> The meaning of *hygge* can be approximated through English words such as cozy, homey, informal, sincere, down-to-earth, warm, close, convivial, relaxed, comfortable, snug, friendly, welcoming, and tranquil.

Poza tym pozornie łatwym do uchwycenia i powierzchownym znaczeniem w pojęciu *hygge* mieszczą się jednak szersze sensy reprezentujące wartości symboliczne dla społeczeństwa duńskiego. Jak podaje Dominika Bartnik-Świątek (2017: 151), słowo *hygge* wywodzi się ze staronordyckiego czasownika *hyggja*, a jego współczesne znaczenie pochodzi z języka norweskiego. Skandynawistka opisuje *hygge* jako „kulturowe słowo-klucz" (*cultural key-word*), które podobnie jak szwedzkie *lagom* i fińskie *sisu* służy Duńczykom do „narodowego brandingu". Włodzmierz Karol Pessel (2018: 38) pisze o *hygge* jako o jednym z nordyckich autostereotypów potrzebnych do samoidentyfikacji narodu, co wskazuje, że w konstrukcie tym mieści się zarówno duński styl życia, jak i tożsamość narodowa. Obecności *hygge* w kreowaniu duńskiej tożsamości narodowej można doszukać się również wśród wartości wymienianych przez Sylwię Schab (2012: 48):

> Duńska autoidentyfikacja narodowa oparta jest na narracji o małym, sympatycznym, homogenicznym narodzie, wysoko sobie ceniącym demokrację, równouprawnienie i solidarność społeczną.

Pełniejsze znaczenie *hygge* podaje Jeppe Trolle Linnet (2011: 23), łącząc spędzanie w ten sposób czasu (*hyggeligt*) z wartościami cechującymi skandynawskie społeczeństwa: egalitaryzmem, inkluzyjnością, umiarkowaniem i bezpieczeństwem. To ostatnie miałoby być kwintesencją *hygge*, badacz porównuje bowiem ten konstrukt kulturowy ze „schronieniem" (*shelter*) przed czynnikami zewnętrznymi, takimi jak podziały klasowe i rywalizacja (Linnet 2011: 22). To rozumienie *hygge* ma swoje źródło w skandynawskim bogatym mieszczaństwie, które uformowało się w drugiej połowie XIX wieku. Nowa klasa społeczna pragnęła żyć, a przede wszystkim mieszkać jak arystokracja, ale musiała dostosować modę do własnego, mniej wystawnego stylu życia. Jonas Frykman i Orvar Löfgren (2007: 134) tak piszą o kreowaniu mieszczańskiego domu w ówczesnej Szwecji:

> Ponadto mieszkaniu nadawano formę podkreślającą jego charakter jako miejsca odpoczynku i wyciszenia. W mieszczańskich salonach rzuca się w oczy obfitość, miękkość i przytulność, liczne mające zapewnić wygodę poduszki, pufy i pledy oraz kojący półmrok. Ciepłe kolory, zaokrąglone linie i miękkie materiały tchną zmysłowością. […] Szerzy się ciepły i przyjemny domowy nastrój…

Wywodzenie nowoczesnej definicji *hygge* od skandynawskiego mieszczaństwa tłumaczy bardziej powierzchowne i komercyjne konotacje związane z kreowaniem przyjemnej atmosfery, w tym przede wszystkim czysto konsumpcyjny charakter zjawiska polegający na pragnieniu „kupienia" sobie *hygge* (Bean 2011). W popularnej publikacji *Hygge. Klucz do szczęścia* Meik Wiking (2017: 6) zastrzega, że *hygge*

> to raczej odpowiedni nastrój i coś, czego się doświadcza, a nie rzeczy. To przebywanie z ludźmi, których się kocha. To dom. Poczucie, że jesteśmy bezpieczni, chronieni przed światem, że możemy spokojnie opuścić gardę. Możemy bez końca rozmawiać o wielkich i małych życiowych sprawach, ale możemy też po prostu cieszyć się swoją milczącą obecnością. Możemy wreszcie delektować się w samotności filiżanką dobrej herbaty.

Jednocześnie podaje on jednak listę przedmiotów, które ułatwiają wykreowanie nastroju *hyggeligt*: dobre oświetlenie, wygodny fotel, ciepły napój, swobodny strój, słodkości itp. Wymieniając przykładowe produkty, wskazuje jednak na nazwiska duńskich projektantów i skandynawskie firmy meblowe, co ostatecznie wpisuje *hygge* w szerszy kontekst nordyckiej kultury spędzania wolnego czasu w domowym zaciszu, zmaterializowanej w podziwianym na całym świecie „skandynawskim stylu" urządzania wnętrz i projektowania przytulnych przestrzeni.

## Hammershøi a *hygge*

Wnętrza stanowiły główny temat malarskiej twórczości Vilhelma Hammershøia. Najbardziej charakterystyczne dzieła z tego gatunku artysta namalował w latach 1898–1909, kiedy wraz z małżonką przeprowadził się do mieszkania przy Strandgade 30 w Kopenhadze. Analiza około sześćdziesięciu dzieł powstałych w tym okresie pokazuje, że malarz wielokrotnie wracał do tych samych motywów i kompozycji, aranżując przestrzeń własnego mieszkania. Do najczęściej powtarzających się układów należą sceny z amfiladowym układem drzwi oraz ciasno kadrowane fragmenty przestrzeni lub szersze, bardziej przestronne pokoje (Rosenvold Hvidt, Oelsner 2018: 250).

Wnętrza urządzone są w sposób minimalistyczny, nie można jednak powiedzieć, by ich wystrój był skromny – meble, obrazy i drobne przedmioty, choć nieliczne, są eleganckie i świadczą o zamożności oraz dobrym smaku właściciela. Mimo to wnętrza wydają się powściągliwe, gdyż są albo puste, albo z pojedynczym ludzkim sztafażem. Postaci ludzkie z rzadka wypełniają całą przestrzeń – umieszczane są raczej z boku albo w głębi kompozycji. Zastosowana paleta barw jest wąska – dominują szarości, biele, stonowane odcienie ciemnej zieleni, fioletów, brązów i żółcieni. Kolory te są ciepłe, a zastosowane światło rozproszone, delikatnie padające na ściany i przedmioty; snop światła często odbija kształt ramy okna. Farba nakładana jest na płótno w sposób staranny, przemyślany, a kontury form są rozmyte i miękkie (il. 4).

Il. 4. Vilhelm Hammershøi, *Światło słoneczne w pokoju*, 1903, Nationalmuseum, Sztokholm. Źródło: (Wikimedia Commons).

Tego typu wnętrza mogą kojarzyć się ze spokojem, ładem, harmonią i czystością, a sposób urządzenia wydaje się stylowy i elegancki. Widząc miękkie, welurowe siedzisko biedermeierowskiej sofy, czuje się komfort, a drewniane podłogi, jasne ściany i białe ościeża drzwi oraz okien dodają wrażenia przytulności. Pierwsze skojarzenia są pozytywne, towarzyszący obrazom nastrój można więc uznać za przyjemny i domowy, a nawet – *hyggeligt*. Biorąc pod uwagę najprostszą definicję *hygge*, przedstawiane przez Hammershøia wnętrza odpowiadają założeniu stworzenia miłej, przytulnej atmosfery za pomocą wygodnych mebli i dodatków, ale czysto estetycznie rzecz biorąc, same obrazy również mają cechy *hyggelige* – ciepłe barwy, miękkie światło i proste formy. Co więcej, przedstawione na obrazach postaci oddają się *hygge* – czytają książki, wykonują robótki ręczne, grają na instrumentach, słowem wykonują proste, przyjemne czynności.

Patrząc na *hygge* szerzej jako na konstrukt kulturowy i społeczny oparty na bliskości, równości, wdzięczności i przebywaniu razem (Wiking 2017: 46–47),

czyli na kreowaniu nie tylko fizycznego, ale też psychicznego poczucia komfortu, wróćmy do prywatnego kontekstu powstania dzieł. Przedstawiane wnętrza były domem własnym artysty, a malowane przez niego postaci należały do jego najbliższej rodziny. Ten intymny krąg znajomych malarzowi osób pogłębia wrażenie rodzinności i spoufalenia, a może nawet oswojenia przestrzeni. Główną bohaterką obrazów jest kobieta – żona malarza. Hammershøi przedstawiał Idę z czułością, ale bardzo rzadko widać jej twarz, a nawet ręce, przez co część wykonywanych przez nią czynności pozostaje zagadką. Odwrócona plecami kobieta zdaje się nie być świadoma obserwujących ją oczu, a może jest do nich tak bardzo przyzwyczajona, że nie zwraca na nie uwagi (il. 5). Tę niewypowiedzianą relację malarz–modelka można odczytać jako malarską interpretację zgodnego, spokojnego pożycia małżeńskiego, w którym mąż i żona w harmonii zajmują się swoimi obowiązkami. Zważywszy, że Ida i Vilhelm nie mieli dzieci, tych dwoje było sobie jedyną rodziną – stanowili podstawową komórkę społeczną. Ida pełni rolę gospodyni, strażniczki ogniska domowego, a jej powolne, spokojne wykonywanie codziennych czynności potęguje gwarancję bezpieczeństwa i ładu. Używając wyrażenia zapożyczonego od Frykmana i Löfgrena (2007: 135), Ida jest „sercem domu", uosobieniem jego cech: miłości, opieki i schronienia, ciepła, harmonii i przytulności.

Popularne interpretacje twórczości Hammershøia pozostają w sprzeczności z moją propozycją. Pomysł na obecność *hygge* w jego obrazach można podważyć nie tylko prostą konstatacją, że w tych surowych i prostych wnętrzach brakuje przecież wielu wygodnych i modnych dodatków (Larsen 2012: 190), ale też obserwacją, że postaci wykonują swoje czynności w sposób mało wygodny i naturalny, a raczej bardzo upozowany – szydełkują sztywno wyprostowane na krześle albo czytają, stojąc oparte o okno. Co więcej, przywoływany już Larsen i inni badacze dopatrują się w obrazach Hammershøia niesamowitości, którą w języku duńskim tłumaczy się jako *uhyggeligt* (Langenscheidt 2022), a zatem pełne przeciwieństwo *hyggeligt*. Nagromadzenie amfilad istotnie daje wrażenie zagubienia w labiryncie, a odwrócenie postaci wywołuje poczucie dyskomfortu. Co więcej, wnętrza wydają się wtórnie zaaranżowane, co przeczy domowej atmosferze przytulności. Czy oznacza to więc, że wnętrza Hammershøia są z założenia odpychające?

Il. 5. Vilhelm Hammershøi, *Wnętrze. Strandgade 30*, 1906, ARoS, Aarhus.

Źródło: (Wikimedia Commons).

Zachowane fotografie wnętrz kopenhaskich mieszkań Vilhelma i Idy Hammershøi pokazują, że malarz znacznie zniekształcał rzeczywistość – zmieniał rozmiar pokojów, układ mebli, czasem dodawał obiekty, których na co dzień tam nie było (Oelsner 2022: 114–115), ale również „oczyszczał" kompozycję ze zbędnych detali (Larsen 2012: 191). Słowem, aranżował przestrzeń tak, jak portrecista ustawia modela, ingerując w rzeczywistość w celu otrzymania lepszego efektu końcowego. To kształtowanie przestrzeni przypomina jednak budowanie wyimaginowanego „schronienia", o jakim pisał Linnet[6]. Malarz często stawia meble na pierwszym planie obrazu, zastawiając nimi wejście do

[6] Podobne wnioski przedstawił Larsen: „Wnętrza Hammershøia są przestrzennie ograniczoną i kontrolowaną domeną, którą może on aranżować i konstruować tak, by jawiła się jako refugium i być może nawet jako forma fortecy, mogącej odgrodzić od gorączki i chaosu" (Larsen 2022: 63).

kompozycji; podobnie czyni z drzwiami, które nawet jeśli na wpół otwarte, sugerują ramy strefy prywatnej, nie dla każdego dostępnej. Być może również to, że Ida jest najczęściej odwrócona tyłem do widza, ma gwarantować prywatność i bezpieczeństwo miru rodzinnego. W myśl podziału Petera Cominosa (1973) na żeńskie i męskie role społeczne, bohaterka obrazów Hammershøia to *femina domestica* – zgodnie z ówczesnymi zasadami społecznymi jej przestrzenią jest dom; dla mężczyzny zarezerwowane było to, co publiczne i zewnętrzne, kobieta przypisana jest zaś do tego, co prywatne i wewnętrzne. I choć mogłoby się wydawać, że ciasne, uważane nawet za klaustrofobiczne pokoje Hammershøia przypominają więzienie, są czymś zgoła odmiennym – schronem przed światem zewnętrznym, kącikiem *hygge* (*hyggekrog*)[7], w którym można bez przeszkód i obaw zagłębić się we własnych sprawach.

Warto dodać, że Hammershøi wybierał mieszkania w starym budownictwie, a urządzał je niemodnymi już biedermeierowskimi meblami, klasycznymi tapetami i rycinami dawnych mistrzów oprawionymi w staroświeckie ramy. Często zwraca się uwagę na bliższy związek artysty ze sztuką dawną niż mu współczesną, a także celowe dążenie do unikania motywów świadczących o nowoczesności (Łukasiewicz 2022: 40). Jak wskazuje Larsen, w chaosie nowoczesności Hammershøi szukał spokoju dawnych wnętrz, a ulice Kopenhagi malował tak, aby uniknąć nowoczesnego budownictwa, podkreślając dawność, a może nawet bezczasowość miasta (Larsen 2022: 63). Co ciekawe, zdaniem antropologów i skandynawistów *hygge* również opiera się na tradycji i łączy z tym, co stare, oswojone i ładne, odcina się zaś od elementów nowych, drogich i zbyt nowoczesnych (Linnet 2011: 23).

## Wnętrza Hammershøia jako odbicie duńskości

Jeśli przyjmiemy interpretację wnętrz Hammershøia jako *hyggelige* za właściwą, kolejnym krokiem jest uzasadnienie, w jaki sposób odbijają one „kwintesencję duńskości". Choć jak dotąd podkreślano uniwersalizm prac Duńczyka, nie można zapomnieć, że tworzył on w szczególnym dla kształtowania się duńskiej tożsamości narodowej momencie. Urodził się w 1864 roku,

[7] Meik Wiking definiuje *hyggekrog* jako „kąt w kuchni albo w salonie, w którym można się zaszyć i spędzić czas *hyggeligt*" (Wiking 2017: 42).

na kilka miesięcy przed zakończeniem wojny duńsko-pruskiej, w efekcie której Dania utraciła Szlezwik i Holsztyn, zmarł natomiast w 1916 roku, kiedy podpisano traktat Duńskich Indii Zachodnich, dający autonomię dzisiejszym Wyspom Dziewiczym (Schab 2012: 47). Za jego życia Duńczycy żegnali się więc z byciem potęgą kolonialną, przekuwając tę tragedię narodową w kształtowanie małego, ale dumnego państewka skupionego na kilku wyspach w Europie.

Jak wskazuje amerykańska badaczka duńskiej sztuki XIX wieku, Patricia G. Berman (2007: 247), pod koniec XIX wieku podjęto intensywne badania nad historią duńskiej sztuki i kultury, co zaowocowało stworzeniem kanonu duńskich artystów i tzw. szkoły narodowej lansowanej przez Nielsa Lauritsa Høyena. Przełom wieków XIX i XX był też w kulturze skandynawskiej silnie związany z nurtem narodowego romantyzmu, sięgającego głęboko w przeszłość w celu wyeksponowania tematów i stworzenia symboli reprezentatywnych dla poszczególnych narodów. Choć nastroje te zrównoważył przełom modernistyczny, którego przedstawiciele opowiadali się za bardziej uniwersalną treścią sztuki, pewne schematy myślenia zostały już ukonstytuowane – wtedy właśnie ukuto termin „duński Złoty Wiek" i ustanowiono Eckersberga ojcem duńskiego malarstwa (Berman 2007: 247). Formujący się w tym czasie Hammershøi nie mógł być obojętny na te nastroje – moim zadaniem nie jest jednak dowieść, że świadomie tworzył on narodowe dzieła, ale wyjaśnić, z jakich powodów mogą one być za takie uważane.

W wielowątkowej interpretacji dzieł malarza znajdują się bowiem również propozycje czytania jego twórczości w ten sposób. Zdaniem Olego Billgrena (1991: 42), świadome kreowanie przestrzeni na wzór wnętrz przedstawianych przez malarzy złotego wieku wskazuje na narodowy charakter twórczości Hammershøia. Z kolei autor antologii *Kunstens Historie i Denmark* (Historia sztuki duńskiej) Francis Beckett uważał, że twórczość Hammershøia prawdopodobnie najlepiej rozumieją Duńczycy, bo ukazuje ona bliskie im treści duchowe i emocjonalne (Larsen 2022: 58). Badaczowi mogło chodzić o melancholijny nastrój obrazów, umiarkowany wystrój wnętrz, a także prostotę i skromność przedstawionych postaci, które wydają się powściągliwe, a może nawet smutne, oddając się rygorowi protestanckiej surowości. To, że cechy te mogą uchodzić za typowo duńskie, wynika z częstego odwoływania się do tzw. prawa Jante, uznawanego za literacki archetyp skandynawskiego państwa opiekuńczego (Schab 2012: 49).

Warto zauważyć, że przywoływane tu wartości uznawane były przede wszystkim za cnoty mieszczan – grupy, która zdominowała rozwój społeczeństwa i kultury Skandynawii wieków XIX i XX. Sam Hammershøi, kreując swoje „dawne" mieszkania duńskie, interesował się wyłącznie lokalnością, przedstawiał bowiem mieszczańską codzienność Kopenhagi, a nawet w pejzażach częściej interesował się miastem niż duńską wsią. Jak pokazuje jednak Tim Edensor (2004: 89), „[a]by przestrzeń narodowa zachowała swoją siłę, musi ona zostać udomowiona, powielona w kontekstach lokalnych oraz musi być pojmowana jako część życia codziennego". Brytyjki socjolog uznaje dom za jedną z przestrzeni narodowych, porównując pojęcia domu i narodu i powołując się na podobieństwo w wytaczaniu granic ułatwiających kształtowanie tożsamości w grupie (Edensor 2004: 81). Można więc powiedzieć, że wnętrza malowane przez Hammershøia stanowią odbicie duńskiego narodu, przedstawiają bowiem realny dom i rodzinę reprezentującą naród, a także reprezentują cechy i wartości ważne dla ówczesnego społeczeństwa, stanowiącego podwaliny tego, jak identyfikują się Duńczycy.

## Podsumowanie

Choć *hygge* wydaje się pomysłem nowoczesnym, zdaniem Pessela (2018: 39) ten konstrukt kulturowy wykształcił się już na przełomie wieków XIX i XX. Oznacza to, że nawet jeśli Hammershøi nie był świadomy obecności tego duńskiego autostereotypu *par excellence*, żyjąc w tamtych czasach doświadczał jego kształtowania, a może nawet w nim uczestniczył. W mojej interpretacji twórczości tego duńskiego malarza próbowałam więc wykazać, że jego obrazy są *hyggelige*, a poprzez uzyskany nastrój odbijają cechy uznawane za typowo duńskie.

Obrazy Vilhelma Hammershøia, zidentyfikowane jako puste, odizolowane, ciche i spokojne, kojarzą się z intymnością i wzniosłością. Skromnie umeblowane pokoje bez zbędnych dekoracji, opuszczone lub noszące obecność pojedynczych osób, zwykle odwrócone do tyłu i zajęte codziennymi czynnościami, mogą dawać poczucie niesamowitej izolacji, a nawet bezdomności. Jednak schludne wnętrza w kolorze stalowo-błękitnym i białym, rozświetlone ciepłym światłem wpadającym przez okna, podkreślającym sylwetki najbliższych artyście modelek, przede wszystkim jego żony, Idy, tworzą odwrotne wrażenie domowości i przytulności. Mają tym samym wiele cech *hygge*,

rozumianego zarówno jako pozorny, materialny sposób kreowania przyjemnej atmosfery i przestrzeni, jak i stan psychiczny, wynikający z zapewnionego bezpieczeństwa i swojskości.

*Hygge* wielokrotnie utożsamiano z duńskim auto-stereotypem mieszczącym cechy i wartości uznawane przez Duńczyków za typowo duńskie. Jedną z nich jest inkluzyjność, sugerowana w twórczości Hammershøia poprzez częsty motyw otwartych drzwi. Badacze nie wykluczają jednak, że prawdziwe *hygge* zarezerwowane jest wyłącznie dla Duńczyków (Pessel 2018: 41) – podobnie jak twórczość Hammershøia, która pomimo swojego uniwersalizmu również wydaje się spotykać z największym zrozumieniem wśród jego rodaków. Międzynarodowa popularność obrazów symbolisty jest, obok innych produktów wytworzonych i wylansowanych przez ten niewielki naród, dodatkowym powodem Duńczyków do dumy. Obrazy Hammershøia traktuje się jak narodowy skarb – każde większe muzeum w Danii posiada w swoich zbiorach przynajmniej jedno płótno artysty, często eksponowane w oddzielnej sali jako potwierdzenie ważnego miejsca malarza w kanonie duńskiej historii sztuki. Wysokiej pozycji dzieł Hammershøia w świadomości zbiorowej dowodzi ciągłe reinterpretowanie jego kompozycji w sztuce wysokiej i kulturze popularnej, a o jego twórczości nie dają zapomnieć kolejne wystawy i projekty badawcze – potwierdza to, że owe charakterystyczne wnętrza wciąż uczestniczą w procesie udoskonalania duńskiej autoidentyfikacji.

## Bibliografia

Bean, J.Y. (2011). *Consuming hygge at home: Perception, representation, practice*. Berkeley: University of California.

Berman, P.G. (2007). *Hammershøi and urban places* [w:] *In another light: Danish painting in the nineteenth century*. New York: Vendome Press.

Billgren, O. (1991). *Ola Billgren : en retrospektiv = Ola Billgren : a retrospective*. Malmö – Stockholm: Rooseum.

Cambridge Dictionary. (2022). *Hygge*, www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hygge (8.09.2022).

Cavalli-Björkman, G. (1999). *Såsom i en spegel. Vilhelm Hammershøi och den holländska interörmåleriet* [w:] *Vilhelm Hammershøi*, red. L. Boëthius, G. Cavalli-Björkman. Göteborg – Stockholm: Göteborgs Konstmuseum – Nationalmuseum.

Cominos, P. (1973). *Innocent femina sensualis in unconscious conflict* [w:] *Suffer and be still*, ed. M. Vicinus. Bloomington: Routledge

Edensor, T. (2004). *Geografia i krajobraz. Miejsce i przestrzeń narodowa* [w:] T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Frykman, J., Löfgren, O. (2007). *Narodziny człowieka kulturalnego. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.

Kozakowska-Zaucha, U. (2022). *Malarze ciszy i pustki – sztuka polska i Hammershøi* [w:] *Hammershøi. Światło i cisza*, red. M. Łukasiewicz. Poznań: Muzeum Narodowe.

Langenscheidt. (2022). *Unheimliche*, www.en.langenscheidt.com/german-danish/search?term=Unheimliche (8.06.2022).

Larsen, P.N. (2012). *Hammershøi and homelessness* [w:] *Hammershøi and Europe*, ed. K. Monrad. Copenhagen: Statens museum for Kunst.

Linnet, J.T. (2011). *Money can't buy me hygge. Danish middle-class consumption, egalitarianism, and the sanctity of inner space*, „Social Analysis" 2.

Łukasiewicz, M. (2022). *Vilhelm Hammershøi. Między tradycją a nowoczesnością* [w:] *Hammershøi. Światło i cisza*, red. M. Łukasiewicz. Poznań: Muzeum Narodowe.

Michaelsen, M.M. (2019). *Indre rom. En undersøkelse av melankoli, frykt og angst i billedkunst, diskutert med utgangspunkt i verk av Vilhelm Hammershøi og Dragan Bibin*. Oslo: Universitet i Oslo.

MNP. (2021). *Program wydarzeń towarzyszących wystawie*, www.mnp.art.pl/wp-content/uploads/2021/11/Program-wydarzen-towarzyszacych-wystawie-2.pdf [3.07.2023].

Monrad, K. (1999). *Den intensive frånvaron. Vilhelm Hammershøi och hans konst* [w:] *Vilhelm Hammershøi*, red. L. Boëthius, G. Cavalli-Björkman. Göteborg – Stockholm: Göteborgs Konstmuseum – Nationalmuseum.

Oelsner, G. (2002). *Photographic strategies, perceptual reflections and introvert tendencies in painting around 1900*, „SMK Art Journal" 6.

Pessel, W.K. (2018). *The hygge phenomenon: Between a lifestyle and nationalism*, „Przegląd Humanistyczny" 2.

Rosenvold Hvidt, A. (2012). *Living inside the painting: Hammershøi and intimism* [w:] *Hammershøi and Europe*, ed. K. Monrad. Copenhagen: Statens museum for Kunst.

Rosenvold Hvidt, A., Oelasner, G. (2018). *Vilhelm Hammershøi. På sporet av det åbne billede*. København: Lindhardt og Ringhof.

Wiking, M. (2017). *Hygge. Klucz do szczęścia*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

## Nota o autorce

Emiliana Konopka – absolwentka historii sztuki oraz skandynawistyki, obecnie jako doktorantka nauk o sztuce na Uniwersytecie Gdańskim bada sztukę nordycką przełomu wieków XIX i XX. Autorka strony o Islandii *Utulę Thule* (www.utulethule.pl) oraz mediów społecznościowych o tej samej nazwie, gdzie pisze o kulturze islandzkiej i sztuce Północy. Współpracuje z Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Fundacją Art Transfer, dla których prowadzi wykłady o sztuce skandynawskiej. Współredaktorka tomu *Antologia naukowa. Islandia: Język. Naród. Natura* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski 2017). Stypendystka MKiDN „Kultura w sieci", w ramach którego realizowała swój projekt „Utulę Thule mówi o sztuce Północy", oraz grantu od Rady Nordyckiej (Nordic Culture Point) na projekt „Elfy i trolle. Podcast o Północy". Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał pod opieką prof. Rafała Makały na podstawie referatu *Is Vilhelm Hammershøi's interior hyggelig? The Danish painter between international mood painting and the national auto-stereotype* wygłoszonego podczas międzynarodowej konferencji *Character in an interior / Character of an interior*, zorganizowanej przez Uniwersytet Adama Mickiewicza oraz Muzeum Narodowe w Poznaniu w dniach 19–20 czerwca 2022 roku.

Szymon Jedliński
ORCID: 0000-0003-3811-6634
Uniwersytet Gdański

# Analiza obrazowania relacji kultura–natura w wybranych tekstach zespołu a-ha

**Analysis of the portrayal of the culture–nature relation in selected lyrics of a-ha**

In this article I will analyse four songs of the Norwegian band a-ha using the ecocritical perspective. The band is famous for composing one of the most popular songs the 80s, *Take on me*, which recently hit 1,5 billion views on YouTube. My primary goal is to see how nature and culture are portrayed in the selected songs and how the relation and dynamism between them are presented. Furthermore, I will analyse how the subjects comprehend that relation and how their well-being is being affected by both culture and nature.

**Keywords:** a-ha, ecocriticism, nature, culture

**Słowa kluczowe:** a-ha, ekokrytyka, natura, kultura

Od momentu utworzenia oficjalnego kanału zespołu a-ha w serwisie YouTube odwiedzono go ponad 2 miliardy razy, z czego 1,5 miliarda to wyświetlenia utworu *Take on me*. To jedno z niewielu nagrań sprzed lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, które uzyskały tak wiele wyświetleń, i pierwszy tak popularny teledysk Europy kontynentalnej (Brandle 2020). Zespół a-ha przez wiele lat był swoistym towarem eksportowym Norwegii na zagranicznym rynku muzycznym. Wszyscy członkowie grupy – Magne Furuholmen, Morten Harket i Pål Waaktaar Savoy – zostali odznaczeni przez króla Haralda V Orderem Świętego Olafa za zasługi dla norweskiej muzyki. Zespół ma na swoim koncie również wiele statuetek norweskiej nagrody muzycznej Spellemannsprisen,

MTV Video Music Awards oraz innych wyróżnień, w tym norweską nagrodę Peer Gynt, przyznawaną za promowanie Norwegii za granicą (a-ha 2022).

Mimo ogromnej popularności zespołu ilość prac naukowych poświęconych jego dorobkowi wydaje się wyjątkowo mała. Wśród prac licencjackich i magisterskich powstałych w Instytucie Skandynawistyki i Fennistyki na Uniwersytecie Gdańskim, z których część poświęcona została skandynawskiej scenie muzycznej, bodaj ani jedna nie dotyczyła grupy a-ha. Również wyszukiwarki artykułów i prac naukowych takie jak Google Scholar lub JSTOR milczą na temat naukowych interpretacji tekstów grupy. Być może wynika to z przekonania o przynależeniu utworów do kultury niskiej, a zatem mniej wartej uwagi.

W niniejszym artykule postaram się odczytać teksty czterech utworów zespołu w sposób ekokrytyczny. Ekokrytyka to trend interdyscyplinarny skupiony wokół jednego spoiwa – tego, jak literatura i inne środki przekazu odzwierciedlają problemy związane ze środowiskiem i świadomością ekologiczną (Fiedorczuk 2015: 206).

Ekokrytykę rozumiem zgodnie z definicją przytaczaną przez Gerda Garrarda jako praktykę interpretacyjną wysuwającą na pierwszy plan relację między człowiekiem a jego środowiskiem. Jak jednak zauważa Justyna Tabaszewska (2011: 205), definicja ta jest niezwykle szkicowa i wymaga wielu dookreśleń. Środowisko rozumiał będę jako otoczenie człowieka, niezależnie od tego, czy jest ono naturalne, czy przetworzone przez kulturę, zwracając jednak uwagę na jego stan. Dodatkowo poszerzę przedmiot analizy o warunki, w jakich egzystuje człowiek, oraz o odniesienia do fizyczności i cielesności ludzkiej, a także kulturowego „zaprogramowania" człowieka.

Naturę, kluczową w tego typu analizie, rozumiał będę zgodnie z jej definicją materialną jako wszystko to, co nie zostało stworzone przez człowieka. Korzystam przy tym z trzech pierwszych definicji podanych przez Słownik Języka Polskiego PWN: „1. przyroda, zachodzące w niej zjawiska i procesy, 2. stan pierwotny przyrody, niezmieniony przez kulturę i cywilizację, 3. przyroda jako siła kształtująca organizmy żywe, zwłaszcza ludzi" (PWN 2022b). Kulturę również rozumiał będę słownikowo jako „1. materialną i umysłową działalność społeczeństw oraz jej wytwory, 2. społeczeństwo rozpatrywane ze względu na jego dorobek materialny i umysłowy" (PWN 2022a). Warto podkreślić, że w tekstach szukam odniesień do kultury ludzkiej i europejskiej, coraz częściej w dyskursie sygnalizuje się bowiem istnienie kultur innych

niż ludzka. Pisała o tym choćby Helena Feder (2014: 6–18): „We do not have to look to the sky to see that we are not alone in the universe".

W jak najmniejszym stopniu zagłębiać się będę w obecną dyskusję o rozgraniczaniu natury i kultury bądź traktowaniu kultury jako składowej natury. Nie pragnę z góry przyjmować pewnej wizji świata, a raczej dociec, jaki obraz świata obecny jest w analizowanych tekstach. Chciałbym jednak zasygnalizować, że teksty poddane analizie, przedstawiona w nich wizja świata oraz sama analiza są siłą rzeczy „zabarwione" przez kulturę, choćby przez sam fakt zapisania ich w języku, będącym przecież stworzonym przez ludzi arbitralnym systemem komunikacji. Samo pojęcie natury jest konstrukcją kulturową (Fiedorczuk 2015: 93).

Do analizy posłużą cztery utwory wyszczególnione w opisie oficjalnego kanału grupy w serwisie YouTube. Jako że opis ten ma w zamyśle służyć zaprezentowaniu zespołu z jak najlepszej strony, sądzę, że podane tam piosenki uznano za jego wizytówki. Są to: *Take on me*, *Cry wolf*, *The sun always shines on T.V.* oraz *The living daylights* (utwór napisany do filmu o Jamesie Bondzie o tym samym tytule). Zgodnie z informacją załączoną w książeczce do płyty *Headlines and deadlines: The hits of a-ha*, autorami *Take on me* są wszyscy członkowie grupy, *Cry wolf* napisał Waaktaar-Savoy wraz z Furuholmenem, *The living daylights* – Waaktaar-Savoy z Johnem Barrym, a *The Sun Always Shines on T.V.* – Waaktaar-Savoy. *Take on me* i *The sun always shines on T.V.* pochodzą z pierwszego albumu zespołu – *Hunting high and low* (1985), *Cry wolf* z wydanego rok później albumu *Scoundrel days* (1986), a *The living daylights* z albumu *Stay on these roads* (1988). Tym samym wszystkie piosenki pochodzą z pierwszego okresu twórczości grupy i momentu ich największej popularności w kraju i za granicą.

Na pierwszy rzut oka nie są to utwory o wyraźnej tematyce ekologicznej – w tekstach trudno znaleźć bezpośrednie nawiązania do piękna przyrody i potrzeby jej ochrony. Być może właśnie dzięki temu nadają się one do analizy ekokrytycznej. „Każdy tekst, świadomie lub nie, inscenizuje w jakiś sposób relację pomiędzy człowiekiem a środowiskiem naturalnym", pisze Julia Fiedorczuk o „drugiej fali" ekokrytyki, tj. nowych trendach w badaniach ekokrytycznych, które pojawiły się w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku (Fiedorczuk 2015: 28). W przeciwieństwie do ekokrytyki „pierwszej fali", która często bazowała na idealizowaniu natury i uproszonej analizie (np. poprzez traktowanie cywilizacji ludzkiej jako monolitu lub natury jako

zawsze dobrej), „druga fala" zauważa złożoność relacji między człowiekiem a środowiskiem, a także podnosi problem reprezentacji różnych grup społecznych i kultur ludzkich (Fiedorczuk 2015: 24–32). Badaczka odnosi się także do „nieświadomości ekologicznej", terminu ukutego przez Lawrenca Buella (Fiedorczuk 2015: 28). To, co przemilczane, również może być ważne.

Analizę utworów zacznę od największego przeboju grupy – *Take on me*. Piosenkę tę interpretuje się zazwyczaj jako typowy utwór miłosny. Podmiot śpiewa o trudnościach w wyznaniu swoich uczuć drugiej osobie i próbach ich przezwyciężenia. Nie chciałbym wchodzić w dyskusję o naturalnym bądź kulturowym pochodzeniu emocji tak trudnej do zdefiniowania, jak miłość. Dostrzegam za to podłoże kulturowe w sposobie, w jaki podmiot pragnie uzewnętrznić swoje emocje – poprzez rozmowę. Kultura wyposaża człowieka w narzędzie do komunikacji. Podmiot nie jest jednak w stanie w pełni go wykorzystać – wyznaje, że nie wie, co powiedzieć.

Jedną z innych trudności, z jakimi boryka się podmiot, jest świadomość upływania czasu i uciekających wraz z nim szans. W drugiej zwrotce pojawia się wers „It's no better to be safe than sorry", który uzupełnia refrenowe „I'll be gone in a day or two". Na podmiot nałożone są ograniczenia czasowe, których natury nie docieka, ale jest ich świadomy. Czas nie jest tu przedstawiony jako złudzenie czy wytwór ludzkiej percepcji, lecz jako determinant istnienia o pochodzeniu naturalnym. Po prostu istnieje, niezależnie od woli podmiotu. Czas nakłada ramy, do których trzeba się dostosować bez dyskusji. Niemożliwość wpłynięcia na niego przez człowieka stawia kulturę w hierarchii niżej od natury.

Czas nie jest jednak przedstawiany wyłącznie w negatywnym świetle. Owszem, upływa, ale z nowym dniem pojawiają się też nowe możliwości. W końcu „today's another day to find you".

Drugi z analizowanych utworów, *Cry wolf*, jest bardziej tajemniczy. Podmiot rozpoczyna od poinformowania słuchacza, że wszystko, o czym śpiewa, przyśniło mu się w noc, gdy opuścił miasto. Porzucając miejsce przynależne kulturze, doznaje wizji. Śni o wilku, który przybywa z miejsca, skąd dmą zimne wiatry, a prawdę widać przez dziurki od kluczy. Tam, gdzie podąża wilk, i gdzie najprawdopodobniej znajduje się podmiot, nie biją żadne serca. Człowiek i wilk są samotni.

Powtarzający się w refrenie zwrot *cry wolf* stanowi nawiązanie do bajki *The boy who cried wolf*, którą Stanisław Jachowicz przetłumaczył na język

polski jako *Kłamstwo*. Piosenka nie odzwierciedla jednak w pełni fabuły. Nie wiemy, czy tak jak młody pasterz z bajki, podmiot jest kłamcą. Sytuacja, w której się znajduje, jest jednak podobna – przybywa doń wilk, któremu czoła musi stawić sam. Podmiot śpiewa o swojej desperacji i obojętności świata wobec jego losu.

Ostatnia zwrotka przedstawia wilka jako zwierzę chowające się w cieniu, o zapadniętych oczach i z bólem wyczuwalnym w głosie – nie jest to drapieżnik w szczytowej formie. Piosenka kończy się jednak kolejnymi wołaniami o pomoc.

Scenę tę można zinterpretować następująco. Opuszczając miasto, podmiot opuszcza strefę kultury i doznaje wizji sennej, w której ukazuje mu się natura ucieleśniona przez wilka. Mimo widocznej słabości przeraża on człowieka. Zauważyć przy tym należy, że zwierzę nie reprezentuje natury w jej czystej formie – pochodzi przecież z miejsca, gdzie obecne są dziurki od kluczy, a więc artefakty kultury.

W trzeciej analizowanej piosence, *The living daylights*, również widać podział świata na sferę kultury i natury, a także ich przenikanie się. Słowa odnoszące się do kultury (*driver*, *headlights*) świadczą o wysokim poziomie jej rozwoju – istnienie kierowców implikuje istnienie samochodów, a reflektory oświetlają noc, wkraczając w strefę natury. Człowiek nie jest już w pełni podporządkowany naturze w zakresie rytmu dobowego.

Kultura nie jest jednak czymś jednoznacznie pozytywnym. Podmiot nie chce, żeby nastał dzień – przeciwnie, wolałby żyć w ciemnościach. Życzy sobie tego nie wbrew naturze, ale wbrew innym ludziom. Tłum ocenia go i oskarża, dlatego woli on usunąć się w cień. Nieprzypadkowo w tytule i refrenie piosenki użyto zwrotu *living daylights*, niegdyś używanego jako slangowego określenia na oczy, a później, w rozszerzeniu, na zmysły. W języku angielskim funkcjonuje też idiom *beat the (living) daylights out of*, oznaczający tyle, co bardzo mocno kogoś pobić. Niezależnie od tego, do którego idiomu nawiązuje podmiot, wyrażenie to odnosi się do sfery natury wewnątrz człowieka, do jego witalności i zmysłów, które stępić może albo kultura, albo on sam, aby od kultury uciec w ciemność.

W utworze zobrazowany jest także temporalny i biologiczny wymiar natury. Natura nadaje rytm dobowy, a ciało ludzkie poprzez reakcję biologiczną („my nerves are showing") sygnalizuje zdenerwowanie. Człowiek jest więc wpisany w naturę i mimo prób (np. oświetlania ciemności przez

reflektory) nie może w pełni uwolnić się od jej władzy. Wers powtarzający się w refrenie, „Living's in the way we die", również odnosi się do władzy natury nad człowiekiem. Wszystko, co żyje, musi umrzeć. Podmiot tego nie podważa – przeciwnie, uważa, że o naszym życiu najwięcej mówi sposób, w jaki umieramy. Stawia to naturę znacznie ponad kulturą, bo to moment śmierci, przynależący do domeny natury, wyraża niejako życie człowieka.

Ostatnia analizowana piosenka, *The sun always shines on T.V.*, już w samym tytule mówi o zawłaszczeniu natury przez kulturę. Telewizja imituje tam wyidealizowane, wiecznie świecące słońce. Mimo to podmiot opisuje swój stan psychiczny jako zły i nie potrafi znaleźć w sobie żadnego sposobu na jego poprawę. Kultura przedstawiona jest jako opresyjna i nie dająca ludziom narzędzi do walki z wewnętrznymi demonami. Podmiot nie może uciec od swoich problemów. Artefakt kultury, lustro, pogarsza tylko sprawę, przypominając o złym stanie psychiki. Ukojenia nie przynosi imitowany przez telewizję blask słońca ani zinternalizowana przez podmiot natura – nie znajduje on w sobie nic, co mogłoby mu pomóc. Jego własne postrzeganie świata, w tym natury, jest niewystarczające do poprawy jego stanu psychicznego. Jedynym ratunkiem jest bliskość drugiej osoby.

Ma to być bliskość fizyczna („touch me"), a więc doświadczana dzięki zmysłom danym człowiekowi przez naturę, a nie kompetencjom kulturowym. Mimo że natura nie jest idealna ani wystarczająca, to właśnie ona daje więc podmiotowi szansę na rozwiązanie, choćby tymczasowe, jego problemów.

Natura nie jest w piosence ukazana w sposób wyidealizowany i nie do końca odpowiada romantycznej wizji propagowanej choćby przez Jeana-Jacquesa Rousseau, wedle której stanowić ma domenę harmonii, nienaruszonego piękna i niewinności. Ma ona słabe punkty. Aby stawić czoła własnym demonom, człowiek potrzebuje innych ludzi. Tę niewystarczalność samego siebie można postrzegać jako ułomność bytu. Poglądom Rousseau bliższa jest natomiast wizja przesiąkniętej hipokryzją kultury. Kultura próbuje pokazać się z lepszej strony niż natura – w telewizji słońce świeci zawsze, nawet jeśli osoba ją oglądająca jest nieszczęśliwa. Natura nie zapewnia człowiekowi pełnego arsenału narzędzi niezbędnych do zachowania dobrostanu psychicznego, ale przynajmniej nie pozostawia go samemu sobie.

W tym utworze ponownie mowa jest o nadanym przez naturę wymiarze temporalnym oraz o niemożliwości wpłynięcia na czas przez człowieka. Podmiot śpiewa o „dryfowaniu przez czas" („the way I'm drifting […] through

time"), co wskazuje na to, że droga przez czas nie jest pokonywana przez niego aktywnie – podmiot nie idzie, a dryfuje.

We wszystkich analizowanych piosenkach odnaleźć można fragmenty odsyłające do rzeczywistości ekologicznej – są to czas jako determinant, następstwo dnia i nocy, zmysły, wilk i słońce. Na pierwszy rzut oka natury jest w tekstach niewiele. Biorąc jednak pod uwagę, jak krótkie są to utwory, ilość nawiązań wydaje się wystarczająca do wyciągnięcia wniosków.

W tekstach grupy a-ha sfery kultury i natury ukazane nie są jako binarne, równoległe, ale współistniejące, aktywnie na siebie wpływające i niewykluczające się nawzajem. Kultura dostosowuje się – jeśli nie w pełni, to przynajmniej częściowo – do rytmu natury. Aktywność ludzi nadal jest determinowana przez rytm dobowy, a upływu czasu nie można zatrzymać. Natura nie zawsze jest jednak „czysta" – kultura wpływa na nią lub wręcz ją imituje. Noce są oświetlone, a na słońce lepiej patrzeć w telewizji, gdzie jego blask jest nieprzerwany. Myśliciele ekokrytyczni zwracają uwagę na niebezpieczeństwo postrzegania natury jako wykluczającej kulturę, bojąc się, że stawia to człowieka poza naturą i tym samym znosi z niego odpowiedzialność za jej losy (Feder 2014: 1). Podobnie ujął to William Howarth (1996: 69), pisząc, że mimo zakotwiczenia naszego myślenia w kulturze i wynikającego z tego przekonania o opozycyjności kultury i natury mieszają się one niczym woda i ziemia w płynącym strumieniu.

Podmioty w analizowanych piosenkach nie są szczęśliwe. Kultura, choć daje pewne możliwości, takie jak umiejętność prowadzenia rozmowy, jest często przyczyną nieszczęścia lub je pogłębia. Pasywna natura sama w sobie nie jest w stanie temu przeciwdziałać i przynieść człowiekowi szczęścia. Upływ czasu, tak jak i ludzką biologiczność, można postrzegać zarówno pozytywnie, jak i negatywnie. Co do jednego nie ma jednak wątpliwości – natura jest bardziej „szczera" od kultury i mniej od niej opresyjna.

Ratunkiem dla człowieka wydaje się nawiązanie indywidualnej relacji z drugą osobą, mającej łączyć to, co najlepsze zarówno z natury (zmysłowość, bliskość fizyczna, „pozytywność" czasu), jak i kultury (umiejętność komunikacji, wychodząca poza biologiczne impulsy percepcja).

## Bibliografia

a-ha. (2022). *A-ha timeline*, https://a-ha.com/story (5.09.2022).
Brandle, L. (2020). *A-ha's "Take on me" passes one billion streams on YouTube*, www.billboard.com/music/music-news/a-ha-take-on-me-billion-streams-youtube-8551358 (3.09.2022).
Buell, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing and the formation of American culture*. Harvard: Harvard University Press.
Feder, H. (2014). *Ecocriticism and the idea of culture: Biology and the bildungsroman*. Burlington: Ashgate.
Fiedorczuk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
Howarth, W. (1996). *Some principles of ecocriticism* [w:] *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*, eds. Ch. Glotfelty, H. Fromm. Athens: University of Georgia Press.
Jachowicz, S. (1924). *Kłamstwo*, www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/klamstwo.html (20.09.2022).
Kongehuset. (2012). *Utnevnelse til St. Olavs Orden*, www.kongehuset.no/nyhet.html?tid=102654&sek=26939 (7.09.2022).
PWN. (2022a). *Kultura*, www.sjp.pwn.pl/sjp/kultura;2565197.html (7.09.2022).
PWN. (2022b). *Natura*, www.sjp.pwn.pl/szukaj/natura.html (20.09.2022).
Tabaszewska, J. (2011). *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie" 3.

## Nota o autorze

Szymon Jedliński – student ostatniego roku studiów magisterskich na gdańskiej skandynawistyce. W swojej pracy licencjackiej porównywał obrazy społeczeństwa z powieści Aksela Sandemose *Uciekinier przecina swój ślad* i *Pieśni Najwyższego*, pochodzącej z *Eddy starszej*. W pracy magisterskiej dokonuje studium przypadku promowania literatury norweskiej na Warszawskich Międzynarodowych Targach Książki w 2022 roku. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał pod opieką dr Heleny Garczyńskiej.

Wiktor Małolepszy
ORCID: 0000-0002-7421-1885
Uniwersytet Gdański

# Zobrazowanie ról płciowych w serialach *Sceny z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana oraz *Sceny z życia małżeńskiego* Hagaia Leviego – analiza komparatywna

**Gender roles in *Scenes from a marriage* by Ingmar Bergman and *Scenes from a marriage* by Hagai Levi: A comparative analysis**

The aim of this article is to examine the portrayal of traditional gender roles in *Scenes from a marriage* by Ingmar Bergman and compare it with Hagai Levi's remake from 2021. Bergman's series was criticized upon its release for the lack of discussion regarding this topic; the article analyses whether this critique was justified. Furthermore, a comparision of the original series with the new version makes it possible to see if there are any differences between both series when it comes to portrayal of gender roles. The study cites theories related to gender roles with a multidisciplinary background, using sociology and sociopsychology.

**Keywords:** gender roles, *Scenes from a marriage*, *Scener ur ett äktenskap*, Ingmar Bergman, Hagai Levi

**Słowa kluczowe:** role płciowe, *Scenes from a marriage*, *Scener ur ett äktenskap*, Ingmar Bergman, Hagai Levi

## Wstęp

Ingmar Bergman to jeden z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych reżyserów w historii kina. Jego twórczość stanowi nie tylko istotny punkt odniesienia dla badaczy oraz nowych artystów, ale i ciągłe źródło inspiracji. Przykładem jest wyprodukowany przez HBO remake *Scen z życia małżeńskiego* w reżyserii Hagaia Leviego. Wciąż żywe zainteresowanie Bergmanem oraz powszechna rozpoznawalność jego twórczości potwierdzają słowa Birgitty Steene, że osiągnął on to, czego żaden inny szwedzki artysta nie osiągnął w takiej skali – zbudował pomost między sztuką elitarną a popularną (Steene 2005: 21).

Doskonałym przykładem skłonności Szweda do mieszania elementów uznawanych ówcześnie za cechy tzw. sztuki wysokiej i niskiej był serial *Sceny z życia małżeńskiego*. Jego premiera 11 kwietnia 1973 roku stanowiła precedens – w tamtym okresie telewizja nie była medium wybieranym przez reżyserów filmowych. I choć obecnie serial ów uznawany jest za jedno z najważniejszych dzieł Bergmana, w momencie swojej premiery był on również obiektem krytyki w szwedzkich mediach. Maj Wechselmann, reżyserka związana z nurtem feministycznym, nie była zadowolona z zobrazowania tradycyjnych ról płciowych w *Scenach z życia małżeńskiego* – stwierdziła, że serial nie podważa ich wpływu na małżeństwo głównych bohaterów (Steene 2005: 425).

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, czy krytyka Maj Wechselmann była zasadna. Analizuję w nim serial Bergmana z perspektywy teorii gender ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia ról płciowych i ich wpływu na życie rodzinne oraz heteroseksualne małżeństwo. Tej samej analizie poddaję również remake Hagaia Leviego z 2021 roku. Dzięki temu nie tylko stwierdzę, czy bohaterowie obu seriali wpasowują się w role płciowe, ale też jakie różnice występują między obiema wersjami.

Analizy dokonam w oparciu o teorię ról płciowych. Szczególnie istotnymi źródłami są dla mnie książki *Psychologia społeczna* Bogdana Wojciszke (2011) oraz *Gender roles: A sociological perspective* Lindy Lindsey (2016). Dzięki tym publikacjom będę w stanie spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy psychologii oraz socjologii. W części analitycznej przyjrzę się zobrazowaniu ról płciowych w obu serialach na trzech płaszczyznach – głównej bohaterki kobiecej, głównego bohatera męskiego oraz ich życia rodzinnego.

## Role płciowe i stereotypy

Pojęciami kluczowymi dla gender studies są „płeć" oraz „rodzaj" (lub „płeć biologiczna" i „płeć społeczna"). Ta pierwsza kategoria opisuje cechy biologiczne odróżniające mężczyzn i kobiety, takie jak różnice w chromosomach, anatomii czy narządach płciowych. Druga kategoria dotyczy społecznych, kulturowych oraz psychologicznych cech kojarzonych z kobietami i mężczyznami. Człowiek rodzi się z przypisaną płcią biologiczną – na jego płeć społeczną wpływ mają zaś uwarunkowania nie tylko biologiczne, ale też kulturowe (Benshoff, Griffin 2009: 450). Płeć społeczna objawia się w interakcjach z innymi ludźmi poprzez role, w które się wcielamy (Lindsey 2016: 11). Często oparte są one na zinternalizowanych przekonaniach na temat płci oraz odpowiednich dla nich zachowań, nazywanych rolami płciowymi (Lindsey 2016: 5).

Wojciszke zwraca uwagę, że stereotypy płciowe są silnie naznaczone patriarchalną konstrukcją społeczeństwa. Widoczny w nich androcentryzm oznacza, że bardziej cenimy to, co męskie – kobiecość natomiast staje się odstępstwem od normy, co stanowi podstawę seksizmu (Wojciszke 2011: 509–510). Wyróżniamy dwa jego rodzaje: seksizm wrogi – niechęć do kobiet wywodząca się z przekonania o ich manipulacyjnej naturze, oraz seksizm dobrotliwy – idealizowanie kobiet poprzez przedstawianie ich jako delikatnych istot wymagających męskiej opieki i ochrony. Celem obu tych rodzajów seksizmu jest utrzymanie kobiet w podporządkowanej pozycji w relacjach z mężczyznami (Wojciszke 2011: 505–506). Nierówność tę widać w tradycyjnych rolach płciowych. Kobiety częściej zajmują się domem i wykonują większą liczbę obowiązków domowych niż mężczyźni (Lindsey 2016: 231). Uważa się je też za wrażliwsze i pasywniejsze w relacjach romantycznych (Lindsey 2016: 213). Niezwykle istotną rolą płciową jest „obowiązek macierzyństwa" (*the motherhood mandate*), instruujący matkę, iż powinna priorytetowo traktować dobro swojego dziecka i rodziny. Stereotyp ów zakłada, że kobieta dobrowolnie będzie przekładać rolę matki i żony ponad swój sukces w innych aspektach życia. W ten sposób ogranicza on jej zaangażowanie w sferach, gdzie dominują mężczyźni (Lindsey 2016: 245).

Niektóre z ról płciowych definiujących męskość mogą się wzajemnie uzupełniać lub wykluczać. Fenomen ten tłumaczy pojęcie „hegemonicznej męskości", zakładające, że istnieje wiele konkurujących ze sobą modeli

męskości przyjmowanych w zależności od sytuacji. Wśród nich Lindsey (2016: 286–291) wskazuje sześć norm:

1. antykobiecość (*antifemininity*),
2. sukces (*success*),
3. twardość (*toughness*),
4. agresja (*aggression*),
5. potencja (*sexual prowess*),
6. czułość (*tenderness*).

Norma antykobiecości stygmatyzuje wszystkie stereotypowo kobiece cechy i zachowania, takie jak wrażliwość i emocjonalność. Idealizowane są natomiast cechy powiązane z normą sukcesu, czyli powodzenie w życiu zawodowym czy majętność. Oznacza to, że rola ojca w procesie wychowania dziecka jest często marginalizowania. Raweyn Connell (2005: 32) tłumaczy, że praca stanowi jeden z fundamentów męskości – przez co wraz z większą równością na rynku pracy wielu mężczyzn czuje, że ich pozycja jest zagrożona. Norma twardości również faworyzuje cechy przeciwstawne do stygmatyzowanych jako kobiece – siłę, odwagę i niezależność. Jej przedłużeniem jest norma agresji, idealizująca takie cechy jak bezkompromisowość, nieposkromiona wola i zamiłowanie do ryzyka. Lindsey zwraca uwagę, że mężczyźni uosabiający tradycyjne role płciowe mają większą tendencję do agresywnych zachowań (Lindsey 2016: 289). Norma potencji klasyfikuje ich według zdolności seksualnych oraz liczby partnerek, stygmatyzując tych, którzy nie spełniają pewnego standardu. Przejawia się ona również w seksualizacji kobiet w mediach czy w nacechowanych seksualnie komentarzach ze strony mężczyzn. Lindsey wskazuje jednak, że istnieje też norma czułości – uosabiający ją mężczyźni odrzucają toksyczne cechy hegemonicznej męskości, dążą ku otwartości i równości w relacjach z kobietami oraz przyjmują, że emocjonalność jest korzystna (Lindsey 2016: 291).

## *Sceny z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana i Hagaia Leviego

Lata siedemdziesiąte stanowiły okres fascynacji Bergmana telewizją. Choć przeniesienie jego stylu do tego medium stanowiło dla niego wyzwanie, od tamtego momentu do samego końca kariery szwedzki reżyser tworzył dla telewizji. Szczególnie cenił sobie bliskość między telewizją a teatrem, która pozwalała na zmniejszenie kosztów produkcji, a tym samym zapewniała mu

artystyczną wolność (Szczepański 2007: 337). Pozwoliło to na zrealizowanie *Scen z życia małżeńskiego*, które miały być „zabawą z jak największym materiałem". Szwed podsumował ten proces słynnymi słowami: „Napisanie tych scen trwało dwa i pół miesiąca, przeżycie ich – całe dorosłe życie" (Szczepański 2007: 337).

*Sceny z życia małżeńskiego* to realistyczny dramat w sześciu odcinkach opowiadający historię rozwoju relacji między adiunktem psychotechniki Johanem a jego żoną Marianne, prawniczką zajmującą się prawem rodzinnym. Na początku serialu widzimy stabilne małżeństwo, wiodące na pozór idylliczne życie, lecz z czasem obserwujemy jego stopniowy rozpad, zainicjowany przez romans Johana z młodszą kobietą. Choć ich małżeństwo kończy się rozwodem, Johan i Marianne nadal spotykają się w tajemnicy. W fabule serialu odbite są doświadczenia samego reżysera, który w dzieciństwie obserwował nieszczęśliwy związek swoich rodziców (Steene 2005: 25). Sam Bergman w momencie pisania *Scen z życia małżeńskiego* był po czterech rozwodach – a jedną z jego poprzednich partnerek była wcielająca się w rolę Marianne Liv Ullmann (Szczepański 2007: 337).

Hagai Levi, izraelski reżyser, scenarzysta i showrunner, przyznał, że szwedzki serial stanowił dla niego ważne źródło inspiracji (Bergström 2021). Jego ślady widać w najbardziej znanych produkcjach Leviego. *Terapia* przez większość czasu opowiada o dwóch osobach, które w jednym pokoju rozmawiają o swoich uczuciach, podczas gdy *The affair* ukazuje małżeński konflikt z obu perspektyw. Zauważyła to Rebecca Wanzo, uznając Leviego za idealnego artystę do stworzenia remake'u serialu Bergmana (Wanzo 2022: 72).

Izraelski reżyser zdecydował się na nakręcenie tego serialu po tym, jak skontaktował się z nim syn Bergmana, Daniel. Levi miał do tematu stosunek osobisty, gdyż sam przeszedł przez dwa rozwody. Postanowił jednak dostosować bohaterów tak, aby móc się z nimi identyfikować (Donahue 2021). Odwrócił więc ich płcie – w jego wersji *Scen z życia małżeńskiego* to Jonathan (Johan) zajmuje się dziećmi, pracując z domu, a jego żona Mira (Marianne), ambitna businesswoman, zdradza go z młodszym mężczyzną (Wanzo 2022: 71). Ponadto Jonathana łączy z Levim żydowskie pochodzenie, które stanowi istotny wątek w remake'u, a Mira jest bohaterką znacznie bardziej niezależną niż Marianne w szwedzkim oryginale. Wanzo nazwała te zmiany przykładem „feministycznej aktualizacji", jednocześnie krytykując jednak serial Levigo za dość schematyczne przedstawienie kobiecej postaci (Wanzo 2022: 72).

## Role płciowe w *Scenach z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana i Hagaia Leviego

W scenie otwierającej serial Bergmana widzimy parę głównych bohaterów w trakcie wywiadu na temat ich samych i ich relacji. Marianne, przedstawiając się jako żona i matka, czyni związek oraz macierzyństwo najistotniejszymi elementami autodefinicji. Bazując na pierwszej scenie, można nazwać ją osobą czułą, skromną, ale i bardzo zależną – tym samym już na początku serialu możliwe jest zaobserwowanie u Marianne kilku stereotypowo kobiecych cech. Chwilę później bohaterka wspomina jednak, że chciałaby móc wyzwolić się z przymusu „grania ról", które nakłada na nią społeczeństwo. Tym samym Bergman sygnalizuje, że Marianne jest również zdolna do autorefleksji na temat swojej pozycji, i zapowiada transformację, którą przejdzie ona w późniejszych epizodach.

Kluczowy dla głębszego zrozumienia postaci Marianne oraz jej stosunku do ról płciowych jest monolog w czwartym odcinku. Bohaterka opowiada w nim o efektach swojej terapii, dzięki której doszła do wniosku, że od dziecka była wychowywana na posłuszną i potulną kobietę. Jej rodzice karali ją za jakiekolwiek próby buntu lub odstępstwa od normy, a nagradzali za trzymanie swoich refleksji dla siebie. W procesie socjalizacji bohaterki widać oba typy seksizmu – zarówno wrogi, który zmuszał ją do utrzymywania podległej pozycji, jak i dobrotliwy, nagradzający ją za uległość. Marianne ostatecznie zauważa, że całe swoje życie koncentrowała się na potrzebach otaczających ją mężczyzn – w tym Johana – a nie swoich własnych. Wówczas udaje się jej uwolnić od męża, a tym samym od całego patriarchalnego systemu oczekiwań.

W ostatnim odcinku widzimy Marianne jako indywidualistkę, która akceptuje siebie i jest świadoma tego, że najlepiej się czuje, gdy może zajmować się innymi ludźmi – zarówno jako prawniczka, jak i w swojej relacji z rodziną. Jednocześnie przyznaje, że popełniła błąd, wychodząc ponownie za mąż – zdradza swojego nowego partnera i jest wobec niego nieszczera. Kłamstwo jest czymś, co Marianne zinternalizowała w procesie socjalizacji – wciąż nie potrafi się ona w pełni uwolnić od konwencji i nawyków, które kojarzy z małżeństwem.

Na początku serialu Hagaia Leviego Mira, podobnie jak Marianne, wydaje się bardziej nieśmiała od męża. Izraelski reżyser ukazuje ją jako niepogodzoną z faktem, że w jej rodzinie to mąż jest głównym opiekunem, oraz z tym, jak

inni ludzie ją przez to postrzegają. Tym samym na pierwszy plan w amerykańskim serialu wysuwa się rola obowiązku macierzyństwa, który w życiu Miry przejawia się nie tylko jako krytykujący ją wewnętrzny głos, ale też jako niespełniona powinność. To właśnie główna różnica między obiema wersjami *Scen z życia małżeńskiego* – bohaterka Bergmana jest w stanie pracować na pełny etat jako prawniczka oraz opiekować się dwiema córkami, z którymi ma dobrą relację, praca Miry wymaga zaś od niej spędzania większości czasu poza domem, przez co mimo wyraźnych ambicji nie udaje jej się spełnić w roli matki.

Należy zauważyć, że w serialu Leviego można dopatrzyć się dość niejednoznacznego zobrazowania seksizmu w miejscu pracy. W czwartym odcinku Mira opowiada mężowi, że została zwolniona, a jej miejsce prawdopodobnie zajmie młodsza i ambitniejsza menadżerka. Bohaterka czuje, że straciła władzę nad swoim szefem, uważa się za starą i zbyteczną. Pokazuje to, że jest świadoma swojej atrakcyjności, wykorzystywała ją w pracy, a nawet poniekąd łączy ją ze swoim sukcesem zawodowym. Jednocześnie jej zwolnienie było powiązane z tym, że zamiast brać nadgodziny, zaczęła spędzać więcej czasu ze swoją córką. Lindsey opisuje podobny proces: „Women's other family roles, especially as mother, are viewed as detrimental to leadership qualities. Workplaces are designed for a male worker who is unfettered by family and devoted to his job" (Lindsey 2016: 343). Serial Leviego stanowi tym samym komentarz na temat seksizmu w miejscu pracy – lecz należy zauważyć, że Mira również czerpała z niego korzyści, aby wzmocnić swoją pozycję w firmie.

Na końcu amerykańskiego serialu Mira jest singielką i przyznaje, że to dla niej ożywiające. W serialu Bergmana Marianne kończy swoją wewnętrzną transformację, u Leviego widzimy zaś bohaterkę, która znajduje się dopiero na początku tej drogi. Warto jednak zauważyć, że izraelski reżyser nie stygmatyzuje jej za to, iż zrezygnowała z wejścia w kolejny związek. Przeciwnie, podobnie jak Bergman, ukazuje, że dopiero, gdy człowiek uwolni się z ram konwencji i porzuci narzucane mu role, jest w stanie żyć uczciwiej wobec samego siebie.

Autoprezentacja Johana w otwierającej szwedzki serial scenie jest o wiele bardziej rozbudowana niż wypowiedź Marianne, choć nie wspomina on ani słowem o swoim małżeństwie. Bazując tylko na tej scenie, można zauważyć, że w życiu bohatera duże znaczenie ma norma sukcesu postrzeganego jako

przynależność do dobrze sytuowanej klasy inteligenckiej. O swoich obawach i strachu Johan opowiada dopiero, gdy Marianne wychodzi z pomieszczenia – Bergman sygnalizuje w ten sposób, że samozadowolenie bohatera to jedynie grana przez niego rola, i że istnieje coś, o czym nie mówi swojej żonie. Jedną z tych tajemnic są jego literackie ambicje. W drugim odcinku prosi on koleżankę Evę o opinię na temat swojej poezji, a na jej ostrą krytykę reaguje irytacją. Okazuje się, że Johan ukrywa swą wrażliwą stronę przed Marianne, w czym da się zauważyć wpływ normy twardości.

W późniejszych epizodach bohater wyznaje, że od długiego czasu ma dość zrytualizowanego życia oraz grania ról męża i ojca. Decyduje się odejść i zacząć życie na nowo z młodszą partnerką. Podczas gdy Marianne odkrywa swoje potrzeby poprzez terapię, Johan dystansuje się od wszystkich ludzi, którzy byli dla niego ważni. Czuje, że nie potrafi spełnić wymagań nakładanych na niego przez hegemoniczną męskość. Gdy Marianne pyta go, dlaczego nigdy jej o tym nie powiedział, Johan wybucha i przyjmuje postawę defensywną. To tendencja, którą można zauważyć w zachowaniu bohatera na przestrzeni serialu – wraz z niechęcią wobec kobiet wzrasta również jego agresja, a na wierzch wychodzą seksistowskie poglądy. Posuwa się nawet do pobicia Marianne. Ten moment potwierdza teorię Lindsey, łączącą męską przemoc wobec kobiet ze zmianami w układzie sił między płciami:

> The greater the power gap between partners, the greater the risk of violence against women. The underlying issue in almost all cases of men battering women is his perception that his position of dominance is threatened (Lindsey 2016: 308).

Tym bardziej zaskakuje, że w ostatnim odcinku Johan wydaje się zupełnie innym człowiekiem. Wyznaje Marianne, że nauczył się akceptować swoje ograniczenia. Kiedyś miał wiele oczekiwań wobec życia, lecz zrozumiał, że były one mu narzucane przez wymagającą rodzinę. Zamiast robić to, na co miał ochotę, przez całe życie próbował się do nich dostosować. Na końcu serialu okazuje się, że Johan wpasowuje się również w normę czułości – udaje mu się pogodzić ze swoimi emocjami i mówić o nich w otwarty, swobodny sposób.

W pierwszej scenie amerykańskiego remake'u Jonathan, podobnie jak Johan, nie wspomina o tym, że jest mężem i ojcem. Tłumaczy, że traktuje małżeństwo jako platformę, na której wraz z Mirą mogą rozwijać się jako

jednostki i wspólnie wychowywać dziecko. Największą różnicą w zobrazowaniu ról płciowych między obiema wersjami jest właśnie relacja ojca z córką. Czyniąc Jonathana głównym opiekunem, Levi prezentuje bohatera, który nie pasuje do typowych męskich ról płciowych, a któremu ponadto udaje się osiągnąć sukces zarówno jako ojciec, jak i w życiu zawodowym, co powoduje, że bliżej mu do Marianne niż Johana. Tym bardziej, że łączy ich również doświadczenie tłumiącego popędy wychowania, u Bergmana wynikającego z patriarchatu, a u Leviego – z wiary. Wiąże się to z tym, że Jonathan nie wpasowuje się w normę potencji – seks jest istotniejszy dla jego żony. Na końcu serialu, gdy bohater ma już inną partnerkę, wyznaje, że dobrze było znaleźć kogoś, kto jest w stanie zaakceptować jego seksualną powściągliwość.

Jako progresywny ojciec Jonathan bardzo dobrze reprezentuje również normę czułości. W ostatnich odcinkach okazuje się jednak, że bohater przejawia toksyczne cechy męskości – okłamuje bowiem swoją nową partnerkę i zdradza ją z Mirą. Przyznaje, że nie czuje już potrzeby udowadniania ludziom swojej moralnej wyższości, czym zbliża się do postaci Johana. Bohater Leviego wciąż stanowi bardziej progresywne zobrazowanie męskich ról płciowych, lecz uosabia kilka cech, które można powiązać z toksyczną męskością.

Jeśli chodzi o życie rodzinne i związany z nim podział obowiązków, już w pierwszej scenie serialu Bergmana, gdy Marianne podkreśla swoją rolę żony i matki, widać nierówność w jej małżeństwie. Nie jest to nic dziwnego, biorąc pod uwagę wiek serialu, lecz zaskakuje, że Johan zdaje się nie mieć głębszej relacji z dziećmi. Rola ojca – istotny element tradycyjnie pojmowanej męskości – dla bohatera Bergmana jest jedynie bagażem, a po separacji angażuje się on w wychowanie córek tylko poprzez krytykę oraz płacenie alimentów. Uważa je za pretensjonalne oraz wymaga od Marianne większej dyscypliny, co zwraca uwagę na patriarchalne przekonania w jego wizji wychowania dziewczynek. Nie jest w stanie zaakceptować swoich dzieci – twierdzi, że spłodzenie ich było błędem.

Marianne bierze na siebie większą część domowych obowiązków niż jej mąż, dlatego też jej wybuch w piątym odcinku jest tak istotny dla przemiany bohaterki. Krzyczy do Johana, że nie będzie surogatką dla jego matki, która krytycznie odnosiła się do faktu, że Marianne pracuje na pełny etat zamiast zajmować się domem. Na przekór oczekiwaniom związanym z jej płcią bohaterka Bergmana udowadnia, że można nie tylko być dobrą matką, ale

też realizować się zawodowo w wymagającej pracy prawniczki. Jej postać to udana reprezentacja progresywnej, nowoczesnej kobiety – szczególnie biorąc pod uwagę czas, gdy serial miał swoją premierę.

Hagai Levi prezentuje natomiast rodzinę z nietypowym podziałem obowiązków. Lindsey zauważa, że tego typu związki cechuje wyższe zadowolenie z życia oraz swojej relacji (Lindsey 2016: 296). Bohaterowie amerykańskiego serialu nie są jednak w pełni zadowoleni – szczególnie Mira czuje, że ze względu na wymagającą pracę zaniedbała swoje matczyne obowiązki. Oba seriale odróżniają relacje bohaterów z dziećmi w trakcie separacji. Podczas gdy Johan twierdził, że nie czuje bliższej więzi z córkami, Mirze nadal zależy na Avie. Odczuwa ona wieczne poczucie winy spowodowane tym, że większość czasu spędzała poza domem i opuściła Jonathana.

W ostatnim odcinku okazuje się, że relacja Miry z córką uległa znacznej poprawie. Serial Leviego nie wyjaśnia, czy stało się to dlatego, że bohaterka porzuciła pracę menadżerki, decydując się na objęcie mniej wymagającego stanowiska. Nie wiadomo również, czy Jonathan w swoim nowym związku nadal pełni opiekuńczą rolę. W przeciwieństwie do serialu Bergmana, ukazującego kobietę progresywną, wersja Leviego robi krok w tył i pokazuje bohaterkę, która spełnia się w roli matki dopiero po wybraniu mniej wymagającej drogi zawodowej.

## Podsumowanie

Obie wersje *Scen z życia małżeńskiego* w pogłębiony sposób ukazują małżeństwa w kryzysie. Najistotniejszą fabularną różnicą między serialami jest płeć osób decydujących się zakończyć związek oraz biorących na siebie lwią część opieki nad dzieckiem. Przyznając Jonathanowi tę drugą rolę, Levi prezentuje nowocześniejszy obraz ról płciowych w małżeństwie. Należy jednak podkreślić, że układ przedstawiony w jego serialu wciąż nie jest tak powszechny, jak tradycyjny podział obowiązków ukazany w szwedzkim oryginale. Ciekawe jest również to, że obraz kobiecej bohaterki u Bergmana jest w niektórych aspektach bardziej progresywny niż u Leviego – szczególnie w ukazaniu jej życia zawodowego.

Problemy w związkach zarówno Miry, jak i Marianne powiązane są z ich rolami płciowymi. W przypadku amerykańskiej bohaterki są to wyrzuty sumienia spowodowane niezadowoleniem z siebie w roli matki oraz tym,

jak może być postrzegana przez otoczenie. Marianne dochodzi natomiast do wniosku, że wpisując się w tradycyjne role płciowe, zaniedbała własne potrzeby. Dzięki terapii uświadamia sobie, jak wielki wpływ na jej tożsamość miał patriarchat. Przechodzi drogę od uległej partnerki i matki do niezależnej, świadomej własnej wartości kobiety. Dzięki temu jest również w stanie na nowo pokochać Johana.

Bohater Bergmana także przechodzi transformację. Początkowo jest sfrustrowanym człowiekiem, który ze względu na tłamszoną wrażliwość nie jest w stanie spełnić wymagań stawianych mu przez hegemoniczną męskość. Staje się przez to agresywny, przejawia niechęć wobec kobiet i dystansuje się od rodziny. Ostatecznie, podobnie jak Marianne, dzięki uświadomieniu sobie swoich prawdziwych potrzeb, uznaniu własnej wrażliwości oraz odrzuceniu społecznych oczekiwań udaje mu się zaakceptować samego siebie. Nieco odmienną drogę przechodzi Jonathan, któremu początkowo bliżej do Marianne. Nie uosabia on cech tradycyjnie wiązanych z męskimi rolami płciowymi – opiekuje się dzieckiem, a jego popędy zostały stłumione przez wychowanie. Pod koniec serialu okazuje się jednak, że jest niewierny wobec swojej nowej żony, i twierdzi, że nie ma już ambicji posiadania moralnej wyższości. Tym samym w jego zachowaniu widać również reprezentację toksycznej męskości.

Stosunek obu seriali do ról płciowych najłatwiej zaobserwować w sferze życia rodzinnego. U Bergmana to Marianne bierze na siebie większą część obowiązków domowych. W przeciwieństwie do Johana ma również dobrą relację z dziećmi. Jej mąż uważa tę rolę za bagaż i nie potrafi odrzucić wpływu patriarchalnych przekonań na wychowanie kobiet. Marianne udowadnia natomiast, że jest w stanie nie tylko spełnić się w roli samotnej matki, ale też pracować na pełny etat w zawodzie prawniczki. Dzięki temu szwedzki serial prezentuje progresywny obraz kobiecych ról płciowych oraz męskiego bohatera będącego ofiarą patriarchatu.

W amerykańskiej wersji to głównie Jonathan zajmuje się domem i dziećmi, podczas gdy Mira poświęca się pracy. Z tego powodu łatwo można stwierdzić, że serial Leviego w progresywny sposób obrazuje role płciowe w życiu rodzinnym. Mira nie jest dokładnym odbiciem postaci Johana. Kocha swoją córkę i ma wyrzuty sumienia, ponieważ nie może spędzać z nią tyle czasu, ile pragnie. W ostatnim odcinku widzimy bohaterkę, której udało się zbudować dobrą relację z dzieckiem – osiągnęła to jednak dzięki zmianie pracy na

mniej wymagającą. Biorąc to pod uwagę, trudno nazwać amerykański serial w pełni progresywnym – ukazuje on bowiem kobiecą bohaterkę, która musi zrezygnować z kariery, aby spełnić się w roli matki, co znacznie różni go od oryginału Bergmana.

Oba seriale dotykają zagadnienia ról płciowych, przy czym należy podkreślić, że szwedzka produkcja przedstawiła ten temat wyjątkowo progresywnie, szczególnie biorąc pod uwagę datę jej premiery. Z tego powodu należy uznać krytykę Maj Wechselmann bezpodstawną. Bohaterowie Bergmana czują się ograniczeni przez tradycyjne role płciowe i dopiero po ich odrzuceniu są w stanie odkryć swoje prawdziwe potrzeby. Serial Leviego ukazuje natomiast małżeństwo z niekonwencjonalnym podziałem obowiązków, lecz wciąż nie w pełni zadowolone ze swojej relacji. W tym przypadku wynika to z oczekiwań powiązanych z płciami bohaterów. Pomimo tych różnic oba seriale są zgodne w jednym: dopiero po odrzuceniu ról płciowych w małżeństwie – instytucji, w której szczególnie widać ich wpływ – można pokochać oraz zaakceptować siebie i partnera w głębszy, bardziej uczciwy sposób.

## Bibliografia

Benshoff, H.M., Griffin, S. (2009). *America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Malden: Blackwell Publishing.

Bergström, L. (2021). *Hagai Levi – från «In Treatment» till «Scener ur ett äktenskap»*, www.sverigesradio.se/avsnitt/hagai-levi-fran-in-treatment-till-scener-ur-ett-aktenskap (15.04.2022).

Connell, R.W. (2005). *Masculinities.* Berkeley: University of California Press.

Donahue, L. (2021). *Hagai Levi's 40-year journey to "Scenes from a Marriage"*, www.jpost.com/israel-news/culture/hagai-levis-40-year-journey-to-scenes-from-a-marriage-679094 (10.04.2022).

Lindsey, L. (2016). *Gender roles: A sociological perspective*. New York: Routledge.

Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: A reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Szczepański, T. (2007). *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Wanzo, R. (2022). *Identity remakes in and out of time: Notes on "Scenes from a Marriage"*, „Film Quarterly" 75(3).

Wojciszke, B. (2011). *Psychologia społeczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

## Nota o autorze

Wiktor Małolepszy – absolwent studiów magisterskich na kierunku skandynawistyka na Uniwersytecie Gdańskim. Dziennikarz filmowy, redaktor portalu Filmawka. Wśród jego zainteresowań badawczych znajdują się nordycka kinematografia oraz współczesne kino grozy, o którym w pierwszym numerze *Tygla skandynawistycznego* opublikował artykuł *Szwedzkie tradycje ludowe w filmie* Midsommar: W biały dzień *Ariego Astera – analiza z wykorzystaniem teorii reprezentacji Stuarta Halla*. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod opieką dr Heleny Garczyńskiej.

Wiktoria Osiecka
ORCID: 0000-0001-7785-3632
Uniwersytet Gdański

# Svenskar i Islamiska staten – radikaliseringsprocessen i tv-serien ”Kalifat”

**Swedes in the Islamic State:**
**The radicalisation process in the TV series “Caliphate”**

Radicalisation is currently an issue in many societies. The aim of this article is to explore why some individuals develop radical views, what the radicalisation process looks like, and why people leave Sweden to join the Islamic State by analysing the TV series “Caliphate” as a media example of radicalisation.

**Keywords:** Islamic State, radicalisation, jihad

**Nyckelord:** Islamiska staten, radikalisering, jihad

## Inledning

Cirka 25,9 % av hela befolkningen har utländsk bakgrund i Sverige och många har sina rötter i muslimska länder. Därför är en av de största utmaningarna att motverka radikalisering till våldsbejakande islamistisk extremism, som har varit mycket utbredd sedan 2010-talet till följd av Islamiska statens (IS) aktivitet. Artikelns syfte är att granska varför vissa människors åsikter utvecklas i radikal riktning, hur radikaliseringsprocessen ser ut och varför somliga lämnar Sverige för att ansluta sig till IS. Detta utreds med hjälp av tv-serien ”Kalifat” som medieexempel.

## Det svenska samhället

Sveriges befolkning var 10 379 295 personer i slutet av 2020. Av de som bodde i Sverige var 2 046 731 utrikes födda och 905 323 var utländska medborgare. En fjärdedel hade alltså utländsk bakgrund då, vilket omfattar utrikes födda personer och personer födda i landet med utrikes födda föräldrar (Statistikmyndigheten 2021). De vanligaste födelseländerna bland utrikes födda var Syrien med 193 594 personer, följt av Irak med 143 440 och Finland med 140 337 personer. Angående boendet är denna grupp koncentrerad till storstadsområden. I Stockholm utgör de 26 % av den totala folkmängden, men många bor också i Malmö och Göteborg. Vanligtvis har utrikes födda låg ekonomisk standard, vilket betyder att inkomsten är lägre än 60 % av medianinkomsten i landet. Samma situation föreligger i fråga om barn med minst en utrikes född förälder. Skillnaderna är så stora att vart femte barn år 2019 hade låg ekonomisk standard. Dessutom får personer med utländsk bakgrund ofta s.k. enkla jobb, vilket innebär att de jobbar utan krav på särskild yrkesutbildning. Med hänsyn till alla personer med utländsk bakgrund är det betydligt färre som är sysselsatta. Därför finns det en högre arbetslöshet än i gruppen med svensk bakgrund. I fråga om relationer och fritid har många personer födda utanför Europa med kort vistelsetid mindre umgänge med anhöriga. Statistiken lyfter också fram att en av tio personer i denna grupp inte har nära vän (Statistikmyndigheten 2021).

Även om den ovannämnda informationen tyder på att det är svårare för personer med utländsk bakgrund att hitta sin väg i det svenska systemet, är det viktigt att nämna att integrationsnivån är högre än i andra länder i världen. För att visa Sveriges ledande position presenteras landets resultat på MIPEX. The Migrant Integration Policy Index är ett hjälpmedel som mäter integrationsåtgärder för migranter. År 2020 fick Sverige 86 poäng på 100-gradig skala, medan det genomsnittliga resultatet i världen är mycket lägre, bara 49 poäng. MIPEX:s webbsida lyfter fram de viktigaste delarna i den svenska strategin: ”Sweden’s integration policies guarantee equal rights, multiple opportunities and long-term security, both for newcomers and citizens” (Solano, Huddleston 2020).

## Radikaliseringsprocessen

Med tanke på statistiken och den höga MIPEX-poängen kan slutsatsen dras att Sverige, även om landet inte har en perfekt migrationspolitik, är ett av de få länder som klarar situationen bra. Trots detta är risken för radikalisering alltjämt högt.

Forskarna är inte eniga om en definition av radikalisering, men enligt Europeiska kommissionen betyder det att någon tar till sig åsikter och synsätt som kan leda till terrorism. Radikaliseringsprocessen kan gälla inte bara individen utan även gruppen. Processen är vanligtvis förenad med en ideologisk socialisering. De neutrala åsikterna ändras till mer radikala. Det befintliga systemet, t.ex. värderingar, anses inte längre vara lämpligt eller berättigat, vilket resulterar i motstånd mot den rådande ordningen (Schmid 2018). De vanligaste faktorerna som orsakar radikalisering är bl.a. att en person har svårigheter att knyta relationer med omgivningen och inte känner sig som en del av samhällslivet. Somliga har också erfarenheter av mobbning, en svag ekonomisk situation eller brist på förståelse. Familjesituationen påverkar också individens handlingar. Destruktiva relationer med föräldrarna såväl som patologier i familjen kan leda till att individen radikaliseras (Socialstyrelsen 2017: 14). Radikalisering gäller främst muslimska ungdomar i Västeuropa som är ofta ovilliga att assimileras. I tonåren uppstår identitetsproblem och vissa personer har inte förmågan att förena flera identiteter t.ex. muslimsk och västerländsk (Wejkszner 2018: 55). Dessutom har några upplevt eller bevittnat marginalisering och diskriminering, vilket framkallar frustration och hämndbegär. I extremistmiljöer är man dock övertygad om att få en känsla av kontroll, trygghet som är kopplad till tillhörigheten, förståelse och stöd för sina problem (Säkerhetspolisen 2010: 34). En av de faktorer som också påverkar radikaliseringen är det starka känslomässiga förhållandet mellan vänner och det s.k. systerskapet. Vänskapsrelationer är på något sätt en mekanism genom vilken kvinnor vänder sig till extremistiska miljöer (Colliver et al. 2019: 9). Möjligheten till äventyr i en utopisk islamisk stat eller uppror mot familjen lockar både unga och äldre kvinnor.

## Svenskar i Islamiska staten

Konflikten i Syrien och Irak har en mycket längre historia än proklamationen av kalifatet 2014 (Globalis 2021). Därför började många personer från västländer resa utomlands för att anmäla sig till olika terroristgrupper i Mellanöstern på 2000-talet. Ett genombrottsår var 2012 då antalet resor från Sverige till olika konfliktområden ökade. Säkerhetspolisen uppgav 2017 att det var ungefär 300 personer som reste till Syrien och Irak för att bli medlemmar av olika våldsbejakande islamistiska grupper, bl.a. Islamiska staten.

Statistiken visar att personer som lämnade landet oftast var från den yngre generationen. Den genomsnittliga åldern var 26 år, och nästan hälften av personerna var i åldern 20–29. Propagandan nådde även tonåringar, men många misslyckades med att ansluta sig till IS. Närmare 20 personer var minderåriga när de reste till konfliktområdet på sitt eget initiativ (Gustafsson, Ranstorp 2017: 80–81). Majoriteten var män, även om antalet kvinnor och deras roll i Islamiska staten hade ökat sedan 2012. Kvinnorna anlände till dessa områden oftast via Turkiet och placerades i IS-kontrollerade ”*all-female safe house*” (Gustafsson, Ranstorp 2017: 54). Snart efter ankomsten, gifte de sig med krigarna. De var mycket aktiva i sociala medier och vid rekryteringen. Krigarna kom från fyra av Sveriges 21 län: Västra Götaland, Stockholm, Skåne och Örebro. Mer än hälften av dem bodde i s.k. socialt utsatta områden, där hög arbetslöshet, dåliga bostadsvillkor eller social stigmatisering kunde observeras. Många av dessa personer hade utländsk bakgrund och en låg inkomst (Gustafsson, Ranstorp 2017: 82).

En del av resenärerna har återvänt, somliga har dött och vissa är fortfarande kvar i konfliktområdet. Av detta skäl finns det många berättelser i medierna om ungdomars misslyckade flykt, traumatiserade krigare som återvänder eller om terroristhotet i Sverige. Ett sådant medieexempel är serien Kalifat som analyseras nedan.

## Medieexempel på radikalisering

I början av 2020 utkom en svensk tv-serie, ”Kalifat”, skapad av Wilhelm Behrman och Nicklas Rockström. Det är en thriller i åtta avsnitt, vars handling uppdelas i två parallella berättelser, som vid höjdpunkten förenas till en helhet. Det första perspektivet är historien om Pervin och Fatima. Pervin är

en svensk IS-resenär. Hon är bosatt i Raqqa i Syrien med sin man Husam, som har anslutit sig till Islamiska staten. Fatima är agent vid säkerhetspolisen. Hon får veta om Pervin som vill lämna Raqqa och återvända till Sverige. Först är Fatima ovillig att hjälpa till. Emellertid nämner Pervin ett planerat terrordåd mot Sverige, så agenten bestämmer sig för att utnyttja det. Fatima lovar att hjälpa Pervin om hon förmedlar information om attacken som Husams grupp planerar. Det andra parallella perspektivet som utspelas i serien är en historia om tre tonårsflickor – Sulle, hennes syster Lisha och Sulles vän Kerima. De bor i Stockholmsförorten Järva, som är ett s.k. socialt utsatt område. Flickorna är tonåringar, och deras beteende präglas av ungdomlig förvirring. Situationen utnyttjas av elevassistenten Ibrahim (”Ibbe”), som visar ett stort intresse för flickorna och pratar med dem om allvarliga ämnen som rör politik och religion. Tack vare honom tittar de på IS:s rekryteringsmaterial, läser artiklar och radikaliserar sina åsikter.

## Analys av Islamiska statens verksamhet i ”Kalifat”

Islamiska staten som terroristorganisation har sin uppkomst i al-Qa’idas terroristnätverk och kämpar mot islams fiender. Huvudsyftena är territoriell expansion och etablering av en stat, där sharialagar tillämpas. Emellertid härstammar dess ideologi från jihadism och salafism. För att uppnå sina mål är det väsentlig bl.a. att sprida propaganda. Den är en faktor som bidrar till att många bestämmer sig för att rymma hemifrån och delta i jihad. IS:s propaganda består av tre typer av narrativ (Klein 2016: 181–192). Att staten fungerar utan problem är den första av de berättelser som används i propagandabudskapet. En naiv tonåring som Sulle tror att den som bor i kalifatet kommer att skyddas av den välfungerade staten. Hon upprepar tanklöst propagandaslogans som ”sharia är gratis mat, skola, sjukvård”[1]. Emellertid skildras verkligheten i Islamiska staten via bilder från Pervins liv. Bilderna skiljer sig från det som Sulle beskriver. Raqqa präglas av fattigdom och är fullt av våld utfört av IS-krigare. Alla som befinner sig på gatan kan oavsiktligt bevittna en avrättning, medan staden ständigt kontrolleras av beväpnade patruller. Sulles uppfattningar om kalifatet är en utopisk vision byggd på propagandan, som inte på något sätt liknar den verklighet som skildras.

[1] Avsnitt 4, 15:57.

Det andra narrativet handlar om religion och betonar systerskapets roll i Islamiska staten. Starka känslomässiga relationer mellan kvinnor och en intensiv kontakt på såväl religiös som social nivå föranleder att de vänder sig till islamisk extremism (Gerstel 2016). På så sätt kan Sulle och Kerimas vänskap vara en av anledningarna till att flickorna stöttar varandra genom radikaliseringsprocessen. De är nyfikna på livet i Raqqa och tittar på filmer om muslimer. Att titta tillsammans på videorna har dock avgörande betydelse för deras radikalisering. Dessa material uppmuntrar dem att överge sin gamla livsstil och bestämma sig för att lämna Sverige och välja en religiös väg. I avsnitt 3 kan höras att en kvinna från IS inspirerar andra med ord: ”Kom, syster! Vänta inte, ta din tillflykt till Islamiska staten! Vi väntar på dig! Kom, var med oss så ska du få se att Gud är med dig”[2]. Den tredje berättelsen i IS-propagandan är det sociala livet, som nämns i serien. Propagandans åtgärder fokuserar mycket på att tillhandahålla information och bilder som skulle kunna locka människor. Man kan säga att den främst riktas till dem som känner sig underlägsna (Säkerhetspolisen 2015: 43–46). Flickorna tycks inte passa in i det svenska samhället och som Sulle påpekar skulle hon behöva byta namn till något mer svenskklingande för att kunna uppnå mer i livet än att vara städerska.

I detta sammanhang antas det att vändpunkten i hela känslan av utanförskap är flickornas första möte med Ghaddah. Kvinnan samarbetar med Ibbe och genomför rekryteringsaktiviteter bland unga. Redan från första stund har hon försökt vinna flickornas förtroende. Hon idealiserar Syrien och betonar hur underbart det är i Islamiska staten. Ghaddah visar foton på lyxhotell i Syrien, blommor och palmer. I fråga om Raqqa säger kvinnan att ”männen krigar, men det märker man inte i Raqqa”[3] vilket är en fullständig motsägelse till de scener som skildrar Pervins dagliga liv. Hon betonar att ”ingenstans känner man sig så nära Gud”[4] som i Raqqa.

[2] Avsnitt 3, 43:12.
[3] Avsnitt 3, 38:04.
[4] Avsnitt 4, 38:06.

## Ideologiska förutsättningar

Sunnitisk fundamentalism och dess religiösa idéer ligger till grund för Islamiska statens ideologi. På grund av detta är det möjligt att urskilja flera nyckelelement – *salafism, takfir, aqīdah, jihad* och *al-wala wa-l-bara* (Wejkszner 2016: 78–81). Dessa element utgör en väsentlig del av handlingen i ”Kalifat”.

”En grundläggande tes inom *salafismen* är just nödvändigheten av att rekonstruera islam så som den uppfattades och levdes av de första muslimerna” (Strindberg 2021: 25). Bland sunniterna anses att islam har försvagats av handlingar från muslimer som inte följer trons principer. Lösningen på detta problem bör vara en återgång till så kallat autentisk islam, vilket innebär att bl.a. leva under sharia. I tv-serien är det Sulle som betonar vikten av den islamiska lagen, när hon bråkar med sina föräldrar. Ur Pervins perspektiv är livet under sharia en traumatisk upplevelse som får kvinnan att ångra sin utvandring från Sverige.

*Takfir* förutsätter att personer som inte fullgör sina plikter i tron blir syndare och avfällingar som bör straffas. Av dessa anledningar kan takfir också tolkas som en uteslutning, och detta är i sin tur kopplat till en annan del av ideologin – *aqīdah*. Denna dogm gör det möjligt för IS:s anhängare att skilja mellan moraliskt gott och dåligt beteende, och därmed också att identifiera fiender och icke-rättrogna muslimer (Wejkszner 2016: 79). Föräldrarna till Sulle och Lisha, alltså personer som har övergivit de gamla traditionerna, ska kallas *kuffar*, enligt döttrarna. Situationen i familjen förvärras när Sulle inte får bära hijab, eftersom föräldrarna har funnit de videor som hon har tittat på. Läraren märker också att flickor börjar yttra sig alltmer radikalt om politiska frågor och kallar andra för kuffar. Samtidigt fördjupas Sulles känsla av orättvisa mot muslimer i omvärlden.

En förklaring till IS:s ideologi är också *jihad,* som utgör en betydande del av ideologin. Jihad uppfattas oftast som en kamp eller ansträngning som en person måste göra för att räddas av Allah. Det uppdelas i stora och lilla jihad, vilket innebär den inre strävan att vara en god muslim och den yttre kampen mot islams fiender. Under rekryteringsprocessen väljer rekryterare sårbara personer som sina offer (Järvå 2021: 98–99). Av detta skäl passar karaktärerna Jakob och Emil för detta. Den äldre brodern Jakob har problem med lagen, troligen p.g.a. alkoholmissbruk. Efter att ha avtjänat ett fängelsestraff konverterar han till islam. Den yngre brodern Emil, som lider av någon

psykisk sjukdom, har också fått ett intresse för islam. Brödernas uppgift är att genomföra en terroristattack på en tunnelbanestation i Stockholm, där de kommer att vara utklädda till soldater och avfyra vapen mot civila. Deras religiösa utveckling övervakas av IS. Under videosamtalen riktas deras tankar mot att bli martyrer, vilket i sin tur motiveras av argumentet att denna väg kommer att föra dem till paradiset. Därför är deras liv uppdelat i en kamp mellan stora och lilla jihad och vad som är *halal* och *haram,* vilket hänvisar till den sista delen av IS:s ideologi – *al-wala wa-l-bara.* Genom jihad visar de Allah sin kärlek, så att de är tvungna att fatta beslut som är förenliga med muslimska värderingar. Beträffande jihad bör man också nämna Husam. Han har anslutit sig till Islamiska staten, men beter sig inte som alla IS-krigare. Han ger intryck av att vara religiös och försöker vara en god muslim, men det är bara ytligt. Mannen återupplever fortfarande mordet på barn under en av IS:s operationer och blir paranoid. Hans största rädsla är att strida och ta del i jihad ute på fältet. Han anstränger sig för att passa in, men hans moral och psyke leder till att Husam känner sig vilse mellan vad som är förenligt med jihad och gamla värderingar.

## Radikaliseringsprocessen enligt Håkan Järvås ”SLICE-modell”

”SLICE” är en akronym för de engelska orden *Screen*, *Love bomb*, *Isolate*, *Control* och *Exploit,* som beskriver radikaliseringsprocessen enligt den svenske psykologen Håkan Järvå (Järvå 2021: 100–113). Det första steget i radikaliseringsprocessen, som kallas *Screen*, tas av rekryterarna som väljer ut sina offer. De letar efter sårbara individer som ger intryck av missnöje eller utanförskap. I serien spelas rekryterarens roll av Ibbe. Han är en 25-årig elevassistent som genom sitt jobb har god kontakt med eleverna och åtnjuter deras förtroende och respekt. En viktig faktor för Ibbe kan ha varit att Sulle uttrycker sitt missnöje med det svenska samhället genom att klaga på bristen på utvecklingsmöjligheter som muslim. Hon har sagt att Sverige är ”världens mest rasistiska land” och ”alla svennar tror att alla muslimer är terrorister”[5], vilket leder till att Ibbe visar allt större intresse. Detta ökade intresse är kopplat till nästa steg i radikaliseringen, *Love bomb*. Järvå förklarar att ju mer offren känner sig speciella p.g.a. rekryteraren, desto svårare blir det för dem att stå

[5] Avsnitt 1, 36:00–36:48.

emot och undkomma den pågående processen. Ibbe, som är omtyckt bland eleverna, har möjligheter att påverka Sulle. Han utrycker hur imponerad han är över Sulles attityd och berättar hur modig hon är, eftersom hon har vågat prata om sådana saker som Palestinas situation. Flickan reagerar positivt på Ibbes ord och är nöjd med att höra att hon är mognare och mer påläst än andra.

Isoleringsfasen är nästa steg som bidrar till radikalisering. *Isolate* blir dock tvetydig, eftersom det kan betyda både isolering från de närmaste, som kan påverka ens handlingar, och isolering från omgivningen och världsbilden, vilket innebär att man omsluter sig själv i en s.k. ideologisk bubbla. Å ena sidan kritiserar Sulle öppenhjärtigt sin pappas beteende och hans inställning till islam när han förbjuder henne att bära hijab. Å andra sidan kallar hon sina föräldrar för otrogna och begriper inte hur de kan låtsas att familjen är välanpassad till samhället. Sulle känner sig förtryckt som muslim i Sverige, och därför anser hon att IS erbjuder ett hopp om ett bättre liv. Genom att fördjupa sig i IS:s ideologi förstärks känslan av att världen är uppdelad i islams anhängare och fiender.

Nästa steg är att ta kontroll över offret och hens beteende. De som rekryterar ger ofta order att göra något som kan skapa ett dilemma hos rekryterna eftersom det står emot deras gamla värderingar (Järvå 2021: 106). Ibbe tar gradvis kontroll över flickorna. Det första steget har varit att sprida propagandamaterial, sedan att ge dem hijaber, introducera Ghaddah och slutligen köpa flygbiljetter till Raqqa åt dem.

Resan som Ibbe har organiserat, är ett led i radikaliseringsprocessens slutfas – *Exploit.* Det lägger grunden till utnyttjandet som troligen kommer att ske i Syrien, när de anländer. Att ta farväl av sina föräldrar är en besvärlig upplevelse för Sulle, men hon förklarar för sig själv att det är Allah som prövar hennes tro och hon är tacksam för det. Det svåraste för Sulle är dock att hennes beteende har lett till en rad negativa konsekvenser. Kerima manipulerades till att delta i en bombattack och bli martyr. Samtidigt lämnas Sulles 13-åriga lillasyster Lisha ensam i Syrien eftersom hon inte har kunnat räddas som storasystern. Sulle har blivit manipulerad och hennes rädsla utnyttjades av Ibbe, som ledde henne genom radikaliseringsprocessen som en nära och betrodd person. När hon tvangs att återvända till Sverige kände hon ilska och hat mot familjen och samhället, men senare insåg hon hur hon hade blivit lurad.

## Slutsatser

Sammanfattningsvis varierar radikaliseringsprocessen beroende på individen, vilken bakgrund, familjeförhållanden och ekonomiska situation personen har, samt anpassningen till samhället och erfarenheter. De personer som har lämnat Sverige för att bli IS-medlemmar är från den yngre generationen och hälften har varit i åldern 20–29. De flesta har varit män som har ett svenskt medborgarskap och utländsk bakgrund. Dessutom presenterar serieskaparna i detalj hur IS:s rekryteringsprocess ser ut. Serien återspeglar noggrant faktiska propagandamaterial och ideologi genom att skildra många trådar i handlingen.

## Källor

Behrman, W. Rockström, N., Kapetanovic, G. (2020). *Kalifat*, Filmlance International AB.

Colliver, C. et al. (2019). *Women, girls and Islamist extremism*. London – Washington – Beirut – Toronto: Institute for Strategic Dialogue.

Gerstel, D. (2016). *ISIS and innovative propaganda: Confronting extremism in the digital age*, "Swarthmore International Relations Journal" 1.

Globalis (2021). *Den islamiska staten (IS)*,www.globalis.se/Konflikter/den-islamiska-staten-is(31.05.2023).

Gustafsson, L., Ranstorp, M. (2017). *Swedish foreign fighters in Syria and Iraq: An analysis of open-source intelligence and statistical data*. Swedish Defence University.

Järvå, H. (2021). *Radikalisering: vägen in i och ut ur extremism och fundamentalism*, Lund: Studentlitteratur AB.

Klein, G. (2016). *Propaganda Daesh*, "Przegląd Strategiczny" 9.

Schmid, A.P. (2018). *Reflecting on radicalisation, de-radicalisation and counter-radicalisation*, International Centre for Counter-Terrorism.

Socialstyrelsen. (2017). *Våldsbejakande extremism. Ett utbildningsmaterial för socialtjänstens arbete med barn och unga vuxna*, www.docplayer.se/204467174-Valdsbejakande-extremism-ett-utbildningsmaterial-for-socialtjanstens-arbete-med-barn-och-unga-vuxna.html (31.05.2023).

Solano, G., Huddleston, T. (2020). *Migrant Integration Policy Index 2020*, www.mipex.eu (31.05.2023).

Statistikmyndigheten. (2021). *Tema integration*, www.scb.se/hitta-statistik/temaomraden/integration (31.05.2023).

Säkerhetspolisen. (2010). *Våldsbejakande islamistisk extremism i Sverige*. Stockholm.

Säkerhetspolisen. (2015). *Årsbok 2015*, www.sapo.se/publikationer/rapporter-amnesvis/om-sakerhetspolisen/sakerhetspolisen-2015.html(inte tillgänglig).
Säkerhetspolisen. (2017). *Färre reser från Sverige till terroristorganisationer*, www.sakerhetspolisen.se/ovrigt/pressrum/aktuellt/aktuellt/2017-06-27-farre-reser-fran-sverige-till-terroristorganisationer.html (inte tillgänglig).
Strindberg, A. (2021). *Våldsbejakande islamistisk extremism och hedersrelaterat våld och förtryck : en förstudie om skärningspunkter*. Stockholm: Totalförsvarets forskningsinstitut.
Wejkszner, A. (2016). *Państwo Islamskie. Narodziny nowego kalifatu?*. Warszawa: Difin.
Wejkszner, A. (2018). *Samotne wilki kalifatu? Państwo Islamskie i indywidualny terroryzm dżihadystyczny w Europie Zachodniej*. Warszawa: Difin.

## Nota o autorce

Wiktoria Osiecka – studentka skandynawistyki II stopnia na Uniwersytecie Gdańskim. Interesuje się problematyką społeczną, w tym procesami migracyjnymi, integracją społeczeństwa oraz polityką Szwecji. Miłośniczka reportaży literackich, owczarków niemieckich i bullet-journalingu. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod opieką dr hab Mai Chacińskiej, prof UG.

Maja Kosacz
ORCID: 0000-0003-2581-0264
Uniwersytet Gdański

# Finlandssvenskans ställning i det finska samhället – en analys av den mediala debatten

**The position of Finnish Swedish in Finnish society – an analysis of the media debate**

According to the Constitution, Finland has two national languages, Finnish and Swedish. The Swedish language spoken in Finland is called Finland Swedish and has about 300,000 speakers. The aim of my paper is to show the status of the Swedish language in Finland and how Finland Swedish and its speakers are perceived in the home country. I analyse parts of the debate about them in Finnish society, focusing on the prejudice and hatred towards the Swedish-speaking population of Finland, as well as compulsory school Swedish and the future of the language in Finland.

**Keywords:** Finland Swedish, Finland Swedes, language, media debate

**Nyckelord:** finlandssvenska, finlandssvenskar, språk, medial debatt

Finlandssvenska är inte ett eget språk utan en regional varietet av svenskt rikksspråk som talas och skrivs i Finland, mest på Finlands väst- och sydkust. Det finns vissa skillnader mellan den svenska som används i Sverige och den som används i Finland, men rikssvenskan och finlandssvenskan betraktas inte som skilda språk. Den språkliga minoritet som talar finlandssvenska kallas finlandssvenskar och utgör cirka 5 procent av den finländska befolkningen, alltså finländarna. Dessutom är flertalet finlandssvenskar tvåspråkiga. De behärskar nämligen Finlands två officiella språk, finska och svenska.

Mot bakgrund av svenskans historia i Finland har det länge funnits många åsikter om finlandssvenskan. Många personer har engagerat sig i olika offentliga debatter för att uttrycka sina synpunkter kring ämnet. De debatterna tar upp många aspekter som inte bara rör själva språket, utan också dess talare och dess ställning. Nuförtiden är det ännu lättare att delta i en debatt, tack vare allt större tillgång till medierna. Alla som är intresserade kan vara med t.ex. genom att intervjuas, skriva till en tidning eller helt enkelt lämna en kommentar under ett inlägg på nätet. Syftet med denna artikel är att visa det svenska språkets ställning i Finland och hur finlandssvenskan och dess talare uppfattas. I artikeln finns två tematiska områden som är synnerligen återkommande i debatterna kring finlandssvenskar och det svenska språket som talas i Finland, nämligen fördomarna och hatet mot finlandssvenskar samt den obligatoriska skolsvenskan och språkets framtid.

## Fördomarna och hatet mot finlandssvenskar

Fördomar finns i alla kulturkretsar. Med fördomar menas uppfattningar som inte är sakligt grundade och som ofta kan vara djupt rotade. De behöver inte nödvändigtvis stämma överens med verkligheten, men det är oftast så att det finns en viss sanning i dem och det är därför de skapas.

Det är inte annorlunda när det gäller finlandssvenskar. På *Hufvudstadsbladets* webbsida kan man finna en artikel med en kort film från 2018 (Snårbacka 2018) om de fördomar som finns om svenskspråkiga finländare i Finland. Folk som tillfrågades hade olika tankar när de hörde ordet finlandssvensk. Den vanligaste fördomen bland många finländare var att finlandssvenskar är rika (Snårbacka 2018). Det är inte helt osant. I jämförelse med finsktalande par från huvudstadsregionen tjänar svenskspråkiga par mer. En möjlig förklaring till detta kan vara att det finns en tendens bland finlandssvenskar att gifta sig med någon som har jämförbar hög utbildning. Om paret sedan får barn brukar de vara högutbildade finlandssvenskar (Härtill 2018: 73).

Lika viktigt är att de flesta finlandssvenskarna är bosatta vid Finlands kuster. Att leva vid havet med en bra jordmån har varit till stor ekonomisk nytta för dem. I sin artikel betitlad ”Så föddes fördomarna om de rika finlandssvenskarna” åberopar sig Brink (2020) på Henrik Meinander, professor i historia vid Helsingfors universitet, som säger att det finns statistik som visar att finlandssvenskar har högre inkomster och större rikedomar än de

finskspråkiga. Skillnaderna är inte betydande och minskar från år till år. Trots att finlandssvenskarna endast utgör fem procent av Finlands befolkning är nästan var femte finlandssvensk bland landets förmögnaste personer (Brink 2020).

Ur historisk synvinkel kan fördomen om finlandssvenskarnas höga status vara korrekt. Det var svenska som lagarna skrevs på i början av den ryska tiden. På universitet talade man både svenska och latin. Därför kan man säga att svenskan länge var det bildade folkets språk. Adliga personer i Finland talade svenska, eftersom adeln kom till Finland från Sverige. Dessutom fanns det en del av borgerskapet som var svensktalande. Fastän den del av borgarklassen som talade svenska var inte särskilt stor, är det denna grupp som historikerna pratar om, eftersom de stod ut från den finländska befolkningen (Brink 2020).

Men gränsen mellan fördomar och hat kan vara tunn. På sociala medier lägger folk ut hatiska kommentarer som bygger på fördomar. Karin Sandell från Åbo Akademi analyserade i sin doktorsavhandling 350 inlägg utifrån diskussionsforumet Keskustelu24 på ett av Finlands största sociala nätverk på nätet, Suomi24 (Sandell 2022: 28). Den typ av diskussion som Sandell beskrev kallas för enklavsamtal, eftersom människor som förde debatter i sociala medier hade liknande åsikter och höll med varandra (Sandell 2022: 28). I nätforumet ansåg många finländare att finlandssvenskar är landsförrädare och inte hör hemma i Finland. Där hänvisade man till Finlands historia och hur situationen i landet såg ut innan det blev självständigt. Man använde historiska begrepp som fennomaner och svekomaner, där den första termen motsvarade finskspråkiga finländare och den andra syftade till att kritisera finlandssvenskar (Löv 2022). Några av skribenterna i nätforumet hänvisade till olika platser som finlandssvenskar borde flytta till, enligt dem. Förutom själva Sverige nämnde de exempelvis ögruppen Åland och en finsk stad Turku, vars namn på svenska är Åbo: ”Det lönar sig inte för svenskspråkiga att verka i Helsingfors, där det bor smarta typer och tågresan till Ryssland bara tar några timmar. Det lönar sig att koncentrera verksamheten till Åbo. Från Åbo kommer man snabbare till Åland och Sverige med färjan” (Sandell 2022: 87).

Det låter intressant att bland de kommentarer som publicerades på nätforumet vill en del finländare skapa någon sorts enklav för finlandssvenskar. Staden skulle alltjämt förbli finsk, med den skillnaden att en minoritet skulle övergå till en majoritet. Detta är dock ingen lösning. För det första

skulle finskspråkiga familjer tvingas lämna området för att bosätta sig i den finskspråkiga delen av Finland, och för det andra, om någon verkligen skulle förverkliga innehållet från ett sådant hatiskt inlägg, skulle det betyda att finlandssvenskar inte är finländare.

Det framgår inte bara av Karin Sandells samlade material att en del människor anser att finlandssvenskar har sin naturliga plats i Sverige. Svenskspråkiga finländare hör ofta att de borde ”flytta hem” (Furubacke et al. 2016) och åka ”tillbaka till Sverige” (Brink 2020), något som indikerar att det finns en dåligt underbyggd åsikt, att finlandssvenskar är inkräktare i landet. Denna typ av ord kommenteras i debatter t.ex. av finlandssvenskar som kan känna sig rädda och utsatta. Ett exempel finns i en artikel av Blanka Henriksson och Andreas Häger ”Tidningsdebatt om hot mot den finlandssvenska minoriteten”, som publicerades 2017. Där analyserades mångskiftande tidningsdebatter från svenskspråkiga dagstidningarna som utkom i Finland samt olika forum på nätet från 2012 och 2013. Idag är några inlägg från den perioden inte längre tillgängliga. I en sådan debatt, ”Tabu på finlandssvenska”, i *Hufvudstadsbladet* kommenterade en skribent minoritetens ställning i Finland ur ett finlandssvenskt perspektiv:

> Vi finlandssvenskar känner oss hotade och vi är rädda. Vi är rädd[a] för hur det ska gå för oss, rädda för att vår ställning som den minoritet i världen som förmodligen har det bäst ställt, urholkas. Rädslan är förståelig, minoritetstypisk och underbyggs av att det är de negativa signalerna som dominerar (Henriksson, Häger 2017: 68).

Somliga finlandssvenskar uttrycker oro inför framtiden. Detta är inte förvånande när så många människor lätt möts av hat på grund av sitt modersmål. Den svenskspråkiga ungdomsbarometern 2018 väckte en debatt efter det att tankesmedjan Magma offentliggjort resultat av enkätundersökningen, som riktades till svenskspråkiga 15-19-åringar i Finland. Förutom att de unga finlandssvenskarna i allmänhet var nöjda med sitt liv och 97 procent av dem tyckte att Finland var ”ett bra land att bo i” (Wrede-Jäntti et al. 2018: 2), kände en stor del ångest när det gällde framtiden. I ungdomsbarometern stod det att 42 procent av alla som deltog i enkätundersökningen någon gång hade behandlats dåligt för att de talade svenska (Wrede-Jäntti et al. 2018: 4).

Så fort som Svenska Yle, den svenskspråkiga delen av Finlands public servicebolag för TV, radio och webb, publicerade en artikel samt skrev på Instagram om den svenskspråkiga ungdomsbarometern 2018, ville många finlandssvenskar dela med sig sina egna erfarenheter. Naturligtvis fanns det några som aldrig upplevde något negativt på grund av sitt språk, men det stora flertalet beskrev konkreta situationer där de blivit illa bemötta. Stina Sirén samlade och sammanfattade alla dessa kommentarer i en artikel ”Många av er har behandlats dåligt på grund av svenskan – Nödnumret 112: ’Ellet puhu suomea tämä puhelu loppuu tähän’” (Sirén 2018), som finns på Svenska Yles sida. Det kan tyckas konstigt att det inte är möjligt att använda svenska i alla situationer i ett land med två officiella språk, som enligt grundlagen har en likvärdig ställning. Det visar sig att de anställda inom den offentliga sektorn, exempelvis på sjukhus, polisen och post, inte kan svenska. Om man inte pratar finska kan man vägras service (Sirén 2018). Det får inte hända att man inte får hjälp när man ringer efter en ambulans på grund av att den person som svarar i telefonen inte talar svenska. Alla behöver inte prata båda de officiella språken flytande, men det skulle vara bra om det fanns åtminstone en svensktalande anställd på varje plats. Många finlandssvenskar är medvetna om att de är en språklig minoritet och att det är de som måste anpassa sig. De lär sig finska så att det inte händer att en finländare inte kan hjälpa dem på grund av språkbarriären. Samtidigt känner de en slags orättvisa. En skribent kommenterade Siréns artikel på följande sätt: ”Jag är själv tvåspråkig och ser det som en rikedom. Det finns dock kulturella skillnader i våra två inhemska officiella språk. Jag har ofta undrat varför en finskspråkig inte behöver anstränga sig, utan tar för givet att de ska bemötas på finska” (Sirén 2018).

Detta visar att en del finlandssvenskar har en känsla av ojämlikhet angående språket. Det är dock knappast förvånande att många finländare inte vill lära sig svenska. Majoriteten vill inte underordna sig minoriteten. Dessutom tar de finskspråkiga det som en självklarhet att de kan kommunicera på finska var de än befinner sig. Men är det inte lite så att dessa personer framstår som hycklare? Om de föddes i finsktalande familjer och valde att inte skaffa sig kunskaper i det andra inhemska språket, varför t.ex. skriver de hatiska kommentarer om finlandssvenskar? Kan de svenskspråkiga inte göra samma sak som de finskspråkiga? De har ju rätt att prata och bli bemötta på svenska i Finland, åtminstone i livshotande situationer.

## Den obligatoriska skolsvenskan och svenskans framtid

Att finländare behöver lära sig svenska i skolan har varit omdebatterat sedan 1968. Det var då som den obligatoriska skolsvenskan infördes. Det står i Lag om grundläggande utbildning att bl.a. ”modersmål och litteratur, det andra inhemska språket, främmande språk” ingår i ”den grundläggande utbildningens lärokurs” (Lag om grundläggande utbildning 1998). Oftast betyder det att en finskspråkig elev lär sig finska som modersmål, svenska som det andra inhemska språket och engelska som främmande språk. När det gäller finlandssvenska elever, ligger skillnaden i ersättningen av de två första språken.

Ämnet togs återigen upp i en offentlig debatt innan riksdagsvalet i Finland, som hölls den 19 april 2015. I slutet av december 2014 publicerade Åbo Akademi en enkätundersökning om finländarnas åsikter om svenska och finlandssvenskar. På enkäten svarade 7 358 finsktalande personer. Det framgick av respondenternas svar att det fanns en allmänt positiv inställning till svenskan i Finland. 69 procent av alla som deltog i undersökningen tyckte ”att det vore synd om det svenska språket och den svenska kulturen försvann ur Finland” (Grönlund 2014: 3). Över hälften av respondenterna ansåg därtill att finlandssvenskar måste garanteras service på svenska. Samtidigt svarade tre fjärdedelar att det inte bör vara obligatoriskt att studera svenska, utan frivilligt (Heir-Lindström 2014). Dessa svar kan verka som om de inte är förenliga med varandra. Å ena sidan tycker finländarna att det är bra att stödja det svenska språket i Finland. En sådan uppfattning, att de finskspråkiga har en positiv attityd till svenskan och dess talare, framkommer i undersökningen. Finsktalande finländare stödjer ytterligare finlandssvenskar och anser att de bör ha rätt att använda sitt modersmål på offentliga platser. Å andra sidan är respondenternas svar inte förvånade, enligt mig. De finsktalande kan uttrycka sitt stöd samtidigt som de tycker att kunskaper i det svenska språket inte behöver beröra dem, vilket är i linje med att undervisning i svenska bör vara frivillig och begränsad till de personer som är intresserade av språket.

Exemplet på debatten från 2014 är inte särskilt speciellt. Som nämnts har svenskundervisningen debatterats i många år, men argumenten för och emot frivillig svenska i skolan har inte förändrats avsevärt under årens lopp. Den språkfrågan kan anses vara ”mest konfliktladdad” i Finland (Sundell 2015: 7). År 2015, som ett svar på riksdagens beslut att behålla den obligatoriska

skolsvenskan, utgav Tankesmedjan Magma en pamflett *Den obligatoriska svenskan – för och emot*, där journalisten och författaren Björn Sundell samlade de mest populära argumenten på ett ställe. Exempelvis använder obligatoriets motståndare, som ofta kallar den obligatoriska svenskan för ”tvångssvenskan”, följande argument: ”Varför behålla tvånget när de flesta elever ändå inte lär sig svenska?” (Sundell 2015: 12).

Denna fråga har sin grund t.ex. i resultaten av en undersökning som genomfördes 2007 vid Jyväskylä universitet i Mellersta Finland. Där bedömdes 490 universitetsstudenters svenskkunskaper ”enligt färdighetsnivåskalan i början av den obligatoriska kursen i svenska” (Palviainen 2011: 44). Det visade sig att mer än hälften av studenterna på universitet ”hade kunskaper som är lägre än de nöjaktiga kunskaper som krävs av offentligt anställda, när de påbörjar högskolekursen” (Palviainen 2011: 45). Obligatoriets motståndare anser att om alla finländska elever inte var tvungna att lära sig det svenska språket, skulle de som verkligen vill behärska det tala ännu bättre svenska. Detta skulle gynna studenter som är villiga att lära sig språket, eftersom lärarna skulle ägna mer tid och energi åt deras undervisning. Härav följer att ett mindre antal elever skulle ha kunskaper i svenska, men nivån på språket hos dem som kunde svenska skulle förmodligen vara mer tillfredsställande. Obligatoriets förespråkare reagerar i sin tur på ovannämnda argument med att säga att den obligatoriska skolsvenskan inleds för sent. Sedan 2016 är svenska ett obligatoriskt ämne i grundskolor från årskurs 6. Somliga påstår att om eleverna började svenskundervisningen ännu tidigare, skulle det vara lättare att tala svenska.

Ett annat viktigt argument mot ”tvångssvenskan” som hörs allt oftare är att man kan klara sig med engelska numera. Engelskan har fått en stark position under de senaste åren. Enligt Jenny Stenberg-Siréns rapport *Svenska, finska, engelska – komplement eller alternativ* som publicerades 2020, visar det sig att många finlandssvenska ungdomar föredrar att prata engelska framför finska i kontakten med finsktalande personer, eftersom det är svårt för dem att kommunicera på finska (Stenberg-Sirén 2020). Ett skäl till detta läge kan vara att ungdomar har högre motivation att lära sig engelska. Det språket kan talas och höras nästan överallt, det dominerar popkulturen och nätet. Svenskan för finskspråkiga finländare samt finskan för finlandssvenskar är inte lika lockande som engelskan.

Det finns därtill ett något annorlunda problem som gäller låga kunskaper i finska bland finlandssvenska elever. Medan en del finsktalande elever inte vill lära sig den obligatoriska skolsvenskan, meddelar finlandssvenska elever att ”utbildningen fokuserar för mycket på grammatik på bekostnad av muntliga färdigheter som behövs i vardagen” (Nurmio 2020). Elever skyller sina brister i finska på skolan. Folktingets ordförande Sandra Berg deltog i debatten och svarade på finlandssvenska ungdomars kritik. Hon uttryckte oro över denna fråga, eftersom många finlandssvenskar på grund av sina låga kunskaper i finska söker arbete utomlands (Langh 2020). Det kanske är något som Svenska Finlands folkting, ett språkpolitiskt organ i Finland, kan oroas av. Som framgår av Magmas rapport *Hjärnflykt eller inte? Del II. Svenskspråkig ungdomsflyttning till Sverige: trender och drivkrafter* från 2019, håller trenden i sig bland finlandssvenskar, speciellt hos unga, att flytta till Sverige (Kepsu, Henriksson 2019a: 6). Mellan 2000 och 2017 emigrerade cirka 20 000 finlandssvenskar till Sverige (Kepsu, Henriksson 2019b). I slutet av 2019 var andelen finlandssvenskar av hela Finlands befolkning den lägsta någonsin. Men även om många svenskspråkiga finländare lämnar Finland exempelvis på jakt efter arbete ser framtiden för finlandssvenskarna i landet inte så pessimistisk ut. I sin artikel ”Finlandssvenskarna kämpar med sjunkande nativitet och stor emigration – men två ljuspunkter kan trygga framtiden” åberopar sig Westerholm på Jan Saarela, professor i demografi med statistik, som inte ser någon direkt anledning att oroa sig (Westerholm 2021). Han pekar på det faktum att tvåspråkiga familjer ofta registrerar sina barn som svenskspråkiga och att det finns ett växande intresse för den svenskspråkiga skolan.

Avslutningsvis kan man aldrig precis förutse hur framtiden kommer att se ut. Med ökad uppmärksamhet på finlandssvenskan och lugnande signaler i offentliga debatter, kan man emellertid hoppas att svenskan ska behållas i Finland.

## Slutsatser

De frågor om hatiska kommentarer mot finlandssvenskar i Finland på nätet eller inställningen till den obligatoriska svenskundervisningen i skolan som beskrivs ovan är några av de många aspekter som tas upp i olika debatter om

svenskan i Finland. De visar dock hur komplexa de problem som uppstår till följd av ett områdes flerspråkighet kan vara.

## Bibliografi

Brink, A. (2020). *Så föddes fördomarna om de rika finlandssvenskarna*, www.svenska.yle.fi/a/7-1502263 (6.05.2022).

Furubacke, H., Richnau, M., Söderström, A. (2016). *Det växande hatet mot svensktalande i Finland*, www.expressen.se/geo/det-vaxande-hatet-mot-svensktalande-i-finland (6.05.2022).

Grönlund, K. (2014). *Ny undersökning kartlade finländarnas åsikter om svenskan*. Åbo Akademi, www.web.abo.fi/pressmaterial/sprakundersokning_Svenska.pdf (6.05.2022).

Heir-Lindström, M. (2014). *Tre av fyra vill ha frivillig svenska i skolan*, www.svenska.yle.fi/a/7-867971 (6.05.2022).

Henriksson, B., Häger, A. (2017). *Tidningsdebatt om hot mot den finlandssvenska minoriteten*. Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Härtill, C. (2018). *Essays on income and income poverty of Swedish speakers and Finnish speakers in Finland*. Åbo Akademi University Press.

Kepsu, K., Henriksson, B. (2019a). *Hjärnflykt eller inte? Del II. Svenskspråkig ungdomsflyttning till Sverige: trender och drivkrafter*. Tankesmedjan Magma.

Kepsu, K., Hensiksson, B. (2019b). *Trenden håller i sig – finlandssvenska unga flyttar till Sverige*, www.magma.fi/trenden-haller-i-sig-finlandssvenska-unga-flyttar-till-sverige (6.06.2022).

Lag om grundläggande utbildning. (1998). 21.8.1998/628, 4 kap, 11§, www.finlex.fi/sv/laki/ajantasa/1998/19980628#L4P10 (6.06.2022).

Langh, S. (2020). *Folktinget: Dåliga kunskaper i finska kan leda till att finlandssvenskar söker jobb utomlands*, www.svenska.yle.fi/a/7-1448156 (6.06.2022).

Löv, M. (2022). *Karin Sandell doktorerar i näthat mot finlandssvenskar – gamla stereotypier frodas på nätet*, www.svenska.yle.fi/a/7-10011679 (6.05.2022).

Nurmio, A. (2020). *Finlandssvenskar lär sig inte finska i skolan – elever: "Undervisningen satsar alldeles för mycket på grammatik"*, www.svenska.yle.fi/a/7-1444167 (6.06.2022).

Palviainen, Å. (2011). *Frivillig svenska? Utbildningsrelaterade konsekvenser*. Finlands svenska tankesmedja Magma.

Sandell, K. (2022). *Parasiter och "bättre folk". Affekt i näthat mot det svenska i Finland*. Åbo Akademis förlag.

Sirén, S. (2018). *Många av er har behandlats dåligt på grund av svenskan – Nödnumret 112: "Ellet puhu suomea tämä puhelu loppuu tähän"*, www.svenska.yle.fi/a/7-1331391 (6.05.2022).
Snårbacka, J. (2018). *Gallup: Är alla finlandssvenskar rika och kaxiga?*, www.hbl.fi/artikel/gallup-ar-alla-finlandssvenskar-ar-rika-och-kaxiga (6.05.2022).
Stenberg-Sirén, J. (2020). *Engelska som alternativ till finska – unga väljer det språk som fungerar bäst. Finlands svenska tankesmedja Magma*, www.magma.fi/engelska-som-alternativ-till-finska-unga-valjer-det-sprak-som-funkar-bast (6.06.2022).
Sundell, B. (2015). *Den obligatoriska svenskan – för och emot*. Finlands svenska tankesmedja Magma.
Westerholm, S. (2021). *Finlandssvenskarna kämpar med sjunkande nativitet och stor emigration – men två ljuspunkter kan trygga framtiden*, www.hbl.fi/artikel/finlandssvenskarna-kampar-med-sjunkande-nativitet-och-stor-emigration-men-tva-ljuspunkter-tryggar (6.06.2022).
Wrede-Jäntti, M., Kepsu, K., Markeli, M. (2018). *Den svenskspråkiga ungdomsbarometern 2018*. Finlands svenska tankesmedja Magma.

## Nota o autorce

Maja Kosacz – studentka skandynawistyki II stopnia na Uniwersytecie Gdańskim. Jej zainteresowania badawcze to fińska odmiana języka szwedzkiego i pozycja szwedzkojęzycznej mniejszości w społeczeństwie fińskim. Z pasją podróżuje, zwiedza urokliwe miejsca, kocha smaki kuchni orientalnej oraz muzykę, która towarzyszy jej na każdym kroku. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod opieką dr hab. Mai Chacińskiej, prof. UG.

Elżbieta Gontarz
ORCID: 0000-0002-7106-359X
Uniwersytet Gdański

# Moralsk dualisme i skandinaviske land

**Moral dualism in Scandinavian countries**

Scandinavian countries are known for their progressiveness and are often used as examples of pioneering countries in many areas. We hear about their immigration-friendly policies that represent the Scandinavian openness, read about their eco-friendly solutions that help combat the impending ecological crisis, and learn about neutrality when it comes to fighting global conflicts. However, things are rarely exactly as they seem. During the last few years there has been discussion about the "dark side" of Scandinavia. This work covers three cases that provide arguments for the discussion of double standards in Scandinavian politics and emphasize the importance of critical thinking today.

**Keywords:** Scandinavia, neutrality, oil, refugees, double standards

**Nøkkelord:** Skandinavia, nøytralitet, olje, flyktninger, dobbeltmoral

Moralsk, eller etisk dualisme, er synet om at det er to moralske prinsipper som står i motsetning til hverandre. Disse prinsippene er, filosofisk sett, gode og onde (Iannone 2001: 554). Mitt arbeid er ikke knyttet til filosofi, men det presenterer to motstridende tilnærminger som er fremtredende i Sverige, Norge og Danmark.

De skandinaviske landene, kjent for sin progressivitet, har blitt brukt som eksempler på foregangsland på mange samfunnsområder. Saken er imidlertid aldri så enkel som den ser ut til. I løpet av de siste årene har det vært diskusjon om «den mørke siden» av Skandinavia. Dette verket vil dekke tre saker som

gir konkrete argumenter for diskusjonen om dobbeltmoralisme i skandinavisk politikk og understreke viktigheten som kritisk tenkning har i dag.

## Sverige og våpenproduksjon

Mens Sveriges skandinaviske naboer i løpet av det siste århundret har deltatt i ulike konflikter og samarbeid i Europa, har Sverige holdt avstand i mange år. Å forstå Sveriges politiske nøytralitet er avgjørende for å forstå diskusjonene rundt den svenske våpenhandelen.

Beslutningen om å opprettholde nøytralitet under både første og andre verdenskrig var svært gunstig for Sverige, siden landets økonomi ikke ble svekket, slik at Sverige kunne utvikle seg mens andre land møtte harde konsekvenser for sin deltakelse i konfliktene. Sverige var det eneste skandinaviske landet som erklærte nøytralitet før krigen og faktisk klarte å unngå å komme i direkte konflikt. Det var mulig fordi USSR ikke var interessert i Sverige – i motsetning til Finland, som også ønsket å holde seg nøytralt, men ikke var i stand til det av denne grunn. Bortsett fra det var Sveriges dyktig drevne utenrikspolitikk overfor Tyskland en annen nøkkelfaktor (Kobierecka 2016: 141–154).

I løpet av omtrent 100 år, helt frem til 1950-tallet, gikk Sverige fra å være et av de fattigste landene i Europa til ett av de rikeste. Selv om Sveriges inntekt per innbygger senere gikk ned sammenlignet med gjennomsnittet av de 12 europeiske landene med de største økonomiene, ble ikke inntrykket av at Sverige var godt stilt økonomisk svekket (Thakur et al. 2003: 21). Nøytralitetspolitikken sammen med industrialiseringen ga plass for en jevn økonomisk vekst. Å være nøytral viste seg å virke enormt til fordel for velferdsstaten. Derfor inkluderte det svenske sosialdemokratiske arbeiderpartiet nøytralitetspolitikken i sin politiske agenda (Kobierecka 2016: 141–154). Sveriges mål var å være velstående, og den beste måten å oppnå det på var å være upolitisk og ikke engasjere seg i internasjonale konflikter.

Globalt har Sverige et godt rykte som et land kjent for sin altruisme og etikk (Swedish Institute 2018). Dette kan være grunnen til at mange blir forferdet når de får vite at landet fremmer militarisering og våpenindustri like godt som det sprer budskapet om fred og likhet. I 2020 rangerte Sverige på 13. plass blant våpeneksporterende land, med eksportverdien anslått til 286 millioner amerikanske dollar (Theglobaleconomy.com 2020). I dette året

var Sveriges største våpenkunder Pakistan og De forente arabiske emirater (FAE), som toppet listen med 80 millioner amerikanske dollar hver. USA og Brasil kom på andre -og tredjeplass, med 63 og 43 millioner USD (Statista Research Department 2021).

Klientland som FAE kan bety risiko. Analyse av våpensalgsavtalene mellom USA og FAE kan føre til den konklusjon at dette landet er en ganske upålitelig avtalepartner – FAE har en historie med overføring av USA-leverte våpen til ekstremistgrupper som bruker disse våpnene for å angripe sin egen befolkning (Hartung 2021).

Imidlertid selv en tilsynelatende umoralsk avtale er aldri svart eller hvit. Et godt eksempel på dette kan være salg av JAS-39 Gripen jagerfly til Sør-Afrika.

Det globale sør er et område som Sverige har fattet stor interesse for. Landet er – og har vært i mange år – involvert i foretak av ulike slag, f.eks. sosiale, økonomiske og politiske (Coetzee 2021: 101–122). I løpet av 1960-årene var det en antiapartheidbevegelse over hele Sverige, og på begynnelsen av 1970-tallet var Sverige det eneste vestlige landet som offisielt støttet antiapartheidbevegelsen, både på den politiske scenen og i økonomien (Government Offices of Sweden: Ministry for Foreign Affairs 2015). På grunn av Sveriges store engasjement i frigjøringsprosessene i det globale sør, er landets våpenhandel et tema som reiser spørsmål og provoserer debatter. Av mange anses det å undergrave nevnte frigjøringsprosesser. Ifølge eksperter kan handelen med det globale sør ikke forstås i den reduktive tankegangen som ser det som et tegn på et skifte i svensk utenrikspolitikk fra idealisme til økonomisk pragmatisme.

Den 3. desember 1999 signerte regjeringen i Sør-Afrika en strategisk forsvarsanskaffelsespakke med det svenske romfarts- og forsvarsselskapet og den svenske regjeringen. Sør-Afrika kjøpte med denne pakken 26 jagerfly JAS-39 Gripen som var verdt omtrent 1,5 milliarder amerikanske dollar (Sylvester, Seegers 2008).

Gripen-avtalen var kontroversiell av flere grunner. Den første, og uten tvil den viktigste kritikken som avtalen fikk, stammet fra det faktum at Sverige hadde stor innvirkning på Sør-Afrikas overgang til demokrati. Landet viste offentlig støtte til anti-apartheidbevegelsen, tilbød betydelig økonomisk hjelp og innførte fullskala sanksjoner mot apartheidregimet. Begge lands regjeringer erkjente behovet som Sør-Afrika hadde for å få orden på infrastrukturen

og økonomien etter apartheidepoken – inntektsforskjellene mellom svarte og hvite mennesker var fortsatt ekstreme (Coetzee 2021: 101–122). Det var mer presserende problemer som måtte tas hånd om først. Å gi 1,5 milliarder dollar til militæret var neppe det mest prekære. Imidlertid ble det sagt at Gripen-avtalen var på linje med Sør-Afrikas nasjonale gjenoppbyggingsprogram som hadde som mål å utjevne apartheidens sosioøkonomiske ubalanse. Perssons regjering garanterte at Black Economic Empowerment-eide selskaper ville ha stor nytte av avtalen. Dessuten ville Gripen-avtalen ifølge eliten gi Sør-Afrika kunnskap fra den svenske industribasen og føre til skaping av 27 000 arbeidsplasser.

Den offentlige opinionen er i sterk favør av Sverige, siden landet har rykte på seg som ikke-aggressivt og som heller ikke har noen kolonihistorie i Afrika. Landets gode omdømme gjorde Sverige til en pålitelig forretningspartner. Betyr dette at det faktisk er mulig å eksportere så mange våpen og fortsatt anses som nøytral? Når det gjelder Sverige, ser det slik ut (Coetzee 2021: 101–122).

## Norge og olje

De skandinaviske landene er kjent for å være svært miljøvennlige. Den dramatiske naturen er ett av Skandinavias viktigste salgsargumenter. Når det gjelder Norge, er det særlig den grønne naturen med vakre fjorder og fjell med fantastiske utsikter som stadig tiltrekker turister til dette landet (Faltin 2014). Vakker natur er uten tvil en del av den norske nasjonale identiteten. Dette kan meget vel være årsaken til at landet bruker tid og ressurser på å ta vare på naturen.

Norge er et av de 10 mest bærekraftige landene i verden. I 2020 Environmental Performance Index, som rangerer land på miljøhelse og økosystemvitalitet, var Norge på 9. plass med EPI-score på 77,7 (Danmark kom på førsteplass med EPI-score på 82.5) (Yale University 2020). Regjeringen selv understreker viktigheten av kunnskap om naturen. På den offisielle regjeringens nettside er det en egen artikkel dedikert nettopp til det og mye informasjon om hvordan man tar vare på naturen (Regjeringen 2021).

Det som videre kan brukes som argument for hvor viktig natur og klima er for Norge, er at Norge har satt seg et ganske ambisiøst mål når det gjelder klimanøytralitet. Ifølge et lovforslag om klimalover vedtatt av Stortinget i 2016,

vil Norge i 2030 være klimanøytralt. Klimagassutslippene planlegges redusert med minst 50% og opp til 55% i 2030 sammenlignet med utslippsnivået fra år 1990. Dette er et ganske radikalt mål siden EU planlegger å være nøytralt innen 2050. Imidlertid er dette bare Norges plan for Norge. Når det gjelder Norges forhold til EUs klimamål, har Norge forpliktet seg til å redusere utslippene med minst 40% innen 2030 (sammenlignet med 1990-utslippsnivået).

Norge jobber veldig iherdig for å nå dette ambisiøse målet og innfører miljøvennlige endringer. For eksempel innførte Norge i 2020 det såkalte oljefyrforbudet — forbud mot bruk av mineralolje til oppvarming av bygninger (Lovdata.no 2021). Norge gjør også mye for å fase ut bruken av bensin og diesel. For å gjøre det har det vært en rask økning i salget av elbiler. I 2018 vokste salget av elbiler med 40% – 1 av 3 solgte kjøretøy på markedet var et nullutslippskjøretøy (Lambert 2019; Jameson 2020). Foruten å satse på elbiler for å kutte utslipp, satser Norge også på fornybar energi. Ifølge International Hydropower Association utgjør vannkraftenergi omtrent 95% av landets energiproduksjon. En av grunnene kan være det faktum at Norges topografi fungerer i retning av en slik metode – Norge er et land med mange daler, fjorder, innsjøer og høyfjellsplatåer (International Hydropower Association 2022).

Rask og jevn utvikling av elbilbransjen og valget om å investere i fornybare ressurser er gode eksempler av Norges holdning når det gjelder å bekjempe klimaendringene. Vil det være nok å flytte fokus fra det faktum at Norge er en av de største leverandørene av olje over hele verden?

I 2021 ble eksportverdien av norsk olje og gass beregnet til 832,1 milliarder NOK. Dette utgjorde en endring på 155,6% fra året før. Selv om Norge etter hvert ønsker å bytte fra olje til mer miljøvennlige alternativer, forteller denne endringen en annen historie. Dessuten står olje og gass for 60,1% av Norges totale eksport (data fra 2021). Til tross for hva disse tallene kan stå for, senker Norge faktisk investeringene i olje- og gassutvikling. I 2021 brukte landet 177,7 milliarder NOK på denne saken, som var en endring på –0,9% sammenlignet med året før (Statistisk sentralbyrå 2022).

Til tross for Norges konstante utvikling når det gjelder fornybar energi, vil det ikke være en lett oppgave å redusere mengden olje som utvinnes fra Nordsjøen. Norge er den største produsenten av olje og gass i Vest-Europa. Når det gjelder mengden fat olje som produseres daglig i Norge, rapporterer de siste dataene fra februar 2022 at gjennomsnittlig daglig produksjon bestod av 1 980 000 fat olje, NGL og kondensat (Oljedirektoratet 2022). Den offisielle

nettsiden til norsk oljeindustri, *Norskpetroleum.no*, melder at siden produksjonen på norsk sokkel startet tidlig på 1970-tallet, har Norges BNP økt med over 15 700 milliarder NOK takket være olje (per 2020), og oljeindustrien sysselsetter ca. 200 000 personer, som er 6% av den totale sysselsettingen i Norge (Norsk Petroleum 2022).

Oljeindustrien spiller utvilsomt en betydelig rolle i norsk økonomi og er en av hovedpilarene som finansierer den norske velferdsstaten. Norge har en aldrende befolkning, og denne typen samfunn har imidlertid noen utfordringer, siden det nå er flere og flere som trenger pensjon. Statskassen som i stor grad er fylt med oljepenger, må fortsatt være full for å dekke disse utgiftene.

Men gitt Norges miljøvennlige tilnærming er kontinuerlig bruk av olje noe som reiser spørsmål. Hvorfor er nordmenn så opptatt av å utnytte naturressursene samtidig som de satser på miljøvennlige løsninger når det kommer til andre industrier?

Takket være dyktige politikere klarte Norge å unngå den såkalte *nederlandske sykdommen*. Nordmenn hadde ikke kunnskapen til å utvinne olje, så de inviterte verdens største selskaper til å samarbeide med dem slik at de kunne lære noe av dem. Etter at det var gjort, sørget nordmenn for at de utenlandske selskapene betalte skattene de skyldte i Norge. Senere hevet den norske regjeringen dem i henhold til markedssituasjonen. Staten fikk på denne måten det største og kontinuerlige overskuddet av oljeproduksjonen (Piński 2017).

Kontantstrømmen fra olje- og gassindustrien ser ikke ut til å bli satt på vent med det første. I oktober 2020 publiserte OPEC en syklisk rapport med prognoser som i det neste tiåret vil øke den globale etterspørselen etter råolje, og i 2030 vil vi ha et krav på 107,2 millioner fat om dagen. Dette tallet er betydelig fordi det er over 10 millioner lavere enn etterspørselen for 2030 presentert i 2007-rapporten. Dette kan være et godt eksempel for å illustrere hvor dynamiske endringene i en prognose kan være. Verdensbegivenhetene endrer seg raskt og uventet – koronaviruspandemien, krigen i Ukraina, alt har sitt å si. Med penger i denne størrelsesorden, vil Norge huske at landet også skal ta vare på naturen, ikke bare oljefondet?

## Danmark og flyktninger

Danmark har i mange år vært ett av de mest flyktningvennlige landene. Landet har en lang historie med å gi mennesker på flukt ly og nødvendigheter for å hjelpe dem å stå på egne bein (Faktalink.dk 2019). Før flyktningkrisen, da de skandinaviske regjeringene begynte å vedta strengere lovgivning og politiske reformer for å begrense ytelsene, ble skandinaviske land sett på som de beste stedene å søke tilflukt i. De hadde noen av de mest sjenerøse flyktning- og asylpolitikkene i Europa, med garantert sted å bo, gratis helsetjenester og kontantstipend. Etter at innvandringskrisen har slått inn, endret ikke disse prinsippene seg mye. Asylsøkere i Finland, hvis de blir akseptert, får statsfinansiert bolig i tre år, utdanning og barnetrygd, språkkurs og hjelp til å finne jobb. Tilsvarende betingelser tilbys i Norge og Danmark (Tanner 2016).

Danmark spilte en betydelig rolle når det gjaldt mennesker som søkte tilflukt en stund. Under andre verdenskrig, da landet var under nazistisk okkupasjon, hjalp dansker jødiske flyktninger med å flykte til Sverige, og reddet dermed mer enn 7000 jøder fra å havne i konsentrasjonsleirene. Etter krigens slutt kom rundt en kvart million tyske flyktninger til Danmark (Faktalink.dk 2019). Det er et ganske interessant tema fordi Tyskland var Danmarks fiende under krigen.

Flyktningsituasjonen i Danmark er imidlertid i stadig endring. Siden 1978 har Danmark fått en kvote på 500 per år via FN, men i dag havner bare to til tre av hver 1000 mennesker som søker asyl i Europa, i Danmark. Dette har pågått siden rundt 2015 (Bendixen 2021a).

Danmark er det første europeiske landet som formelt trekker tilbake oppholdstillatelsen og retten til arbeid fra syriske flyktninger siden 2019 (Bendixen 2021b).

København har erklært Damaskus trygt nok til å sende flyktningene tilbake dit. Derfor måtte mange flyktninger forlate Danmark og søke tilflukt i et annet land. Nasjonale myndigheter i disse landene har bedt Danmark om å ta flyktningene tilbake under Dublin-forordningen om flyktninger.

Det er ikke bare det å sende flyktninger tilbake til Damaskus den danske regjeringen gjør for å fraråde flyktninger fra å komme til Danmark. I det samme året plasserte Danmark anti-migrant-annonser i Libanon-aviser for å avskrekke potensielle migranter fra å velge Danmark som sitt ly. Annonsene advarte om den vedtatte lovgivningen som kuttet ytelsene med opptil 50%

for nyankomne flyktninger. I tillegg advarte den også om rask returnering av alle avviste asylsøkere fra Danmark. Selv om annonsene var kontroversielle, viste de seg å være effektive da noen flyktninger som reiste gjennom Danmark toget på vei til Sverige, holdt opp skilt som sa «No Denmark».

Ett år senere, i 2016, ble det innført et nytt lovforslaget som vekket kontroverser over hele verden – ifølge dette lovforslaget skulle danske politimenn ransake nylig ankomne flyktninger og beslaglegge verdisakene deres for å betale for sted å bo. Det tidlige utkastet til denne loven fikk sterk kritikk, noe som førte til at det ble gjort endringer. Ifølge endringene trengte ikke flyktninger å gi fra seg verdisaker som hadde sentimental verdi eller var essensielle (Kingsley 2016). Bortsett fra det forbød loven asylsøkere å jobbe og leie rom på egenhånd selv om de hadde råd, innført reduksjon fra fem til to års opphold, avskaffet adgangen til bolig utenfor leirene for barnefamilier og mer til. Den grusomste loven var imidlertid tre års ventetid for å søke om familiegjenforening (Bendixen 2016).

Siden 2019 har 380 syrere – inkludert barn – fra Damaskus og andre navngitte områder, blitt fratatt sin flyktningstatus av danske myndigheter (Amnesty International 2021). Danmarks flyktningvennlige tid er over.

De skandinaviske landene er kjent for sin progressivitet, som kan sees på forskjellige områder. Vi vet om Sveriges nøytralitet og fredelige tilnærming når det gjelder å kjempe mot globale konflikter. Vi kjenner de innførte miljøvennlige endringene som beviser hvor alvorlig de skandinaviske landene tar den forestående økologiske krisen. Vi hører om den innvandringsvennlige politikken som viser åpenhet. Det vi sjelden hører om, er de tingene som ikke går så godt sammen med forestillingen om skandinavisk progressivitet og åpenhet. Vil det endre seg? Vil det gode skandinaviske ryktet bli skadet? Med måten verdenssituasjonen endrer seg raskt på, er det fåfengt å komme med spådommer. Vi kan bare observere.

## Kilder

Amnesty International. (2021). *Denmark: Hundreds of refugees must not be illegally forced back to Syrian warzone*, www.amnesty.org/en/latest/news/2021/04/denmark-hundreds-of-refugees-must-not-be-illegally-forced-back-to-syrian-warzone (1.06.2022).

Bendixen, M.C. (2016). *Denmark's selfish stance does nothing to help the global refugee crisis*, www.theguardian.com/commentisfree/2016/jan/27/denmark-selfish-global-refugee-crisis-immigration (6.06.2022).

Bendixen, M.C. (2021a). *Hvar mange flygtninge har Danmark taget imod gennem årene, og hvor kom de fra?*, www.refugees.dk/fakta/tal-og-statistik/hvor-mange-flygtninge-har-danmark-taget-imod-gennem-aarene-og-hvor-kom-de-fra (29.04.2022).

Bendixen, M.C. (2021b). *Hvar mange tager Danmark imod sammenlignet med resten af Europa?*, www.refugees.dk/fakta/tal-og-statistik/hvor-mange-tager-danmark-imod-sammenlignet-med-resten-af-europa (1.05.2022).

Coetzee, W.S. (2021). *Sweden's weapons exports paradox* [i:] *Do-gooders at the end of aid: Scandinavian humanitarianism in the twenty-first century*, ed. A. de Bengy Puyvallée, K. Bjørkdahl. Cambridge: Cambridge University Press.

Faktalink.dk. (2019). *Flygtninge i Danmark*, www.faktalink.dk/titelliste/flygtninge/flygtninge-i-danmark (17.06.2022).

Faltin, T. (2014). *Derfor kommer turistene til dyre Norge*, www.dagbladet.no/tema/derfor-kommer-turistene-til-dyre-norge/61718566 (26.02.2022).

Government Offices of Sweden: Ministry for Foreign Affairs. (2015). *Swedish – South Africa links go back a long way*, www.government.se/opinion-pieces/2015/04/swedish—-south-africa-links-go-back-a-long-way (16.01.2022).

Hartung, W. (2021). *Selling arms to the UAE is not in U.S. security interests*, www.forbes.com/sites/williamhartung/2021/04/23/selling-arms-to-the-uae-is-not-in-us-security-interests (9.02.2022).

Iannone, A.P. (2001). *Dictionary of world philosophy*. London: Routledge.

International Hydropower Association. (2022). *Country profile: Norway*, www.hydropower.org/country-profiles/norway (12.06.2022).

Jameson, D. (2020). *56% of Norway's new cars had a plug in 2019: Tesla Model 3 overall best-seller*, www.electrek.co/2020/01/03/56-norway-cars-plug-in-2019-tesla-model-3-best-overall (12.06.2022).

Kingsley, P. (2016). *Denmark to force refugees to give up valuables under proposed asylum law*, www.theguardian.com/world/2016/jan/12/denmark-to-force-refugees-to-give-up-valuables-under-proposed-asylum-law (6.06.2022).

Kobierecka, A. (2016). *Uwarunkowania szwedzkiej polityki neutralności*, „Polityka i Społeczeństwo" 4.

Lambert, F. (2019). *Electric car sales grew by 40% in Norway this year*, www.electrek.co/2019/01/02/electric-car-sales-norway-2018 (12.06.22).

Lovdata.no. (2021). *Lov om endringer i klimaloven (klimamål for 2030 og 2050)*, www.lovdata.no/dokument/LTI/lov/2021-06-18-129 (12.06.2022).

Norsk Petroleum. (2022). *Employment in the petroleum industry*, www.norskpetroleum.no/en/economy/employment (12.06.2022).

Oljedirektoratet. (2022). *Produksjonstal februar 2022*, www.npd.no/fakta/nyheter/Produksjonstal/2022/produksjonstal-februar-20222 (12.06.2022).
Piński, A. (2017). *Jak państwo zbudowało bogactwo Norwegii*, www.obserwatorfinansowy.pl/bez-kategorii/rotator/jak-panstwo-zbudowalo-bogactwo-norwegii (12.06.2022).
Regjeringen. (2021). *Kunnskap om natur*, www.regjeringen.no/no/tema/klima-og-miljo/naturmangfold/innsiktsartikler-naturmangfold/kunnskap-om-natur/id2339781 (12.06.2022).
Statista Research Department. (2021). *Arms exports from Sweden 2020, by country*, www.statista.com/statistics/865459/exports-of-arms-from-sweden-by-country (9.02.2022).
Statistisk sentralbyrå. (2022). *Fakta om: Olje og energii*, www.ssb.no/energi-og-industri/faktaside/olje-og-energi (12.06.2022).
Swedish Institute. (2018). *Sweden ranks as the most reputable country in the world*, www.si.se/en/sweden-ranks-as-the-most-reputable-country-in-the-world (17.06.2022).
Sylvester, J., Seegers, A. (2008). *South Africa's strategic arms package: A critical analysis*, „Scientia Militaria, South African Journal of Military Studies" 1.
Tanner, A. (2016). *Overwhelmed by refugee flows, Scandinavia tempers its warm welcome*, www.migrationpolicy.org/article/overwhelmed-refugee-flows-scandinavia-tempers-its-warm-welcome (30.04.2022).
Thakur, S., Keen, M., Horvath, B., Cerra, V. (2003). *Sweden's welfare state: Can the bumblebee keep flying?*, International Monetary Fund.
TheGlobalEconomy.com. (2020). *Arms exports: Country rankings*, www.theglobaleconomy.com/rankings/arms_exports (5.02.2022).
Yale University. (2020). EPI results, www.epi.yale.edu/epi-results/2020/component/epi (26.02.2022).

## Nota o autorce

Elżbieta Gontarz – absolwentka skandynawistyki z linią norweską na Uniwersytecie Gdańskim, obecnie studentka Ibsen Studies na Uniwersytecie w Oslo. Lektorka języka norweskiego, uczestniczka licznych warsztatów z przekładu literatury z języka polskiego na norweski. Zaprezentowany w niniejszej antologii tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod opieką dr hab. Mai Chacińskiej, prof. UG.