

Katarzyna Tunkiel

**Znad fiordów do metropolii
Obrazy miasta i miejskiej wędrówki
w wybranych powieściach norweskich**



**Znad fiordów do metropolii
Obrazy miasta i miejskiej wędrówki
w wybranych powieściach norweskich**

Katarzyna Tunkiel

**Znad fiordów do metropolii
Obrazy miasta i miejskiej wędrówki
w wybranych powieściach norweskich**

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
Poznań 2016

Projekt okładki:
Katarzyna Tunkiel

Recenzja:
dr hab. Maria Sibińska

Copyright by:
Katarzyna Tunkiel

Wydanie I, Poznań 2016

ISBN 978-83-947198-1-4

DOI: 10.14746/9788394719814

Wydanie:
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: dziekneo@amu.edu.pl
www.wn.amu.edu.pl

Niniejsza książka jest uzupełnioną wersją mojej rozprawy doktorskiej napisanej w Katedrze Skandynawistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, którą obroniłam w maju 2014 roku.

Powstanie pracy zawdzięczam wielu osobom, doświadczeniom, a nade wszystko - miejscom. Miastom i miasteczkom, w Polsce i Skandynawii. Uczelni w Poznaniu. Domom w Swarzędzu i Sandnes. Inspiracji w Oslo i Lillehammer. Nieocenionej pomocy przyjaciół w Oslo, Bergen i Sztokholmie. Wsparciu najbliższych, a zwłaszcza jednej osoby, podobnie jak ja podróżującej między domami w dwóch krajach.

Bez moich własnych wędrówek - z miasta do miasta oraz po miastach, tych znanych i obcych - nie byłoby tego tekstu o ruchu, miejscowości i przyrodzie.

Stavanger, listopad 2016 r.

Katarzyna Tunkiel

Spis treści

1. Wstęp	9
2. Stan badań nad problematyką miejską w prozie norweskiej na tle europejskich i amerykańskich studiów nad miejskością	17
3. W stronę definicji	33
3.1. Powieść miejska, tekst miejski	33
3.2. Metafora <i>flânerie</i>	43
4. Norweskie teksty miejskie między XIX a XXI stuleciem	61
4.1. Specyfika Norwegii a problematyka miejska w literaturze	62
4.2. Wokół „małego wielkiego miasta” na przełomie XIX i XX wieku	66
4.3. Modernistyczne oblicza miejskości	77
4.4. Miasto w prozie trzech ostatnich dekad i kryminalne powieści miejskie	82
5. Knut Hamsun: <i>Głód</i> . W potrzasku Kristianii	91
5.1. Knut Hamsun (1859-1952)	91
5.2. Krytyka cywilizacji miejskiej i postać wędrowca w powieściach Hamsuna	93
5.3. <i>Głód</i> – pierwsza nowoczesna powieść norweska	95
5.4. Z wnętrza na zewnątrz	99
5.5. Aktor osaczony	104
5.6. Wędrujący pisarz w labiryncie miasta	108
5.7. Morze jako droga ucieczki	115
6. Sigrid Undset: <i>Jenny</i> . Rzym i Kristiania – ideał a rzeczywistość	122
6.1. Sigrid Undset (1882-1949)	122
6.2. Kristiania w prozie Undset	125
6.3. <i>Jenny</i> – realistycznie o problemach nowoczesności	127
6.4. Rzymskie marzenie	129
6.5. Wiosna w Kampanii	136
6.6. Wokół Kristianii z przeszłości	141
6.7. Kristiania jako ograniczenie	146
6.8. Rzym odczarowany	152
7. Cora Sandel: Trylogia o Alberte. Z piętnem Północy w Paryżu	157
7.1. Cora Sandel (1880-1974)	157
7.2. Północnonorweskie miasteczko w tekstach Sandel	159
7.3. Trylogia o Alberte – ku modernistycznej formie i treści	162
7.4. <i>Alberte og Jakob</i> . Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka	166
7.5. <i>Alberte og Jakob</i> . Ruch jako źródło ciepła i inspiracji	170
7.6. <i>Alberte og friheten</i> . Obraz Paryża jako nowoczesnej metropolii	178
7.7. <i>Alberte og friheten</i> . Alberte, czyli <i>flâneuse</i>	184
7.8. <i>Alberte og friheten</i> i <i>Bare Alberte</i> . Piętno Północy	194
7.9. <i>Bare Alberte</i> . Odnaleźć przestrzeń szczęśliwą	200

8. Jan Kjørstad: <i>Rand</i> . Szukając sensu w ponowoczesnym Oslo.....	213
8.1. Jan Kjørstad (ur. 1953)	213
8.2. Oslo i Norwegia – perspektywa lokalna i narodowa w powieściach Kjørstada.....	215
8.3. <i>Rand</i> jako postmodernistyczna powieść miejska	218
8.4. Między nie-miejscami w kosmopolitycznym Oslo	222
8.5. <i>Flâneur</i> ponowoczesny?.....	227
8.6. Od zbrodniarza do detektywa – miejski wymiar poszukiwań sensu	239
8.7. Ślady pierwotnego dziedzictwa	248
9. Dag Solstad: <i>16.07.41</i> . Obcy w Berlinie, obcy w Sandefjord.....	256
9.1. Dag Solstad (ur. 1941).....	256
9.2. Różnorodność miejskiego krajobrazu w prozie Solstada.....	258
9.3. <i>16.07.41</i> – teksty miejskie między rzeczywistością a fikcją	260
9.4. Przed odlotem, czyli „duch opanowanej nowoczesności”	263
9.5. Berlin z trzech perspektyw	268
9.6. Spacerując po Berlinie.....	271
9.7. W drodze do domu, czyli „sandefjordski pierwiastek istnienia”	283
9.8. Sandefjord z przeszłości, przeszłość w Sandefjord.....	287
10. Tomas Espedal: <i>Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)</i> . Z Bergen, przez Paryż i Sztambuł do domu	293
10.1. Tomas Espedal (ur. 1961).....	293
10.2. Dom, pisanie i chodzenie jako stałe motywy prozy Espedala.....	294
10.3. <i>Idź</i> – eseistyczna relacja z podróży i autobiograficzna metafikcja.....	298
10.4. Ucieczka z Bergen, czyli wybór bezdomności	300
10.5. Znaczenie wędrówki na łonie przyrody	305
10.6. Paryż jako teatr	309
10.7. Wnikając w miejską tkankę Sztambułu.....	319
11. Wnioski	325
Sammendrag	340
Bibliografia	357
Literatura podmiotu	357
Inne utwory literackie.....	357
Literatura przedmiotu	361
Źródła internetowe.....	373

1. Wstęp

Norwegia nie jest krajem, który kojarzyłby się z rozwiniętą kulturą miejską; wręcz przeciwnie, w zbiorowej świadomości – całkiem słusznie zresztą – funkcjonuje wyobrażenie o tej części Europy jako jednej z ostatnich ostoi nieskażonej przyrody. Właśnie ten stereotyp stanowi punkt wyjścia dla moich rozważań o mieście i miejskiej wędrówce w wybranych norweskich powieściach. Choć urbanizacja dotarła do Norwegii stosunkowo późno, a i obecnie brakuje w tym kraju miast, które wielkością lub ilością mieszkańców mogłyby się równać ze światowymi metropoliami, w literaturze norweskiej od schyłku XIX wieku po tę najnowszą znaleźć można liczne przykłady na to, iż życie miejskie – zarówno w ojczyźnie, jak i poza jej granicami – było i jest atrakcyjnym tematem dla wielu pisarzy, także tych najwybitniejszych. Paradoksem wydaje się być fakt – o czym będzie dalej mowa – że zainteresowanie norweskich twórców nie idzie do końca w parze z uwagą tamtejszych literaturoznawców, dlatego niniejsza publikacja ma na celu uzupełnienie istniejącej luki w badaniach nad motywami miejskimi w norweskiej prozie, szczególnie tej współczesnej, najbardziej zaniedbanej przez norweskie opracowania.

Pomimo wyraźnej obecności miasta w literaturze tego skandynawskiego kraju, dla jego mieszkańców niezmiennie ważniejszą rolę odgrywa jednak przyroda. Jak wynika z licznych badań antropologicznych nad narodową i kulturową tożsamością Norwęgów, prowadzonych od lat 80. XX wieku, bliskość natury oraz przywiązanie do tradycji chłopskiej stanowią jedno z podstawowych wartości decydujących o tworzeniu ich wizerunku samych siebie¹. Taki stan rzeczy wynika przede wszystkim z norweskiej historii, pod wieloma

¹Zestawienie wyników tych badań wraz z własnym humorystycznym komentarzem autora zawiera esej „Typisk norsk? Forskningsens forslag” Thomasa Hyllanda Eriksena, opublikowany w jego książce *Typisk norsk. Essays om kulturen i Norge*, Oslo 1993, s. 66-97.

względami wyróżniającą się na tle innych państw europejskich. Norwegia, której szlachtę i duchowieństwo w XIV wieku przetrzebiła czarna śmierć i która w tym samym czasie na ponad czterysta lat związała się unią (najpierw personalną, a później realną) z Królestwem Danii, nigdy tak naprawdę nie posiadała własnej, silnej arystokracji ani mieszczaństwa. Z tego powodu aż do początku XX wieku Norwedzy w przeważającej mierze byli potomkami chłopów oraz rybaków, i to właśnie kultura wiejska stanowiła podstawę budowania norweskiej tożsamości w okresie narodowego romantyzmu. Zgodnie z romantyczną tradycją, prawdziwą Norwęgę odnaleźć można na wsi, nad fiordami i w dolinach, z dala od miast zdominowanych przez napływową arystokrację. Również nowsza historia potwierdza znaczenie przyrody dla umacniania duchowej wspólnoty Norwegów – szczególnie istotną rolę odegrał tu etos walczącego z siłami natury podróżnika-odkrywcy, jak Fridtjof Nansen, Roald Amundsen czy Thor Heyerdahl.

Głównie z powodu specyficznych uwarunkowań historycznych w Norwegii społeczeństwo jej nie wytworzyło wyraźnej mentalności o charakterze miejskim. Innym czynnikiem, który do tego doprowadził, jest zakorzeniony wśród Norwegów, a wywodzący się z małych, lokalnych społeczności, egalitaryzm. Tord Larsen sformułował przed bez mała trzydziestu laty tezę mówiącą, iż wielkomiejska rzeczywistość, stwarzająca człowiekowi możliwość rozproszenia tożsamości i oferująca nieprzebraną ilość sposobów na życie, nie odpowiada Norwegom przywiązanim do wiejskich ideałów, które przenoszą w związku z tym na grunt miejski². Obecnie tradycyjnych społeczności wiejskich pozostało w Norwegii niewiele, gdyż blisko 80% ludności zamieszkuje na terenach zurbanizowanych, najczęściej w małych miasteczkach i obszarach o miejskim charakterze. Wraz z postępem

² T. Larsen, „Bønder i byen – på jakt etter den norske konfigurasjonen”, w: *Den norske væremåten. Antropologisk søkelys på norsk kultur*, A. M. Klausen (red.), Oslo 1984, s. 38.

globalizacji oraz zdecydowanym wzrostem zamożności społeczeństwa zmienił się także poziom i styl życia Norwegów. Mimo to nadal najpopularniejsze wśród nich sposoby spędzania wolnego czasu wiążą się z aktywnością fizyczną na świeżym powietrzu, głównie pieszymi wędrówkami i narciarstwem biegowym, rośnie też liczba posiadaczy (tradycyjnie prymitywnych i położonych z dala od cywilizacji) domków letniskowych (norw. *hytte*), a w miastach powstają tzw. naturalne przedszkola (norw. *naturbarnehager*), w których uczy się dzieci od najmłodszych lat cieszyć się bliskim kontaktem z przyrodą³.

Zdaniem antropolog Marianne Gullestad, w społeczeństwie norweskim, które cechuje się koncentracją codziennego życia w domu (*home-centeredness*)⁴, pojmowanie przyrody przebiega dwutorowo:

„[...] in the one pair of oppositions nature represents wilderness and chaos as compared to the almost sacred microcosmos of the home. In the other pair of oppositions nature represents the cosmos as compared to the fragmentation and chaos of the city. This signification span gives the category of nature its tremendous power as a cultural symbol.”⁵

Dostrzeżenie wyższości ładu i czystości przyrody nad chaotycznością i zanieczyszczeniem miasta prowadzi do ogólniejszej konkluzji, iż natura stanowi w życiu Norwegów wartość cenioną wyżej niż kultura⁶, a w każdym razie jest wyraźniejszą kategorią funkcjonującą w tym społeczeństwie. Do podobnych wniosków dochodzi w swoich obserwacjach

³ Zob. *Norway: Society and Culture*, E. Maagerø, B. Simonsen (eds.), Kristiansand 2005, s. 20-25.

⁴ O badaniach nad ludową kulturą współczesnego norweskiego domu można przeczytać m.in. w następujących książkach Gullestad: *Kultur og hverdagsliv. På sporet av det moderne Norge*, Oslo 1984 i *The Art of Social Relations. Essays on Culture, Social Action and Everyday Life in Modern Norway*, Oslo 1992.

⁵ Gullestad, *The Art of Social...*, *op.cit.*, s. 205.

⁶ Zob. *ibid.*, s. 207.

polska historyczka kultury Nina Witoszek, która dodatkowo podkreśla zacieranie się wśród Norwegów granicy między elementami dychotomii natura/kultura, co przejawia się przenoszeniem pojęć związanych z naturą na sferę kultury, np. przez wytworzenie tzw. „rozszerzonego pojęcia kultury”, obejmującego nie tylko kulturę w tradycyjnym znaczeniu, lecz również takie zajęcia, jak wędkarstwo, sport, rekreacja na świeżym powietrzu itd.⁷

W swojej pierwszej książce poświęconej Norwegii Witoszek dokonuje także ciekawej analizy relacji między przyrodą a domem (i między tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz) w norweskiej sztuce. Nawiązując do rozważań Marianne Gullestad na temat domu, ale traktując go jako ideę przynależną do rzeczywistości archetypicznej i metaforycznej, a nie empirycznej, badaczka stwierdza w oparciu o dzieła Henrika Ibsena i Edvarda Muncha, iż prawdziwy „dom znajduje się najczęściej *na zewnątrz*, to tam człowiek poznaje swoje właściwe ‘ja’, podczas gdy dom faktyczny jest klaustrofobicznym miejscem wyobcowania.”⁸ Do norweskiego, mitologicznego porządku świata należy zatem przekonanie o wyższości samotnego spotkania z przyrodą nad interakcją społeczną (związaną z przebywaniem wewnątrz), a także wyobrażenie o aktywności na łonie przyrody jako drodze do odnalezienia swojego prawdziwego „ja”.

W związku z nakreślonym powyżej tłem rodzi się pytanie o to, w jaki sposób miejskość, niedoreprezentowana w zestawie pojęć tworzących świadomość kulturową Norwegów, jest ukazywana w ich literaturze, zarówno tej starszej, z okresu intensywnej urbanizacji kraju, a także współczesnej, odzwierciedlającej potężne zmiany, które zaszły w nim w drugiej połowie XX wieku. Cel niniejszej publikacji stanowi zatem

⁷ N. Witoszek, „Der Kultur møter Natur: Tilfellet Norge”, *Samtiden* 1991, nr 4, s. 18.

⁸ „Det viser seg som oftest at det er *ute* som er hjemme, at det er der man kommer i kontakt med sitt egentlige jeg, mens det faktiske hjemmet er et klaustrofobisk, fremmedfølelsens sted.” N. Witoszek, *Norske naturmytologier. Fra Edda til økofilosofi*, oversatt av T. Hanssen, Oslo 1998, s. 103.

zbadanie sposobów obrazowania miasta w wybranych utworach, ze szczególnym naciskiem na relacje występujące między przyrodą a miejskością (czy też naturą i kulturą), oraz napięcia, jakie te relacje mogą wywoływać. Istotnym aspektem moich rozważań jest element komparatystyczny – zestawienie trzech starszych i trzech nowszych powieści ma na celu wydobyć podobieństw i różnic w literackich obrazach miasta od końca wieku XIX po XXI stulecie. Chociaż analiza i interpretacja tak niewielkiego wyboru tekstów nie pozwoli oczywiście uzyskać pełnego obrazu funkcjonowania motywów miejskich w powieści norweskiej, ani nie stworzy podstaw do uogólnień, może jednak zasugerować określone cechy literackiej tradycji w tym zakresie, a także, co nie mniej ważne, zasygnalizować pewne właściwości typowe dla norweskich powieści czy tekstów miejskich, decydujące o ich specyfice na tle innych literatur.

Wreszcie należy zaznaczyć, iż analiza obejmie także sposoby ukazania miejskiej wędrówki oraz jej znaczenie dla kształtowania obrazu przestrzeni miejskiej w poszczególnych utworach, ponieważ motyw chodzenia po mieście stanowi istotną część większości spośród badanych tekstów. Fakt ów można zapewne częściowo tłumaczyć wpływem *Głodu* Knuta Hamsuna, najsłynniejszej norweskiej powieści miejskiej, w której pojawia się postać samotnego wędrowca i która otwiera korpus badanych przeze mnie dzieł. Głównym punktem odniesienia dla interpretacji obrazów miejskiej wędrówki będzie zjawisko *flânerie*. W oparciu o opracowany model figury *flâneura* dokonam oceny, na ile można z nim utożsamiać przedstawionych w norweskich powieściach bohaterów, aby w ten sposób określić możliwą uniwersalność tej postaci oraz przydatność zaproponowanego modelu jako narzędzia interpretacyjnego.

Wybór tekstów do analizy ograniczam wyłącznie do powieści, ponieważ właśnie ten gatunek, o czym będzie jeszcze mowa, wyjątkowo nadaje się do przedstawiania problematyki miejskiej. Trzema starszymi dziełami, opubliko-

wanymi w okresie 1890-1939, są: *Sult (Głód)* Knuta Hamsuna, *Jenny (Jenny)* Sigrid Undset oraz trylogia o Alberte Cory Sandel, składająca się z tomów *Alberte og Jakob* (Alberte i Jakob), *Alberte og friheten* (Alberte i wolność) oraz *Bare Alberte* (Tylko Alberte). Do nowszych utworów, wydanych między rokiem 1990 a 2006, należą: *Rand* (Skraj) Jana Kjørstada, *16.07.41* Daga Solstada i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv (Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia))* Tomasa Espedala. Okresy te zostały wybrane nieprzypadkowo, ponieważ odpowiadają one dwóm etapom rozwoju europejskich (w tym także norweskich) społeczności miejskich, czyli epoce społeczeństwa industrialnego oraz postindustrialnego lub informacyjnego. Dzięki temu analizowane powieści reprezentują także różne nurty i poetyki – od realizmu, przez modernizm po postmodernizm. Ponadto, jak wynika jeszcze z historycznoliterackiego rozdziału czwartego, w okresie od II wojny światowej do lat 80. w literaturze norweskiej nie ukazały się znaczące powieści miejskie, spełniające przyjęte tutaj kryteria.

Podstawowym kluczem w doborze tekstów było oczywiście wyraźne występowanie w nich motywów miasta i miejskiej wędrowki. Obecność tych elementów musiała być na tyle silna, aby móc zaklasyfikować dany utwór jako powieść miejską bądź tekst miejski, zgodnie z opracowaną na potrzeby analizy definicją tych pojęć. Znaczenie miała także historycznoliteracka pozycja wybranych utworów – trzy starsze zaliczają się do ścisłego kanonu literatury norweskiej, natomiast nowsze wyszły spod pióra autorów cenionych w swojej ojczyźnie i poza jej granicami, spośród których dwóch uważa się za współczesnych klasyków norweskiej prozy. Inne istotne kryterium stanowiła obecność problematyki miejskiej (lub pokrewnej) w całej twórczości danego pisarza, co pozwala uznać wybrane teksty za reprezentatywne dla poszczególnych dorobków oraz dowodzi znaczenia, jakie zagadnienia urbanistyczne mają dla autorów tekstów należących do korpusu.

Przyjęta przeze mnie metoda analizy jest właściwa dla studiów nad literaturą miejską, wpisujących się w obszar badań kulturowych, a więc zakłada interdyscyplinarność oraz pluralizm teoretyczny i metodologiczny⁹ (zob. też rozdz. 2). Interpretacje poszczególnych utworów czerpią zatem z różnych teorii, reprezentujących takie dziedziny, jak socjologia, antropologia kulturowa, filozofia, literaturoznawstwo czy architektura. Do najważniejszych myślicieli, do których idei będę się odwoływać, należą – w zakresie teorii o *flânerie* – Charles Baudelaire, Walter Benjamin i Zygmunt Bauman. W zakresie szeroko pojmowanej problematyki miasta oraz przestrzeni korzystać będę m.in. z następujących tekstów (autorzy w kolejności alfabetycznej): *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* Marca Augé, *La poétique de l'espace* Gastona Bachelarda, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* Michaiła Bachtina, *Chodzenie po mieście* Michela de Certeau, *The Image of the City* Kevina Lyncha, *Upadek człowieka publicznego* Richarda Sennetta czy *Mentalność mieszkańców wielkich miast* Georga Simmla.

Książka składa się z trzech rozdziałów teoretycznych (rodz. 2-4) i sześciu analitycznych (rozdz. 5-10). W rozdziale drugim przedstawiony zostanie stan badań nad norweską literaturą miejską w szerszym kontekście istniejących studiów prowadzonych w Europie (w tym w Polsce) i Ameryce Północnej. Rozdział trzeci jest podzielony na dwie części, poświęcone odpowiednio definicjom powieści miejskiej/tekstu miejskiego oraz postaci *flâneura*, które wyznaczają ramy dla rozumienia tych określeń w analitycznej części pracy. Szczególnie istotne znaczenie ma określenie modelu *flâneura* bądź *flânerie* jako operatywnej metafory, którą dalej wykorzystam interpretując wybrane powieści. Rozdział czwarty zawiera rozważania na temat problematyki miejskiej

⁹ Przeglądu teorii i badań kulturowych we współczesnych badaniach literackich w ujęciu historycznym dokonuje Anna Burzyńska w artykule „Kulturowy zwrot teorii”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, M. P. Markowski, R. Nycz (red.), Kraków 2006, s. 41-91.

w ujęciu historycznoliterackim – konkretniej dotyczy on funkcjonowania motywów miasta i miejskiej wędrówki w tekstach norweskich (zarówno prozie, jak i poezji) od końca XIX wieku po współczesność. Sześć rozdziałów analitycznych odpowiada kolejnym sześciu badanym dziełom, przedstawionym w porządku chronologicznym według lat publikacji. Każda analiza poprzedzona jest krótkim biogramem autora (autorki) oraz streszczeniem omawianej powieści wraz z określeniem jej przynależności do nurtu estetycznego, a także charakterystyką dorobku danego pisarza (pisarki) pod kątem zagadnień związanych z miejskością, co tworzy szerszy kontekst dla analizy poszczególnych utworów. W rozdziale jedenastym zebrane są konkluzje na temat poszczególnych zagadnień analizowanych w wybranych dziełach wraz ze wskazaniem dalszych możliwości badawczych w zakresie podejmowanej problematyki.

Wszystkie cytaty pochodzące z utworów literackich oraz z literatury przedmiotu w języku norweskim przytaczam w przekładzie własnym, podobnie motta otwierające rozdziały analityczne. Nie dotyczy to jedynie powieści *Głód* Knuta Hamsuna, której fragmenty są cytowane w tłumaczeniu Anny Marciniakówny, (częściowo) *Jenny* Sigrid Undset, przytaczanej w przekładzie Zbigniewa Grabowskiego, oraz fragmentów *Idź* Tomasa Espedala w tłumaczeniu Iwony Zimnickiej. W książce stosuję następującą praktykę zapisu tytułów tekstów norweskojęzycznych: w przypadku utworów tłumaczonych na język polski podaję tytuł oryginału i tytuł polski w nawiasie – oba kursywą, np. *Sult (Głód)* – a następnie korzystam z tytułu polskiego, natomiast w przypadku utworów nietłumaczonych obok tytułu oryginalnego kursywą podaję w nawiasie czcionką normalną tytuł polski w tłumaczeniu własnym – np. *Rand* (Skraj) – a następnie korzystam z tytułu norweskigo. Taka praktyka ma na celu uniknięcie ewentualnych wątpliwości dotyczących dostępności danego tekstu w języku polskim.

2. Stan badań nad problematyką miejską w prozie norweskiej na tle europejskich i amerykańskich studiów nad miejskością

Zainteresowanie problematyką miejską (urbanistyczną) w literaturze wpisuje się w nurt badań określanych mianem *urban studies* oraz stanowi jeden z przejawów tzw. zwrotu przestrzennego (*spatial turn*) lub topograficznego¹⁰ w naukach humanistycznych i społecznych. Widoczny od lat 90. XX wieku zwrot przestrzenny, jeden z kilku podobnych zwrotów możliwych do rozpoznania we współczesnej humanistyce¹¹, charakteryzuje się skupieniem uwagi na kategoriach przestrzeni i miejsca, a zapoczątkowany został w latach 70. i 80. pracami Henri Lefebvre’a, Michela Foucaulta, Michela de Certeau i Edwarda W. Soji¹². Na gruncie badań literackich, które w tym przypadku nierzadko mają interdyscyplinarny charakter, będąc częścią szeroko pojmowanych studiów kulturowych, na zainteresowanie topografią miały również wpływ dokonania literaturoznawców rosyjskich, szczególnie zaś Michaiła Bachtina. W szerszym kontekście, wśród inspiratorów refleksji nad miastem we współczesnych pracach literaturoznawczych i kulturoznawczych wymienić także można – jak podaje Elżbieta Rybicka¹³ w swojej trafnej charakterystyce problematyki urbanistycznej w badaniach nad kulturą – myślicieli niemieckiego kręgu językowego: Georga

¹⁰ Kwestię zakresu znaczeniowego obu terminów omawia Elżbieta Rybicka w artykule „Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 2008, nr 4, s. 22-23.

¹¹ Przeglądu siedmiu najważniejszych zwrotów w badaniach nad kulturą, włączając *spatial turn*, dokonuje Doris Bachmann-Medick w książce *Cultural Turns – Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006.

¹² Podają za definicją *spatial turn* autorstwa Anny Nacher, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, E. Rewers (red.), Kraków 2010, s. 684.

¹³ Zob. E. Rybicka, „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)”, w: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 471-490.

Simmla, Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera, a w kręgu anglosaskim Raymonda Williamsa, autora przełomowej pracy *The Country and the City* z 1973 r.¹⁴

Ponieważ Rybicka w swoim artykule z 2006 roku zawarła zwarty, jednakże wyczerpujący przegląd najistotniejszych zagadnień poruszanych przez badaczy (w tym literaturoznawców) w rozważaniach nad miejskością, a liczba tylko angielsko- i niemieckojęzycznych opracowań na ten temat, które ukazały się począwszy od lat 80. XX wieku, jest imponująca, poprzestanę tutaj jedynie na krótkim komentarzu na temat natury dostępnej literatury przedmiotu, nie dotyczącej wprost dzieł norweskich lub skandynawskich. Wśród opublikowanych dotąd prac można wyróżnić dwie grupy: próby syntetycznego spojrzenia na określone zjawiska, odwołujące się do korpusu tekstów o ugruntowanej pozycji w kanonie literatury europejskiej i północnoamerykańskiej, a także zbiory esejów traktujące o poszczególnych problemach związanych z miejskością, poruszanych w utworach, najczęściej pochodzących z tego samego korpusu¹⁵, ale także reprezentujących inne dziedziny sztuki.

Jednym z pionierskich opracowań należących do pierwszej z wymienionych kategorii jest wydana w roku 1981 książka amerykańskiego komparatysty Burtona Pike'a pt. *The*

¹⁴ R. Williams, *The Country and the City*, Oxford 1973.

¹⁵ Na przykład Robert Alter, autor *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven - London 2005, skupia się na rozwoju powieści europejskiej w XIX i XX wieku, interpretując dzieła sześciu pisarzy: Gustawa Flauberta, Karola Dickensa, Andrieja Biełego, Virginii Woolf, Jamesa Joyce'a i Franza Kafki. Wybór materiału badawczego Altera stanowi zmienny przykład zainteresowań literaturoznawców europejskich i amerykańskich zajmujących się problematyką miejską, którzy jako przedmiot swoich analiz najczęściej wybierają dzieła klasyków XIX i XX wieku, reprezentujące największe literatury: anglosaską, niemieckojęzyczną, francuską, rosyjską czy włoską. Znamienne jest to, że właściwie żaden z autorów ważniejszych angielsko- czy niemieckojęzycznych opracowań nie spogląda na peryferia europejskiego krajobrazu literackiego, np. na twórczość skandynawską.

*Image of the City in Modern Literature*¹⁶. W swoim studium autor przedstawia wizerunek miasta jako fenomenu oderwanego od tradycji mimetycznej, tworzącego autonomiczny literacki topos wyobrażonej przestrzeni. Z kolei praca Richarda Lehana pt. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History* z roku 1998¹⁷ stanowi bardzo udaną próbę systematycznego, historycznoliterackiego ujęcia motywu od starożytności do postmodernizmu. Wnikliwa analiza Lehana ma charakter interdyscyplinarny i obficie czerpie z takich dziedzin wiedzy, jak historia urbanistyki, architektura, ekonomia czy filozofia. Natomiast Robert Alter w *Imagined Cities* z 2005 r. koncentruje się przede wszystkim na zagadnieniu nowoczesnego stylu narracji, który jego zdaniem ma ścisły związek z gwałtownym rozwojem miast na przełomie XIX i XX stulecia.

W drugiej kategorii opracowań znaleźć można z kolei wiele zbiorów analiz tekstów kultury, w których centrum stoi miasto. Do ciekawszych książek tego typu należą pozycje anglojęzyczne: wydane w roku 1985 *Unreal City: urban experience in modern European literature and art* pod redakcją Edwarda Timmsa i Davida Kelleya¹⁸ oraz dwadzieścia lat późniejsze *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature* pod redakcją Velerii Tinkler-Villani¹⁹, a także niemieckojęzyczne: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne* pod redakcją Klausa R. Scherpe z roku 1988²⁰ czy opublikowana w roku 2003 *Kleine*

¹⁶ B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton 1981.

¹⁷ R. Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles-London 1998.

¹⁸ *Unreal City: urban experience in modern European literature and art*, E. Timms, D. Kelley (eds.), Manchester 1985.

¹⁹ *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, V. Tinkler-Villani (ed.), Amsterdam - New York 2005.

²⁰ *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, K. R. Scherpe (Hg.), Reinbek bei Hamburg 1988.

Literaturgeschichte der Großstadt Angeliki Corbineau-Hoffmann²¹. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj *The Cambridge Companion to the City in Literature* pod redakcją Kevina McNamary, ambitna publikacja z roku 2014, przedstawiająca ewolucję sposobów ukazania miasta i miejskości oraz ich znaczenia w historii światowego piśmiennictwa, od Biblii i starożytnych eposów po literaturę najnowszą²².

Również w polskiej humanistyce problematyka urbanistyczna należy do zagadnień o określonej już tradycji badawczej. Wśród rodzimych opracowań z zakresu tej tematyki dominuje perspektywa kulturoznawcza oraz filozoficzna, zaobserwować można też częste podejmowanie kwestii nowoczesności i ponowoczesności w kontekście doświadczeń przestrzeni miejskiej, w czym celują zwłaszcza Anna Zeidler-Janiszewska²³ i Ewa Rewers²⁴. Nie można także tutaj zapomnieć o zasługach Zygmunta Baumana, którego myśl filozoficzna często oscyluje wokół kwestii związanych z miejskością, np. doniosłe znaczenie dla humanistyki światowej mają jego refleksje na temat istoty ponowoczesnej *flânerie*²⁵. Przy okazji należy tutaj nadmienić, iż postać *flâneura* stanowi też główny punkt odniesienia dla rozważań Artura Nowaczewskiego na temat ulicy w dwudziestowiecznej

²¹ A. Corbineau-Hoffmann, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.

²² *The Cambridge Companion to the City in Literature*, Kevin McNamara (ed.), New York 2014.

²³ Zob. np. opracowania pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, Warszawa 1993; *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Poznań 1997; *Nowoczesność jako doświadczenie*, (z R. Nyczem), Kraków 2006.

²⁴ Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

²⁵ Zob. np. Z. Bauman, „Przedstawienie na pustyni”, przeł. M. Kwiek, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”, *op.cit.*, A. Zeidler-Janiszewska (red.); Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1994.

polskiej prozie i poezji, zawartych w znakomitej, wydanej w roku 2011 książce *Szlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*²⁶. Wreszcie trzeba też przywołać pierwsze i chyba najbardziej znaczące, syntetyzujące opracowanie dotyczące miasta w literaturze polskiej, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w polskiej literaturze nowoczesnej* wspomnianej już Elżbiety Rybickiej z roku 2003²⁷, które podąża w stronę globalnej, kulturowej prezentacji fenomenu miasta i jego typologii na podstawie bogatego wyboru analizowanych dzieł modernistycznych.

Już tak krótki przegląd dostępnej literatury przedmiotu pokazuje, jak obszernym i szeroko badanym w Europie i Stanach Zjednoczonych zjawiskiem jest motyw miasta w twórczości literackiej (i nie tylko). Również na gruncie skandynawskim tematyka ta doczekała się zainteresowania naukowców, wśród których prym wiodą literaturoznawcy duńscy – z powodzeniem badają oni problematykę urbanistyczną zarówno w dziełach autorów duńskich, jak i europejskich²⁸. Na szczególną uwagę wśród dokonań Duńczyków zasługuje trzytomowa publikacja Anne-Marie Mai pt. *Hvor litteraturen finder sted* (Gdzie literatura ma miejsce) z lat 2010-2011, charakteryzująca się nowatorskim spojrzeniem na historię literatury duńskiej od roku 1000 do współczesności z perspektywy miejsc jej powstawania²⁹. W ostatnim tomie dotyczącym XX wieku autorka skupia się m.in.

²⁶ A. Nowaczewski, *Szlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011.

²⁷ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w polskiej literaturze nowoczesnej*, Kraków 2003.

²⁸ Przykładami tego typu opracowań mogą być książki: Bjørna Bredala – *Begærets by. En bog om Marcel Proust og Venedig*, København 1998, czy Martina Zerlanga – *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*, Hellerup 2002.

²⁹ A. M. Mai, *Hvor litteraturen finder sted. Fra Guds tid til menneskets tid 1000-1800*, København 2010; *eadem*, *Hvor litteraturen finder sted. Længslens tidsaldr 1800-1900*, København 2010; *eadem*, *Hvor litteraturen finder sted. Moderne tider 1900-2010*, København 2011.

na nowoczesnej metropolii jako ważnej przestrzeni, w której tworzone teksty literackie i która miała na nie przez to znaczący wpływ.

W Norwegii jednak, pomimo wyraźnej obecności motywu miasta oraz miejskiej wędrówki w literaturze, badacze poświęcają tej tematyce raczej niewiele uwagi. Dostępne są wydawnictwa o charakterze bibliograficznym, dotyczące takich miejscowości, jak Trondheim czy Bergen³⁰. Zawierają one spisy istniejących publikacji na temat tych miast, w tym wzmianki o nich w literaturze pięknej. Zainteresowany tematyką czytelnik ma też do dyspozycji książki o związkach artystów, w tym pisarzy, z Oslo czy Kopenhagą: *Kunstnernes Oslo* (Oslo artystów) Merete Lie Hoel z roku 1992³¹, zbiór (przede wszystkim esejów i krótkich form prozatorskich) pt. *Denne forunderlige by. Forfattere skriver om Oslo* (To zadziwiające miasto. Pisarze o Oslo) z roku 1993³² oraz *Vårt København. Norske forfattere i kongens by* (Nasza Kopenhaga. Norwescy pisarze w mieście króla) Øysteina Rottema z roku 2000³³. Wydano także antologię tekstów literackich traktujących o Oslo: obejmującą różne gatunki i epoki książkę pod redakcją Yngvara Ustvedta pt. *Oslo. 1000 år i ord og bilder* (Oslo. 1000 lat w słowach i obrazach) z roku 1999³⁴ oraz zbiór dramatów pięciorga współczesnych twórców pt. *Byens ansikt* (Oblicze miasta) z roku 2005³⁵. Natomiast jeszcze ćwierć wieku wcześniej ukazała się antologia norweskiej poezji miejskiej pt. *Bydikt* (Wiersze miejskie) w

³⁰ -En Liten provinsby helt oppe under Nordpolen næsten: diktertekster om 1000 år i Trondheim : en selektiv, subjektiv bibliografi, H. Dahlen, E. Rædergård (red.), Trondheim 1997; J. Martens, *Litteratur om Bergen. En bibliografi. Fra de eldste tider til og med 1973*, Bergen 1982; J. Martens, *Litteratur om Bergen II. 1974-1990*, Bergen 2000.

³¹ M. Lie Hoel, *Kunstnernes Oslo*, Oslo 1992.

³² *Denne forunderlige by. Forfattere skriver om Oslo*, Oslo 1993.

³³ Ø. Rottem, *Vårt København. Norske forfattere i kongens by*, Oslo 2000.

³⁴ *Oslo. 1000 år i ord og bilder*, Y. Ustvedt (red.), Oslo 1999.

³⁵ R. Christiansen, A. Linnestå, T. Marstein i in., *Byens ansikt*, Oslo 2005.

wyborze Kjella Heggelunda³⁶. Niewiele jednak jest opracowań literaturoznawczych, w których w centrum stałoby miasto lub miejska wędrówka jako motyw pojawiający się w tekstach norweskich autorów.

Co istotne, wszystkie istniejące naukowe publikacje norweskie lub norweskojęzyczne, w całości lub częściowo poświęcone omawianym zagadnieniom, zostały wydane po roku 2000, co pokazuje, iż tematyka urbanistyczna to w norweskim literaturoznawstwie nowy obszar badawczy. Oczywiście pewne problemy mające znaczenie dla późniejszych rozważań na temat miasta w norweskiej prozie były poruszane już we wcześniejszych pracach, najczęściej dotyczących poszczególnych utworów, jednak dopiero ostatnie kilkanaście lat przyniosło pierwsze próby bardziej przeglądowej prezentacji wybranych aspektów problematyki miejskiej w literaturze tego kraju. Należy jednak podkreślić, że jak dotąd nikt nie przeprowadził systematycznych badań nad funkcjonowaniem motywu miasta czy też miejskiej wędrówki w literaturze norweskiej. Również od niedawna zaobserwować można zwiększone zainteresowanie omawianą tematyką w norweskich instytucjach kultury zajmujących się popularyzowaniem beletrystyki wśród publiczności, czego najlepszym przykładem jest uczynienie miasta tematem przewodnim Norweskiego Festiwalu Literatury w Lillehammer w roku 2011. Impreza ta szczyci się mianem największego festiwalu literackiego w Skandynawii³⁷.

Wśród norweskich badaczy zajmujących się problematyką miejską w pierwszej kolejności wymienić należy Tone Selboe, autorkę kilku artykułów poświęconych tematyce miejskiej, a zwłaszcza pionierskiej publikacji książkowej z roku 2003 pt. *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (Literackie wagancki. Znaczenie miasta u

³⁶ *Bydikt*, K. Haggelund (red.), Stabekk 1980.

³⁷ Zob. angielskie strony internetowe festiwalu

<http://www.litteraturfestival.no/index.php/english/about-the-festival>, dostęp 15.11.2016.

sześciu pisarek)³⁸. W swojej monografii Selboe analizuje utwory trzech Norweżek: Camilli Collett (1813-1895), Sigrid Undset (1882-1949) i Cory Sandel (1880-1974), a także trzech autorek angielskiego obszaru językowego: pochodzącej z Indii Zachodnich Jean Rhys (1890-1979), Amerykanki Djuny Barnes (1892-1982) i Brytyjki Virginii Woolf (1882-1941), wpisując się tym samym w jeden z wyraźniejszych nurtów w rozważaniach nad miejskością, a mianowicie obszar badań nad kobiecym doświadczeniem miejskiej przestrzeni, wychodzący z tradycji *gender studies*.

Selboe podejmuje w swojej analizie dyskusję nad pojęciem miejskiej spacerowiczki, czy też *flâneuse*, zakończoną konkluzją, iż ze względu na pojemność znaczeniową kategorii *flâneura* trudno jest używać tego pojęcia w stosunku do kobiet pojawiających się w nowoczesnej literaturze miejskiej. Ponadto większość z opisywanych przez nią bohaterek nie spełnia podstawowych wymogów przyjętej przez Selboe definicji *flâneura*, stąd też badaczka ogranicza się do określania ich mianem miejskich wędrowczyń. Pomimo skoncentrowania się na problematyce urbanistycznej tylko w kontekście perspektywy kobiecej, a dzięki szerokim teoretycznym ramom rozważań autorki, książka *Litterære vaganter* jest jednym z najcenniejszych norweskojęzycznych źródeł wiedzy na temat miasta w twórczości prozatorskiej, szczególnie zaś powieści modernistycznej.

Przy okazji opracowania Tone Selboe warto wspomnieć o poruszającej podobną problematykę, a opublikowanej i obronionej w roku 2011 na Uniwersytecie w Groningen rozprawie doktorskiej autorstwa holenderskiej skandynawistki Janke Klok pt. *Det norske litterære Feminapolis 1880-1980. Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner – mot en ny modernistisk genre* (Norweskie literackie Feminapolis 1880-1980. Powieści miejskie Skram, Undset, Sandel i Haslund – w

³⁸ T. Selboe, *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*, Oslo 2003.

stronę nowego modernistycznego gatunku)³⁹. Również ta badaczka skupia się na tym, jak miasto postrzegają kobiety – bohaterki książek zarówno wspomnianych już Sigrid Undset i Cory Sandel, jak i Amalie Skram (1846-1905) oraz Ebby Haslund (1917-2009). Celem Klok, która posługuje się interesującą metodą badawczą, przyjmującą literackie miasto jako strategię interpretacyjną, jest próba scharakteryzowania – z jednej strony na podstawie własnej analizy wybranych tekstów, z drugiej zaś strony w oparciu o obserwację recepcji dzieł – kobiecej powieści miejskiej jako nowego modernistycznego gatunku literackiego. Reprezentowane przez rozprawę Klok genologiczne ujęcie tematyki urbanistycznej stanowi istotny i świeży wkład w rozwój badań nad miastem nie tylko w powieści norweskiej, ale też literaturze w ogóle, co potwierdza jej końcowa sugestia możliwości rozszerzenia perspektywy jej badań na teksty z innych kręgów językowych.

Książki Tone Selboe i Janke Klok to jedyne jak dotąd norweskojęzyczne opracowania w całości poświęcone omawianym zagadnieniom. Dostępne są też jednak pozycje częściowo zajmujące się motywem miasta i miejskiej wędrówki w norweskiej prozie, takie jak opublikowana w 2006 roku praca Pera Thomasa Andersena, pt. *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul* (Geografia tożsamości. Miejsca w literaturze od Hamsuna do Naipaula)⁴⁰. Jak wskazuje tytuł, zainteresowania badawcze Andersena wykraczają poza literaturę miejską, a dotyczą kwestii wpływu rozmaitych miejsc, przestrzeni oraz podróży na kształtowanie tożsamości bohaterów literackich, jak również widocznych między XX a XXI wiekiem zmian w sposobie postrzegania przynależności ludzi do miejsc. Autor snuje w swoim zbiorze esejów refleksje nad dziełami

³⁹ J. Klok, *Det norske litterære Feminapolis 1880-1980. Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner - mot en ny modernistisk genre*, Eelde 2011.

⁴⁰ P.T. Andersen, *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*, Oslo 2006.

klasyków literatury norweskiej, takimi jak Knut Hamsun (1859-1952), Cora Sandel czy Aksel Sandemose (1899-1965), ale też utworami współczesnych pisarzy reprezentujących literaturę kolonialną, jak André Brink (ur. 1935-2015), J. M. Coetzee (ur. 1940) i V.S. Naipaul (ur. 1932). Jeden z esejów Andersena dotyczy znaczenia m.in. małego miasta i metropolii dla tytułowej bohaterki trylogii o Alberte Cory Sandel. Jego analiza uzupełnia wcześniejsze refleksje Tone Selboe na temat tego samego dzieła, jednocześnie poszerzając kontekst interpretacyjny o interesujące perspektywy teoretyczno-literackie i socjologiczne.

Z kolei Finn Tveito jeden z rozdziałów swojego wydanego w 2010 roku studium o fenomenie beztroskiej, pozbawionej celu wędrówki pt. *Det vandrande mennesket* (Wędrujący człowiek)⁴¹, poświęca spacerowaniu w przestrzeni miejskiej. Tveito, który na kartach swojej książki interpretuje należące do różnych rodzajów i gatunków utwory literatury europejskiej i amerykańskiej, we wspomnianym rozdziale koncentruje się na dwóch klasycznych dziełach norweskich: *Głodzie* Knuta Hamsuna oraz – podobnie jak wielu innych badaczy norweskiej powieści miejskiej – na trylogii o Alberte Cory Sandel, jak również na na książce *16.07.41* Daga Solstada. Osobny podrozdział w innej części publikacji został poświęcony *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)* Tomasa Espedala. Autor *Det vandrande mennesket* nie prezentuje co prawda szczególnie wnikliwych analiz wymienionych utworów, zapewne ze względu na przeglądowy i popularnonaukowy charakter swojego opracowania, jednak jego przemyślenia, szczególnie te dotyczące nowszej literatury, dostarczają ciekawych impulsów do dalszych rozważań i interpretacji. To właśnie analiza powieści Solstada i Espedala dokonana przez Finna Tveito stanowiła inspirację dla moich własnych przemyśleń na temat tych dzieł.

Zainteresowanie funkcjonowaniem motywu miasta w powieści norweskiej wykazują również literaturoznawcy z

⁴¹ F. Tveito, *Det vandrande mennesket*, Oslo 2010.

innych krajów skandynawskich, jak chociażby Szwed Arne Melberg, autor wydanej w języku norweskim pracy na temat współczesnej literatury podróżniczej pt. *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* (Podróżować i pisać. Esej o współczesnej literaturze podróżniczej) z roku 2005⁴², czy Duńczyk Dan Ringgaard, który w roku 2010 opublikował książkę *Stedssans* (Orientacja w przestrzeni)⁴³ o problematyce nieco zbliżonej do tej podejmowanej przez Pera Thomasa Andersena w *Identitetens geografi*. Melberg spogląda w swojej książce na trylogię o Alberte Cory Sandel, szczególnie zaś na jej drugi tom traktujący o doświadczeniu wielkiego miasta, jako na przykład literatury podróżniczej, Ringgaard zaś, nawiązując do myśli kilku znaczących teoretyków, przedstawia swoją analizę miejskiej wędrówki w *16.07.41* Daga Solstada.

Oprócz interpretacji zamieszczonych w opracowaniach szerzej zajmujących się tematyką topograficzną, na uwagę zasługują z pewnością również publikowane w norweskich czasopismach literackich artykuły i recenzje dotyczące poszczególnych utworów zawierających obrazy miasta i miejskiej wędrówki. Zainteresowany czytelnik może sięgnąć po teksty wydawane w pismach o tematyce literaturoznawczej czy w roczniku *Norsk litterær årbok* (Norweski rocznik literacki). Ponadto nie brakuje książkowych publikacji krytycznych w całości lub częściowo poświęconych wspomnianym dziełom, spośród których część również zajmuje się tematyką topograficzną.

Wśród badaczy *Głodu* Hamsuna jako pierwszy problematyką przestrzeni już w roku 1966 zainteresował się – wyprzedzając znacznie dokonania spod znaku *spatial turn* – Einar Eggen, którego artykuł „Mennesket og tingene.

⁴² A. Melberg, *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*, oversatt av T. Haugen, Oslo 2005.

⁴³ D. Ringgaard, *Stedssans*, Århus 2010.

Hamsuns *Sult* og «den nye roman»⁴⁴ (Człowiek i rzeczy. *Głód* Hamsuna i „nowa powieść”), choć poświęca jedynie kilka akapitów zagadnieniom właściwym dla badań nad miejskością, wskazuje kierunek kolejnym interpretatorom dzieła noblisty. Niecałe dziesięć lat później Duńczyk Peter Kirkegaard⁴⁵ zidentyfikował po raz pierwszy problem *flânerie* w *Głodzie*, jednakże nie poświęcił mu zbyt dużo uwagi. Dopiero po roku 2000 pojawiły się interpretacje, które w bardziej dogłębny sposób odwołują się do teorii badań miejskich: czerpiąca z myśli Georga Simmla analiza Øysteina Rottema z monografii *Hamsun og fantasiens triumf*⁴⁶ (Hamsun i triumf fantazji) oraz artykuł Tone Selboe, „By og fortelling i Knut Hamsuns *Sult*”⁴⁷ (Miasto i narracja w *Głodzie* Knuta Hamsuna), będący jedyną taką całościową próbą odczytania powieści Hamsuna z wykorzystaniem instrumentarium badawczego typowego dla *urban studies*.

Powieść Sigrid Undset *Jenny* nie była jak dotąd przedmiotem zainteresowania wielu literaturoznawców zajmujących się miejskością. Poza obszerną analizą Tone Selboe zawartą w opracowaniu *Litterære vaganter* (oraz krótszą w rozprawie Janke Klok) istnieje tylko jeden, częściowo polemiczny w stosunku do Selboe, tekst autorstwa Sary J. Paulson – „«Ude paa kampagnaen»: Mytisk sted i

⁴⁴ E. Eggen, „Mennesket og tingene. Hamsuns *Sult* og «den nye roman»”, w: *Norsk Litterær Årbok 1966*, s. 82-106, przedruk w: *Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning*, Ø. Rottem (red.), Oslo 1979, s. 55-76.

⁴⁵ P. Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, København 1975.

⁴⁶ Ø. Rottem, „«Det moderne livs dybeste problemer». Simmel, Hamsun og det urbane”, w: *idem, Hamsun og fantasiens triumf*, Oslo 2002, s. 43-67.

⁴⁷ T. Selboe, „By og fortelling i Knut Hamsuns *Sult*”, w: *Neues zu Knut Hamsun. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*, H. Uecker (Hg.), Frankfurt am Main 2002, s. 99-113. Wcześniejsza wersja artykułu: T. Selboe, „Byens betydning i *Sult*”, w: *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, E. Arntzen, N.M. Knutsen, H.H. Wærp (red.), Hamarøy 1999, s. 133-153.

Sigrid Undsets *Jenny*”⁴⁸ („Na Kampanii”: Mityczne miejsce w *Jenny* Sigrid Undset) – uzupełniający refleksję na temat przestrzeni miejskiej w powieści noblistki. Analizy te w większości koncentrują się jednak na kobiecym doświadczeniu miasta oraz pomijają jeden dość istotny aspekt związany z problematyką urbanistyczną, a mianowicie obraz Kristianii ze wspomnień tytułowej bohaterki.

Trylogia o Alberte Cory Sandel stanowi za to dużo częściej omawiany przez literaturoznawców utwór o tematyce miejskiej. Zainteresowanie aspektami urbanistycznymi trylogii pojawiło się wśród rodzimych i zagranicznych badaczy ok. roku 2000, mniej więcej wraz z publikacją pierwszej analizy miejskości w dziele Sandel, autorstwa Tone Selboe⁴⁹. Kilka lat później pojawiła się interpretacja czasoprzestrzeni w drugim tomie trylogii, odwołująca się do myśli Michaiła Bachtina – artykuł „Vandringer gjennom tid og rom med Alberte. Cora Sandels *Alberte og friheten* i lys av Mikhail Bakhtins kronotopbegrep”⁵⁰ (Wędrówki przez czas i przestrzeń z Alberte. *Alberte og friheten* Cory Sandel w świetle pojęcia czasoprzestrzeni Michaiła Bachtina) Aaste Marie Bjorvand Bjørkøy, a także rozważania na temat arktyczności m.in. rodzinnego miasteczka Alberte w pierwszym tomie trylogii: „„Men mest er det snetykke» – Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap”⁵¹ („Lecz głównie leży gruby śnieg” – Reprezentacja północy w twórczości Cory Sandel)

⁴⁸ S.J. Paulson, „«Ude paa kampagnaen»: Mytisk sted i Sigrid Undsets *Jenny*”, *Motskrift* 2005, nr 2, s. 31-37.

⁴⁹ Późniejsza wersja artykułu Selboe „Byvandringens betydning i Cora Sandels *Alberte-trilogi*”, w: *Norsk litterær årbok 2000*, H. H. Skei, E. Vannebo (red.), Oslo 2000, s. 88-104, została włączona do tomu *Litterære vaganter*.

⁵⁰ A. M. Bjorvand Bjørkøy, „Vandringer gjennom tid og rom med Alberte. Cora Sandels *Alberte og friheten* i lys av Mikhail Bakhtins kronotopbegrep”, w: *Norsk litterær årbok 2004*, J. M. Sejersted, E. Vassenden (red.), Oslo 2004, s. 157-183.

⁵¹ H. Howlid Wærp, „«Men mest er det snetykke» – Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap”, w: *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*, H. Howlid Wærp (red.), Oslo 2005, s. 129-146.

Henninga Howlida Wærpa. Najbardziej wnikliwą analizę dzieła Sandel, wpisującą się w nurt badań topograficznych, zawiera jednak monografia *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel* amerykańskiej skandynawistyki Ellen Rees⁵² z 2010 roku, w której badaczka zwraca uwagę na te rodzaje przestrzeni w trylogii, na których nie skupiali się wcześniej inni interpretatorzy, m.in. przestrzeń domów i innych wnętrz, w których przebywa Alberte. Bodaj ostatnią próbę analizy miejskości w trylogii, również w perspektywie dychotomii natura/kultura, stanowi praca magisterska *Paris som ytre og indre landskap* (Paryż jako krajobraz zewnętrzny i wewnętrzny) Solveig Helene Lygren, napisana na Uniwersytecie w Bergen w 2014 roku, która koncentruje się na wizerunku francuskiej stolicy u Sandel w ujęciu komparatystycznym⁵³. Mimo to brakuje wśród istniejących opracowań pełnej refleksji na temat miejskości, szczególnie w relacji z przyrodą, we wszystkich trzech tomach – jedynie analiza Rees prezentuje tak obszerne spojrzenie, lecz nie dotyczy ona *sensu stricte* obrazów miasta.

Skromniej przedstawia się wybór opracowań poruszających temat problematyki miejskiej w trzech nowszych powieściach należących do analizowanego przeze mnie korpusu. Wśród komentatorów Rand Jana Kjærstada jedynie Otto Hageberg w swoim artykule „Meining og meiningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser”⁵⁴ (Sens i utrata sensu, czyli przednowoczesne i ponowoczesne kryzysy wartości) dostrzega pewne aspekty przebywania bohatera w przestrzeni ponowoczesnego miasta. Zostaną one

⁵² E. Rees, *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel*, Bergen 2010.

⁵³ Lygren zestawia dwie pierwsze części trylogii Sandel z powieściami o Claudine francuskiej pisarki Colette, zob. S. H. Lygren, *Paris som ytre og indre landskap – byrommet og byens rom hos Colette og Cora Sandel*, Bergen 2014.

⁵⁴ O. Hageberg, „Meining og meiningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser”, w: *idem, På spor etter meining. Essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon*, Oslo 1994, s. 253-268.

przeze mnie dogłębniej rozpatrzone w rozdziale ósmym. Bardziej całościowe spojrzenie na miasto w *Rand* prezentuje Per Thomas Andersen, który w jednym z esejów ze zbioru *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*⁵⁵ (Dzbany myśli. O norweskiej literaturze lat 90.) odwołuje się do widocznej w powieści metafory dżungli.

Nieco więcej napisano na temat miejskości w *16.07.41* Daga Solstada. Finn Tveito niedługo po wydaniu powieści opublikował artykuł⁵⁶, w którym skupił się m.in. na znaczeniu miejskiej wędrówki głównego bohatera (refleksje te znalazły się także we wspomnianej książce *Det vandrante mennesket*). Podobne rozważania, obejmujące kwestię *flânerie*, lecz także zagadnienie nowoczesności doświadczenia miejskiego w oparciu o myśl Charlesa Baudelaire'a, przedstawił Sivert Ødegaard w swoim tekście *Drømmen om en perpetuum mobile. Modernitet og urbanitet i Dag Solstads roman 16.07.41*⁵⁷ (Marzenie o perpetuum mobile. Nowoczesność i miejskość w powieści Daga Solstada *16.07.41*). Bardzo interesującą interpretację zaproponował również amerykański skandynawista Dean Krouk⁵⁸, który analizuje narrację topograficzną w utworze Solstada z wykorzystaniem aparatu pojęciowego zaczerpniętego z pracy Michela de Certeau. Do tego samego teoretyka odwołuje się też wspomniany już wcześniej Dan Ringgaard. Podczas gdy literaturoznawcy badający *16.07.41* dostarczają dość bogatej inspiracji do dalszych rozważań, np. na temat ostatniej części powieści, która traktuje o powrocie bohatera z wielkomiejskiego

⁵⁵ P.T. Andersen, „Jungelen”, w: *idem, Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, Oslo 2003, 232-253.

⁵⁶ F. Tveito, „Avla av skrift. Om *16.07.41* av Dag Solstad”, w: *Norsk litterær årbok* 2003, J. M. Sejerstad, E. Vassenden (red.), Oslo 2003, s. 140-155.

⁵⁷ S. Ødegaard, „Drømmen om en perpetuum mobile. Modernitet og urbanitet i Dag Solstads roman *16.07.41*”, w: *Norsk litterær årbok* 2004, J. M. Sejerstad, E. Vassenden (red.), Oslo 2004, s. 125-155.

⁵⁸ D. Krouk, „Topography and Autobiography in Dag Solstad's *16.07.41*”, *Edda* 2007, nr 2, s. 171-180.

środowiska do rodzinnego miasteczka, nie czyni tego żadna z nielicznych analiz *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)* Tomasa Espedala. Jedynie wspomniany Finn Tveito interpretuje w swojej książce znaczenie wędrówki w tymże utworze, ograniczając się jednak do refleksji o włóczędztwie na łonie przyrody, a zupełnie nie komentując dość obszernych pasażów tekstu, których akcja rozgrywa się w mieście.

*

Chociaż istnieją opracowania krytyczne dotyczące problematyki urbanistycznej oraz motywu miejskiej wędrówki w norweskiej prozie, na tle obszernej literatury przedmiotu publikowanej w ciągu ostatnich dziesięcioleci w Europie i USA nie stanowią one pokażnej grupy tekstów. Omawiana tematyka jest w Norwegii stosunkowo nowym obszarem badawczym, a zainteresowania zajmujących się nią literaturoznawców koncentrują się jedynie na wybranych aspektach problematyki urbanistycznej w norweskiej twórczości prozatorskiej, szczególną uwagę poświęcając roli kobiety w przestrzeni miejskiej. Wiedza na temat interesujących mnie zagadnień ma charakter dość fragmentaryczny i niekompletny, zwłaszcza wyraźny jest niedostatek prac dotyczących obrazów miasta w norweskiej literaturze najnowszej. Żadne z istniejących opracowań nie podejmuje także problemu literackich wizji miejskości z uwzględnieniem niezbędnego, moim zdaniem, kontekstu analizy (szczególnie w odniesieniu do twórczości norweskiej), jakim jest przyroda – antagonistyczny, a zarazem komplementarny element dychotomii natura/kultura. Niniejsza publikacja stanowi zatem próbę uzupełnienia obecnego stanu badań o nowe refleksje nad sposobem funkcjonowania motywu miasta i miejskiej wędrówki w powieści norweskiej, a także usystematyzowania istniejącej wiedzy na ten temat.

3. W stronę definicji

Zarówno utwory omawiane przez autorów wymienionych opracowań, jak i powieści analizowane w dalszej części książki niewątpliwie tworzą spójną grupę tekstów, których wspólną cechą jest oczywiście występowanie w nich motywu miasta. Można się jednak zastanawiać, czy owa „miejskość” tych dzieł stanowi wyznacznik pozwalający wyodrębnić osobny podgatunek prozatorski, a przynajmniej jednolitą subkategorię tekstów, w których tle lub centrum stoi miasto. Kwestie genologiczne nie są wprawdzie dla mnie celem szerszych rozważań, niemniej jednak, dla zachowania przejrzystości terminologicznej, należałoby podjąć próbę określenia, czym jest „tekst miejski” oraz „powieść miejska”. Do obu tych pojęć będę odwoływać się w pozostałej części książki. Również termin *flânerie* będzie dla mnie stanowić istotny punkt odniesienia, toteż – z uwagi na jego niezwykle obszerne znaczenie – chciałabym tutaj nakreślić własną definicję zjawiska *flânerie* oraz postaci *flâneura*. Definicja ta, która zakłada pojmowanie czynności *flânerie* jako rodzaju operatywnej metafory, zostanie następnie wykorzystana jako narzędzie interpretacyjne w analitycznych rozdziałach publikacji.

3.1. Powieść miejska, tekst miejski

W literaturoznawstwie, tak norweskim, jak i polskim, zauważalna jest pewna świadomość istnienia zjawiska literatury miejskiej, jednakże nie zostało ono dotychczas sklasyfikowane w leksykografii któregośkolwiek z tych języków. Wspomniana holenderska skandynawistka Janke Klok, której celem badawczym było zdefiniowanie modernistycznej kobiecej powieści miejskiej jako nowego podgatunku literackiego, zauważa, że żaden z istniejących norweskich leksykonów literaturoznawczych nie odnotowuje haseł „(stor-) byroman/litteratur” – powieść/literatura

(wielko)miejska⁵⁹. Również polski *Słownik terminów literackich*⁶⁰ ani *Słownik rodzajów i gatunków literackich*⁶¹ nie wymienia któregośkolwiek z tych pojęć jako głównych haseł czy, w przypadku powieści miejskiej, jako odmiany powieści. Wyjątkiem na tle dokonań rodzimej leksykografii jest w tym zakresie *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich* autorstwa Pauliny Potrykus-Woźniak, który co prawda także nie wyróżnia żadnej z wymienionych kategorii, ale zawiera charakterystykę form funkcjonowania literatury we współczesnej miejskiej przestrzeni, uzupełnioną o krótki przegląd tendencji we współczesnych badaniach nad miejskością⁶².

Inaczej wygląda występowanie omawianych pojęć w polsko- i norweskojęzycznej krytyce literackiej, a także w opracowaniach z zakresu historii i teorii literatury. Na gruncie polskim wyrażenia „powieść miejska”/„tekst miejski” funkcjonują na ogół w ich potocznym rozumieniu – utworów traktujących o mieście lub których akcja toczy się w środowisku miejskim. Za sprawą Władimira Toporowa idea „tekstu miejskiego” może jednak odnosić się również do wszelkich utworów składających się na jednolity obraz określonego miasta, na podobieństwo szeroko zdefiniowanego przez niego „tekstu Petersburskiego literatury rosyjskiej”⁶³. Tekst petersburski to według Toporowa nie tyle tekst o mieście, co tekst miasta⁶⁴, złożona wizja Petersburga

⁵⁹ Klok, *op. cit.*, s. 57.

⁶⁰ *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński (red.), Wrocław 2010.

⁶¹ *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), Kraków 2006.

⁶² Autorka opisuje rozmaite sposoby zajmowania przestrzeni miejskiej przez sztukę, tzw. *street art*, szczególnie zaś jego formy literackie, jak graffiti, wlepki, murale, instalacje itd. Zob. P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa - Bielsko-Biała 2010, s. 126-136.

⁶³ W. Toporow, „Petersburg i tekst Petersburski”, w: *idem, Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

⁶⁴ Używając terminu „tekst miasta” nie mam tutaj na myśli koncepcji „miasta jako tekstu” („city as text”), zakładającej postrzeganie rzeczywistej

wygenerowana przez zakorzenione w kulturze literackie reprezentacje stolicy rosyjskiego imperium. Wizja ta posiada ściśle określone cechy, co oznacza, że nie każdy utwór, którego akcja rozgrywa się w Petersburgu automatycznie staje się elementem składowym tekstu petersburskiego. Jak pisze tłumacz i komentator myśli Toporowa, Bogusław Żyłko, aby współtworzyć tekst petersburski, dzieło musi spełniać kilka warunków: „przedstawiać »życie na skraju«, ukazywać bohatera w sytuacjach ekstremalnych, między życiem i śmiercią, naturą i kulturą, chwilą i wiecznością”⁶⁵. Żyłko sugeruje także potencjalną możliwość wyodrębnienia analogicznych tekstów generowanych przez inne metropolie⁶⁶, a zatem pojęcie „tekst miejski” mogłoby funkcjonować jako swego rodzaju uogólniona wersja kategorii wprowadzonej przez Toporowa.

W stosunkowo podobny sposób do idei tekstu miejskiego podchodzi Richard Lehan, który we wspomnianej książce *The City in Literature* postrzega miasto jako produkt literackiej wyobraźni, będący zarazem częścią większej narracyjnej rzeczywistości, odwołującej się do określonej ideologii, która wynika z uwidocznionej przez dany tekst koncepcji miasta⁶⁷. W ten sposób obecna w utworze literacka wizja miasta odzwierciedla właściwą ideologię, przynależną konkretnej epoce jego rozwoju, od starożytnego polis do ponowoczesnych aglomeracji. W związku z tym należałoby rozszerzyć rozumienie określenia „tekst miejski” właśnie o takie znaczenie, bliższe pojęciu „tekst miasta”, nie zapominając

przestrzeni miejskiej jako labiryntu znaków możliwych do odcyfrowania – odczytania – przez poruszającego się w owej przestrzeni przechodnia. Do temat tak rozumianego „tekstu miasta” wróć w drugiej części niniejszego rozdziału, a także w części analitycznej (rozdz. 8.6. i 9.6).

⁶⁵ B. Żyłko, „Achmatowa i pomniki”, *Migotania, przejaśnienia* 2010, nr 1, s. 39.

⁶⁶ Zob. *idem*, „Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury”, w: Toporow, *Miasto i mit*, s. 30.

⁶⁷ Na myśli Lehana opiera się w swoim pojmowaniu tekstu miejskiego Janke Klok, por. Klok, *op. cit.*, s. 36-38.

oczywiście o jego podstawowym czy też bardziej dosłownym sensie, do którego wróć jeszcze w dalszej części tych uwag.

Wśród tekstów miejskich – tekstów o mieście – szczególną pozycję zajmuje powieść. W końcu to ona, jako nowoczesny gatunek literacki *par excellence*, w naturalny sposób traktuje o zjawisku nierozzerwalnie związanym z nowoczesnością, czyli życiu miejskim⁶⁸. Bliskie relacje między powieścią a nowożytnym miastem można wyjaśnić uzależnieniem istnienia obu z nich od mieszczaństwa, którego problemy stanowią temat wielu XIX- i XX-wiecznych powieści, i które zarazem tworzy główną grupę odbiorców tego gatunku literackiego – stąd uzasadnione jest wylansowane przez György’ego Lukácsa określenie „mieszczańska epopeja”⁶⁹. Powieść posiada niewątpliwie wyjątkową zdolność wyrażania nowoczesności, a co za tym idzie – doskonale nadaje się do przedstawiania szerokich opisów miast. Udowodnili to liczni pisarze, których powieściowe wizje rozmaitych metropolii, często stolic, nie tylko przeszły do historii literatury, ale i stały się częścią dziedzictwa kulturowego poszczególnych krajów. Londyn Dickensa, Paryż Balzaka, Praga Kafki czy Dublin Joyce’a to obecnie wyrażenia nie tyle odwołujące się do twórczości tych autorów, co hasła promocyjne turystyki literackiej, nawiązujące do istnienia śladów artystycznych reprezentacji w rzeczywistej topografii miast rozślawionych przez swoich piewców.

W kontekście norweskim termin „powieść miejska”, jeżeli jest już wymieniany, to często także odnosi się do utworów osadzonych w stolicy, Kristianii⁷⁰ lub Oslo („Kristiania/Oslo-roman”) – tak przynajmniej wynika z badań przeprowadzonych przez Janke Klok na korpusie książkowym

⁶⁸ Alter, *op.cit.*, s. ix.

⁶⁹ Zob. Żyłko, „Wstęp tłumacza...”, *op. cit.*, s. 26-27 i Alter, *loc. cit.*

⁷⁰ Dawna nazwa Oslo, oficjalnie używana od roku 1624 w zapisie Christiania, a w latach 1877-1924 w znorweszczonym zapisie Kristiania. W roku 1924 norweska stolica powróciła do historycznej nazwy Oslo, funkcjonującej przed wielkim pożarem miasta i odbudowaniem go w nowej lokalizacji przez króla Chrystiana IV.

składającym się z dziewięciu historii literatury norweskiej, opublikowanych w latach 1924-2001. Pojawienie się tego pojęcia w norweskim dyskursie historycznoliterackim nierozzerwalnie wiąże się z ostatnimi dziesięcioleciami XIX wieku, kiedy to powieść zyskała w Skandynawii status istotnego gatunku⁷¹. Wśród cytowanych przez Klok badaczy na uwagę zasługuje szczególnie Edvard Stang, który już w roku 1938 definiował literaturę miejską jako twórczość zawierającą rozległe i intensywne opisy życia w dużym mieście. Typowym przykładem takiej prozy są dla niego powieści środowiskowe, najchętniej traktujące o życiu rodzinnym klasy średniej, pisane przez kobiety⁷². Innym historykiem literatury, który wprost zwraca uwagę na miasto jako topos pojawiający się w norweskiej powieści, jest autor ostatniej pozycji z korpusu Klok, Per Thomas Andersen, zainteresowany zresztą, jak była mowa wcześniej, szerzej pojmowaną problematyką przestrzeni w literaturze.

Na gruncie norweskim pojęcia „powieść miejska” lub „tekst miejski”, pozostają zatem, podobnie jak w Polsce, nadal bliżej nie sprecyzowane, choć nie oznacza to wcale, że są nieznane. Warto tutaj nadmienić, że dużo więcej miejsca badacze poświęcają twórczości, którą można by usytuować w bezpośredniej opozycji do literatury miejskiej, a mianowicie bardzo różnorodnej literaturze regionalnej/lokalnej, w języku norweskim określanej mianem *heimstaddiktning* lub *hjemstavnsdiktning*. Jako odrębny nurt ta w założeniu

⁷¹ Klok, *op. cit.*, s. 63. Należy tutaj zwrócić uwagę na bardzo późne w stosunku do innych krajów europejskich wkroczenie powieści na literacką arenę Norwegii. Podczas gdy w Europie nowożytna powieść rozwijała się już od epoki oświecenia, w Norwegii gatunek ten pojawił się dopiero w drugiej połowie XIX w., na fali „nowoczesnego przełomu”, o którym więcej w rozdziale 4.1.

⁷² Klok, *op. cit.*, s. 59-60. Rola kobiet w rozwoju norweskiej powieści, nie tylko miejskiej, jest szczególnie istotna, ponieważ to właśnie one jako pierwsze podejmowały współczesną problematykę w większych formach prozatorskich. Za pionierkę w tej dziedzinie powszechnie uważa się Camillę Collett (1813-1895), autorkę powieści realistyczno-psychologicznej *Amtmandens døttre* (1854-1855; Córki urzędnika).

antyurbanistyczna twórczość, będąca reakcją tak na rozwój cywilizacyjny, jak i utwory pisane w miastach i traktujące o problemach typowych dla terenów miejskich, wykształciła się ok. 1880 roku, czyli w tym samym okresie, co podobne prądy w sztuce innych krajów skandynawskich i Niemiec (*Heimatkunst*) oraz niedługo przed pojawieniem się w Norwegii pierwszych tendencji neoromantycznych. Należy tu jednak zauważyć, że pojęcie *heimstaddiktning* jest dużo bardziej pojemne i obejmuje wszelką, również tę powstałą później, lokalną twórczość opiewającą życie w konkretnym rejonie czy wsi⁷³.

Janke Klok, definiując na potrzeby swoich badań powieść miejską, odwołuje się do Bachtinowskiej koncepcji czasoprzestrzeni lub chronotopów, które nie tylko pełnią funkcję organizatorów tekstu, na równi z motywami, lecz mogą również być traktowane jako wyznaczniki gatunku. W ten sposób np. droga jest chronotopem charakteryzującym powieść podróżniczą, zamek to element typowy dla powieści gotyckiej itd. Wśród kilku przykładów miejsc krzyżowania się porządku przestrzennego i czasowego Bachtin wymienia także prowincjonalne miasteczko, choć w tym przypadku nie uzupełnia swoich rozważań o określenie konkretnego, właściwego dla tego chronotopu gatunku⁷⁴. Klok natomiast w analogiczny sposób wyróżnia metropolię jako czasoprzestrzeń typową dla powieści miejskiej⁷⁵. Podobnie tutaj można przyjąć, iż naczelnym wyznacznikiem tej odmiany powieści

⁷³ Więcej na ten temat w: R. Nyboe Nettum, *Generasjonene fra 1890-årene*, w: *Norges litteraturhistorie*, E. Beyer (red.), T.4, R. Nyboe Nettum, P. Amdam, B. Birkeland, *Fra Hamsun til Falkberget*, Oslo 1991, s. 21-24; B. Fidjestøl, P. Kirkegaard S. Aarnes i in., *Norsk litteratur i tusen år: teksthistoriske linjer*, Oslo 2005, s. 458-462.

⁷⁴ Wśród twórczości, w której pojawia się ten rodzaj czasoprzestrzeni, Bachtin wymienia powieści Flauberta oraz szeroko pojmowaną literaturę regionalną. Zob. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 474-475.

⁷⁵ Zob. Klok, *op. cit.*, s. 35.

jest występowanie w tekście chronotopu wielkiego miasta, mającego centralne znaczenie dla struktury świata przedstawionego, przebiegu akcji czy zachowania bohaterów.

W powieści miejskiej metropolia funkcjonuje wobec tego jako zasadniczy element decydujący o kształcie utworu, a nie li tylko scena, kulisa czy tło wydarzeń, bądź też motyw konstytuujący koloryt lokalny dzieła. W ekstremalnych przypadkach miasto może bezpośrednio wpływać na postaci, biorąc aktywny udział w intrydze, czy nawet występując w formie spersonifikowanej⁷⁶. Wielkomiejskie otoczenie może ponadto odciskać piętno na bohaterach – ich odczuciach, reakcjach i przemyśleniach – poprzez działanie tak typowej dla nowoczesnej metropolii kakofonii dźwięków i innych, stale zmieniających się bodźców zmysłowych⁷⁷.

Za kolejną charakterystyczną cechę powieści miejskiej należy uznać obecność motywu ulicy oraz innych miejsc publicznych, w których toczy się akcja utworu. Jak zauważa Hana Wirth-Nesher, jednym z najistotniejszych wyróżników nowożytnej powieści miejskiej⁷⁸ jest przekształcająca się w niej koncepcja domu, który, w przeciwieństwie do wcześniejszych literackich reprezentacji, nie odgrywa już roli prywatnej enklawy, gdzie bohaterowie szukają schronienia przed światem zewnętrznym. Dom przestaje być dominującym chronotopem tej twórczości, a stają się nim miejsca łączące cechy strefy prywatnej i publicznej: kawiarnie, teatry, restauracje, hotele, sklepy etc.⁷⁹ Właśnie ów powszechny udział oswojonej, „udomowionej” przestrzeni zewnętrznej w

⁷⁶ *Ibid.*, s. 73-74.

⁷⁷ Zob. R. R. Wuthenow, „Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts”, w: *Die Stadt in der Literatur*, C. Meckseper, E. Schraut (Hg.), Göttingen 1983, s. 7-27.

⁷⁸ W przypadku literatury norweskiej, ze względu na późny debiut powieści jako gatunku, pojęcia powieści miejskiej i nowożytnej powieści miejskiej można traktować jako tożsame.

⁷⁹ H. Wirth-Nesher, *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge 1996, s. 18-20.

świecie przedstawionym powieści miejskiej świadczy o jej wyjątkowości na tle wcześniejszych odmian gatunku.

Szczególnym rodzajem przestrzeni, niezwykle często pojawiającym się jako arena wydarzeń dzieł literatury miejskiej, jest ulica, wraz z nieodrodnie związanymi z nią postaciami przechodniów, kloszardów, *flâneurów*. To właśnie oni, ludzie poruszający się po mieście, obserwujący jego codzienność z perspektywy chodnika, dostrzegający z bliska wszystko, co składa się na intensywne życie nowoczesnej metropolii, w wyjątkowy sposób wpisują się w charakterystykę powieści miejskiej. Jak pisze Peter I. Barta, ich wędrówka tworzy tekst miejski wyznaczony przez perypatetyczną narrację⁸⁰ – to ruch tych bohaterów wpływa na kształt całości dzieła, określanego przez Bartę mianem „a text of urban walking”⁸¹.

Wreszcie trzeba podkreślić związek literatury miejskiej z modernizmem. Nie bez powodu narodziny tego prądu zbiegają się w czasie z dynamiczną urbanizacją zachodniego świata. Jak już wspomniałam, powieści przypisuje się wybitną zdolność wyrażania nowoczesności, stąd twórcy piszący o mieście najchętniej sięgają po ten gatunek. Podobnie modernizm literacki, będący wszak nurtem wyrosłym z fascynacji nowoczesnością i odwołującym się w swoich założeniach do potrzeby komentowania współczesności, cechuje się silną tendencją do opisywania miejskiego doświadczenia, a jedną z jego ulubionych form jest właśnie powieść miejska⁸². To ten podgatunek w prozie, podobnie jak wiersz o mieście w poezji, najpełniej wyraża ludzką fascynację rozwojem technologicznym i postępem cywilizacyjnym, jednocześnie uwidaczniając egzystencjalny lęk i zwątpienie jednostki wywołane refleksją nad jej sytuacją w

⁸⁰ P. I. Barta, *Bely, Joyce, and Döblin. Peripatetics in the City Novel*, Gainesville 1996, s. xiii.

⁸¹ *Ibid.*, s. xiv.

⁸² *Modernism 1890-1930*, M. Bradbury, J. McFarlane (eds.), London 1976, s. 100.

bezdusznej i anonimowej wielkomiejskiej masie. Raymond Williams, który jako jeden z pierwszych badaczy dostrzegł związek między doświadczeniem miejskim a nowoczesnością, pisał, że powieść miejska odkrywa intensywną, fragmentaryczną, subiektywną świadomość, której subiektywność uwzględnia jednak innych ludzi, składających się na tę pojedynczą świadomość wraz z budynkami, dźwiękami, obrazami i zapachami miasta⁸³. To właśnie przeżycia wewnętrzne jednostki kształtują sposób obrazowania metropolii w modernistycznej powieści miejskiej.

Interesujący jest także wpływ postmodernizmu na literackie reprezentacje miasta. W kontekście nowej filozofii i estetyki oraz w obliczu zmian społeczno-technologicznych epoki postindustrialnej powieść miejska zyskuje odmieniony obiekt swoich zainteresowań, jak również nowe narzędzia umożliwiające ukazanie artystycznej wizji metropolii. „Postmodernizm tworzy zupełnie inny rodzaj rzeczywistości, zarówno gdy mowa o mieście, jak i o tekście literackim”⁸⁴ – to spostrzeżenie Richarda Lehana daje podstawy, by twierdzić, że postmodernistyczny tekst miejski, powstały w miejscu przecięcia się tych rzeczywistości, wnosi nową jakość do tej odmiany prozy. Dowodzi tego np. miasto we współczesnej powieści amerykańskiej takich autorów, jak Don DeLillo czy Thomas Pynchon, które jawi się czytelnikowi nie tylko jako empirycznie identyfikowalna rzeczywistość, ale też miasto fantazji czy miasto-tekst – konstrukcja językowa, zbiór znaków i symboli, pełniący funkcję metafory współczesnego miejskiego świata, który niejako spotęgował się w sieci swoich systemów komunikacyjnych⁸⁵. Podobne refleksje nad

⁸³ R. Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Oxford 1970, s. 164. Williams rozwinął swoją myśl w opracowaniu *The Country and the City*, *op.cit.*

⁸⁴ R. Lehan, „Od Mitu do tajemnicy”, przeł. M. Szczurowski, w: *Miasto w sztuce...*, s. 174.

⁸⁵ Zob. H. Ickstadt, „Kommunikationsmüll und Sprachcollage. Die Stadt in der amerikanischen Fiktion der Postmoderne”, w: *Die Unwirklichkeit...*, s. 197.

tekstualnością miasta można wysnuć, zagłębiając się w niektóre europejskie utwory postmodernistyczne, jak np. *Niewidzialne miasta* (1972) Italo Calvino⁸⁶.

Podsumowując, przyjmuję tutaj, iż powieścią miejską jest każda powieść, w której miasto występuje nie jako tło wydarzeń, lecz element świata przedstawionego decydujący o całościowym kształcie dzieła, stanowiący jego dominantę kompozycyjną lub, odwołując się do terminologii Michaiła Bachtina, dominującą czasoprzestrzeń utworu. Akcja w powieści miejskiej rozgrywa się w dużej mierze w przestrzeni publicznej, także tej oswojonej – na ulicach, w parkach, ale też w hotelach, kawiarniach itd., a jej bohaterami są postaci poruszające się w tejże przestrzeni. Szczególny rozwój tego podgatunku związany jest z modernizmem, jak również postmodernizmem.

Z kolei pojęcie „tekst miejski” będzie dalej zasadniczo stosowane zamiennie z określeniem „powieść miejska”, chyba, że wyraźnie zostanie wskazane nawiązanie do innego znaczenia tego terminu. W związku z tym definicja tekstu miejskiego jest niemal identyczna z powyższą charakterystyką powieści miejskiej, oczywiście przy założeniu większej pojemności semantycznej pierwszej z tych kategorii⁸⁷. Należałoby także zaznaczyć, że „tekst miejski” jest terminem szerszym aniżeli zaproponowane przez Elżbietę Rybicką określenie „pasaż tekstowy”⁸⁸, które można zastosować do niektórych tekstów miejskich, lecz które w zasadniczy sposób różni się od wprowadzonego przeze mnie pojęcia. Podstawową cechą pasaży tekstowych, determinującą ich przynależność do tej kategorii, jest związek z ruchem człowieka w przestrzeni miasta, co nie stanowi głównego

⁸⁶ Zob. Corbineau-Hoffmann, *op.cit.*, s. 214.

⁸⁷ „Powieść miejska” jest naturalnie terminem węższym znaczeniowo niż „tekst miejski” (a zatem każda powieść miejska jest tekstem miejskim). Podobnie zawarte w niniejszym rozdziale rozważania należy odnieść do najpojemniejszego z używanych tutaj określeń, a mianowicie „literatury miejskiej”.

⁸⁸ Zob. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, *op.cit.*, s. 165 i dalej.

wyznacznika tekstu miejskiego. Określenie „tekst miejski” będzie zatem przydatne w odniesieniu do tych utworów, których nie można nazwać powieścią (w tym także do utworów reprezentujących inne gatunki i rodzaje literackie), lub w których tylko poszczególne fragmenty da się sklasyfikować jako spełniające założenia typowe dla omawianej odmiany wypowiedzi literackiej. Stąd np. znajdująca się w korpusie analizowanych utworów eseistyczna powieść Tomasa Espedala *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)* jest po części tekstem miejskim, lecz nie kwalifikuje się już jako powieść miejska. Z kolei w trylogii o Alberte tylko jej drugą część, *Alberte og friheten*, można uznać za powieść miejską, zaś pozostałe części zawierają mniej lub bardziej obszerne fragmenty dające się sklasyfikować jako przykłady tekstu miejskiego.

3.2. Metafora *flânerie*

Jak już wspomniałam, jedną z cech powieści miejskiej jest obecność w niej postaci osoby poruszającej się w miejskiej przestrzeni, ulicznego przechodnia, z którego perspektywy czytelnik obserwuje życie w wielkim ludzkim skupisku. Najczęściej analizowaną w kontekście nowoczesnej metropolii literacką figurą miejskiego wędrowcy jest wywodzący się z XIX-wiecznego Paryża *flâneur*, niespieszny spacerowicz i artysta, uwieczniony przede wszystkim w twórczości Charlesa Baudelaire’a: eseju *Malarz życia nowoczesnego* (1863) i zbiorze poematów prozą pt. *Paryski splin* (1869), ale też we wcześniejszym tomie *Kwiaty zła* (1857)⁸⁹. Imponująca ilościowo literatura na temat tej postaci, z obszernymi, międzywojennymi komentarzami autorstwa Waltera Benjamina na czele, z jednej strony przedstawia jej bardzo złożony obraz, a z drugiej nie precyzuje do końca, kim

⁸⁹ Należy podkreślić, iż określenie *flâneur* w ogóle nie pada na stronach wymienionych dzieł Baudelaire’a, jednak postać tę w jego twórczości zidentyfikował i nazwał Walter Benjamin.

tak naprawdę był lub jest *flâneur*, typ tyleż tajemniczy, co wymykający się jednoznacznym definicjom⁹⁰. Ponieważ figura *flâneura* będzie stanowić jeden z istotniejszych punktów odniesienia dla moich dalszych rozważań (zarówno w ich historycznoliterackiej, jak i analitycznej części), spróbuję w tym miejscu sformułować, jak rozumiem to pojęcie, a także zasygnalizować istnienie innych postaci, możliwych do odnalezienia w miejskiej przestrzeni, zarówno tej dawniejszej, jak i współczesnej.

Jednocześnie należy powtórzyć, że osobę *flâneura* będę dalej traktować jako narzędzie analizy, w związku z czym zakładam pewną jej abstrakcyjność i uniwersalność. Pomimo twierdzenia Waltera Benjamina, iż *flâneur* nie opuszcza określonych ram historycznych, będąc zjawiskiem nieodzownie związanym z Paryżem XIX wieku, dla literaturoznawców figura ta nierzadko pełni funkcję „emblematicznego przedstawiciela nowoczesności i uosobienia współczesnej miejskości”⁹¹. Takie jest również moje postrzeganie *flâneura*, które – mam nadzieję – uda się potwierdzić w toku analizy wybranych dzieł literackich. W tym przypadku jednak nie da się właściwie w pełni odizolować postaci od historycznych okoliczności, w których powstała, stąd też poniższe refleksje dotyczą w dużej mierze czasu i miejsca, w którym *flâneur* się narodził, aczkolwiek mają na celu pewną generalizację.

Słowo *flâneur*, choć oczywiście trafiło do wielu języków bezpośrednio z francuskiego, ma korzenie skandynawskie. Źródłosłowem wyrazu jest staronorweski czasownik *flana* – włączyć się w koło, krążyć bez celu⁹². Określeniu, które we

⁹⁰ O nieuchwytności pojęcia „*flâneur*” pisze m.in. Keith Tester we wstępie do zbioru artykułów poświęconych tej postaci: K. Tester, „Introduction”, w: *The Flâneur*, K. Tester (ed.), London 1994, s. 1.

⁹¹ „an emblematic representative of modernity and personification of contemporary urbanity”; P. Parkhurst Ferguson, „The *flâneur* on and off the streets of Paris”, w: *The Flâneur*, s. 22.

⁹² Współczesne znaczenie czasownika *å flane* w języku norweskim jest zgoła inne: „flirtować”, „kokietować coraz to inne osoby”, zaś

Francji pojawiło się na początku XIX wieku i początkowo miało pejoratywny wydźwięk, bliższe współczesnemu znaczenie nadał Balzac, który w swojej *Fizjologii małżeństwa* (1829) zawarł udany portret beztroskiego, obserwującego miejskie życie włóczęgi⁹³. *Flâneur* był także jednym z typów paryskich przedstawianych w felietonach oraz większych zbiorach publicystyki, zwanych szkicami fizjologicznymi⁹⁴. Jedna z wielu tego typu książek, całkowicie poświęcona postaci miejskiego wędrowcy *Physiologie du Flâneur* (1841) autorstwa Luisa Huarta, osiągając w roku pierwszego wydania nakład 10 000 egzemplarzy udowodniła określoną pozycję tej figury w świadomości paryżan⁹⁵.

Wczesny *flâneur* wykazuje spore pokrewieństwo z oświeceniowym obserwatorem i komentatorem obyczajów mieszkańców Londynu, bohaterem dziennika *The Spectator* (1711-1712) znanym jako *Mr. Spectator*. Z drugiej strony francuskiemu ulicznemu włóczędze blisko do innego popularnego indywidualisty epoki, również lubiącego się w spacerach po mieście arystokratycznego dandysa. W odróżnieniu od *flâneura*, dandys przechadza się jednak z nudy i próżności, a jego wędrowkom nie przyświeca żaden bliżej sprecyzowany cel⁹⁶. Paryski *flâneur* jest stroniącym od mieszczańskiego życia, obiektywnym obserwatorem miejskiej rzeczywistości, z wszystkimi jej ciemnymi tajemnicami, co czyni go w pewnym stopniu podobnym do gapia (*badaud*), ale też pozwala mu zbliżyć się do najmniej poważanych postaci z

spokrewniony z czasownikiem rzeczownik *en flane* oznacza rozpustnicę lub kochankę.

⁹³ Więcej na ten temat w: K. Loska, „*Flâneur* jako metafora współczesnej kultury”, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), Białystok 1998, s. 42-43.

⁹⁴ Zob. W. Benjamin, „Paryż II Cesarstwa według Beudelaire’a” przeł. H. Orłowski, w: *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 362-364.

⁹⁵ B. Mazlish, „*The flâneur: from spectator to representation*”, w: *The Flâneur*, s. 47.

⁹⁶ A. Hohman, „*Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*”, przeł. A. Kopacki, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 344.

galerii ulicznych typów Paryża: gałganiarza (*chiffonier*), prostytutki czy przestępcy. Pomimo tych cech wspólnych, *flâneur* pozostaje na tle powyższych reprezentantów „bractwa bohemy” zdecydowanie odmienną figurą, której wyraziste cechy w drugiej połowie stulecia określił Charles Baudelaire.

Ze szkiców Waltera Benjamina wiadomo, że ulubionym schronieniem paryskiego spacerowicza były pasáže, biegnące wzdłuż kamienic, oszklone przejścia rozdzielające ciągi eleganckich butików. „W takim świecie *flâneur* czuje się swojsko”⁹⁷ – pisze Benjamin – to tam miejski włóczęga znajduje to, co najbardziej charakterystyczne dla nowoczesnej metropolii: tłum, zgiełk, handel – skupione na stosunkowo niewielkiej powierzchni, w przestrzeni pośredniej między ulicą a wnętrzem. W późniejszym okresie, w epoce II Cesarstwa, wraz z ogromną przebudową Paryża według projektu barona Hausmanna, *flâneur* zyskuje nowe miejsce w wielkim mieście. W wyniku modernizacji francuskiej stolicy nastąpiło rozdzielenie dotychczas powiązanych z sobą i przenikających się pomieszczeń oraz przestrzeni prywatnych i publicznych⁹⁸, ponadto wykształciły się obszary w nowy sposób łączące cechy obu tych sfer. Dzięki powstaniu wielkich bulwarów, ewoluowały paryskie kawiarnie, które teraz część stolików mogły wystawiać na ulicę. Bywalcy przesiadujący w punkcie przecięcia się prywatnej przestrzeni lokalu i publicznej przestrzeni chodnika mieli znakomitą okazję, by w milczeniu, z zachowaniem właściwego dystansu, przyglądać się tłumom przechodniów⁹⁹. Takie rozrywki mogły także stać się udziałem paryskich spacerowiczów, czy też szlifibruków, jak pisze o nich Siegfried Kracauer:

„Szlifibruk był podobny do palacza haszyszu; obrazy miasta mamły go niczym sny. A nałóg łązиковania pozwalał takie sny

⁹⁷ Benjamin, *op.cit.*, s. 364.

⁹⁸ L. Benevolo, *Miasto w dziejach Europy. Tworzenie Europy*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 1995, s. 186.

⁹⁹ Zob. R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 271-273.

śnić; również dla bywalców bulwarów szlifowanie bruków stało się słodkim przyzwyczajeniem.”¹⁰⁰

Swoiste przemieszanie, czy też zlanie w jedno sfery prywatnej i publicznej, jest bardzo typowe dla *flâneura*. Wśród konstytuujących tę postać cech, które zostaną przedstawione poniżej, jedną z ważniejszych stanowi na tyle silne oswojenie ulicy, że nabiera ona właściwości domu. Baudelaire, opisując w *Malarzu życia nowoczesnego* wzorcowego *flâneura*, Constantina Guysa, twierdzi, że doznaje on wyjątkowej przyjemności, mogąc „być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie.”¹⁰¹ Benjamin rozwija tę myśl, pisząc:

„Dla flaneura, żyjącego pomiędzy frontami budynków niby bourgeois w czterech ścianach swego domu, ulica staje się mieszkaniem. W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre (a nawet lepsze) jako przystrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarniane tarasy za wykusze, z których po zakończonej pracy spogląda na swój dobytek.”¹⁰²

Flâneur to zatem człowiek miasta, dla którego ulica jest najnaturalniejszym środowiskiem: tam czuje się najswobodniej, ponieważ tylko ulica pozwala mu na połączenie jego ulubionych czynności – spacerowania i obserwowania – których pokłosie zyskuje później artystyczne opracowanie w wyniku procesu twórczego.

Ruch *flâneura* charakteryzuje wolne tempo, które, jak zauważa Benjamin, demonstracyjnie podkreślano zabierając na przechadzki żółwie. Jedynie powolny spacer (lub ewentual-

¹⁰⁰ S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sapoliński, Warszawa 1992, s. 85.

¹⁰¹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 20.

¹⁰² Benjamin, *op.cit.*, s. 365.

nie spoczynek, np. podczas wizyty w kawiarni) daje możliwość wnikliwej obserwacji miasta, a przede wszystkim wypełniającego jego bulwary tłum. *Flâneur* kocha tłum, gdyż może się w nim schować, aby, nie przyciągając niczyjej uwagi, z ukrycia przyglądać się światu. „Książę, który wszędzie zachowuje *incognito*”¹⁰³ – pisze o nim Baudelaire, zwracając uwagę na typowe dla tej figury pragnienie anonimowości. Kilkadziesiąt lat później, Franz Hessel zauważa w swojej książce *Spazieren in Berlin* (1929)¹⁰⁴, iż *flâneura* równie mocno cechuje poczucie, że jest dla każdego podejrzany. Oba te elementy tworzą zdefiniowaną przez Benjamina „dialektykę *flânerie*”: postać zarówno obserwującą, jak i obserwowaną¹⁰⁵, paradoksalnie integrującą cechy obu bohaterów opowiadania Edgara Allana Poego „Człowiek tłumy” z 1840 r., przetłumaczonego przez Baudelaire’a i stanowiącego niekwestionowaną inspirację dla jego rozważań na temat miejskiego wędrowcy¹⁰⁶.

W ten sposób może on przypominać detektywa, który, zainteresowany dostrzeżonym w tłumie człowiekiem, rzuca się za nim w pościg. W końcu „flâneur, jakimkolwiek tropem by podążał, zawsze natknie się na zbrodnię”¹⁰⁷. Z drugiej strony zaś, kryjąc się w masie przechodniów, *flâneur* reprezentuje jednostkę uciekającą przed spojrzeniami innych, czującą się nieswojo w społeczeństwie. Ta realizacja postaci, analizowana przez Benjamina w recenzji berlińskiego dzieła Hessla, oddala się wyraźnie od spacerującego powolnym krokiem filozofa, a zaczyna „nabierać cech błakającego się niepewnie po dzikich

¹⁰³ Baudelaire, *loc.cit.*

¹⁰⁴ Późniejsze wydania noszą tytuł *Ein Flâneur in Berlin*. W języku polskim dostępny fragment „*Flâneur w Berlinie*”, przeł. S. Lisiecka, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 163-233.

¹⁰⁵ Zob. D. Frisby, „The *flâneur* in social theory”, w: *The Flâneur*, s. 92.

¹⁰⁶ Zob. np. Mazlish, *op.cit.*, s. 50.

¹⁰⁷ Benjamin, *op.cit.*, s. 369.

ostępach społecznych wilkołaka”¹⁰⁸. Można zatem powiedzieć, że uosabiając obserwującego i obserwowanego zarazem, *flâneur* wzbogaca obraz śledzącego życie miasta wędrowcy o pierwiastek właściwy dla naturalnego antagonisty detektywa, czyli zbrodniarza.

Podstawowym celem obserwacji *flâneura* nie jest jednak poszukiwanie w tłumie rzucających się w oczy jednostek. Postać ta, dla której wzrok stanowi najważniejszy spośród zmysłów, bacznie przygląda się swojemu otoczeniu, dostrzegając w nim znaki, których sens pozostaje ukryty dla innych uczestników miejskiej przestrzeni. Wyjątkową cechą *flâneura* jest bowiem umiejętność percepcji miasta jako tekstu, możliwego do odczytania poprzez ruch spacerowicza. Franz Hessel wprost porównuje wędrowanie ulicami do lektury książki, gdzie wszystkie elementy rejestrowane przez oko: „ludzkie oblicza, okna wystawowe, tarasy kawiarni, drogi, auta, drzewa stają się głośnymi, równouprawnionymi literami, które łącznie wyłaniają słowa, zdania i strony zawsze nowej książki”¹⁰⁹. Ta zdolność sprawia, iż *flâneur* potrafi oswoić miasto-labirynt: odcyfrowując jego symbole, znajduje drogę w gąszczu ulic.

Lektura miasta to zajęcie niezwykle absorbujące, ponieważ z jednej strony pełni funkcję wstępu do własnej działalności artystycznej spacerowicza, a z drugiej pozwala mu na bezpośredni kontakt z nowoczesnością, której *flâneur* jest tak wielbicielem, jak i najznamienitszym reprezentantem. Obserwując swoje miejskie środowisko, spacerowicz chłonie wszelkie napotymane bodźce wzrokowe, z radością przyjmując każdy z nich jako drobne świadectwo teraźniejszości.

¹⁰⁸ W. Benjamin, „Powrót *flâneura*. O *Spacerach po Berlinie* Franza Hessa”, przeł. A. Kopacki, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 238.

¹⁰⁹ F. Hessel, *Spazieren in Berlin*, cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, „Dryfujący *flâneur*, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni”, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, E. Rewers (red.), Poznań 1999, s. 127; zob. też F. Hessel, „Sztuka spacerowania”, przeł. S. Lisiecka, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 157-162.

Baudelaire tak opisuje zetknięcie się *flâneura* z jego otoczeniem:

„Patrzy, jak płynie rzeka życia, majestatyczna i połyskliwa; podziwia nieśmiertelne piękno i zdumiewającą harmonię życia stolic, harmonię tak cudownie zachowaną wśród zgiełku wolności ludzkiej. Przygląda się pejzażom wielkiego miasta, pejzażom z kamienia pieszczonemu przez mgłę lub smaganego uderzeniami słońca. Raduje go piękno pojazdów, wspaniałe konie, olśniewająca czystość groomów, zwinność lokajów, falujący krok kobiet, uroda dzieci, szczęśliwych, że żyją i są dobrze ubrane; słowem, cieszy go życie powszechne.”¹¹⁰

Owa dziecięca radość dnia powszedniego, którą tak podkreśla Baudelaire, wynika z ogromnej fascynacji *flâneura* życiem „tu i teraz”. Podsumowując swoje refleksje na temat Constantina Guysa, autor *Kwiatów zła* stwierdza, że artysta ten „wszędzie szukał przemijającego, ulotnego piękna teraźniejszego życia, charakteru tego, co czytelnik pozwolił nam nazwać nowoczesnością.”¹¹¹ Nowoczesność nie jest jednak u Baudelaire’a pojęciem jasno sprecyzowanym. Jak zauważa Keith Tester¹¹², nowoczesnymi dla *flâneura* są wszelkie przejawy teraźniejszości, tej konkretnej, paryskiej i dziewiętnastowiecznej. Baudelaire stawia znak równości między obserwacją życia francuskiej stolicy i obserwacją nowoczesności, co sprawia, że obie czynności zlewają się w jego esej w jedną: nowoczesność jest formą, a Paryż treścią. Również Benjamin ma problem z rozdzieleniem historycznie zakorzenionej *flânerie* od bardziej uniwersalnie pojmowanego doświadczenia nowoczesności, wykorzystując w swoich komentarzach odniesienia do innych europejskich metropolii. Tę niejednoznaczność można w efekcie potraktować jako argument przemawiający za uznaniem *flâneura* za postać

¹¹⁰ Baudelaire, *op.cit.*, s. 21.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 53, oryginalne wyróżnienie.

¹¹² Tester, *op.cit.*, s. 16.

wykraczającą poza ściśle ustalone ramy historyczno-topograficzne.

Obserwacja miasta/nowoczesności, będąca celem przechadzek *flâneura*, stanowi, jak już wspomniano, wstęp do późniejszej działalności twórczej. Każdy miejski wędrowiec opisywany przez Baudelaire'a jest artystą – malarzem lub poetą, rejestrującym bogactwo zebranych w ciągu dnia impulsów i impresji w postaci dzieła dającego wyraz pięknu terażniejszości:

„Teraz, w godzinie gdy inni śpią, on pochyla się nad stołem, przeszywając kartkę papieru tym samym spojrzeniem, którym ogarniał przed chwilą rzeczy, walcząc ołówkiem, piórem, pędzlem, rozpryskując wodę ze szklanki pod sufit, wycierając pióro o koszulę, szybki, gwałtowny, ruchliwy, jak gdyby obawiał się, że obrazy mu uciekną, klóćąc się, choć w pokoju nie ma nikogo, i poszturchując samego siebie. I rzeczy odradzają się na papierze, naturalne i bardziej niż naturalne, piękne i bardziej niż piękne, osobliwe i obdarzone życiem żarliwym jak dusza autora.”¹¹³

W ten sposób samo tworzenie staje się zwieńczeniem dłuższego procesu artystycznego, zapoczątkowanego już w chwili wyjścia *flâneura* na ulicę. Poprzez ruch, obserwację, czytanie miasta spacerowicz powołuje do życia dzieło, które później tylko utrwała w swojej pracowni.

Jako twórca miejski włącza stąd też znamienym przedstawicielem zmian nowoczesności, obejmujących między innymi powstanie kapitalistycznego rynku towarowego. Benjamin, wśród swoich refleksji na temat relacji między zjawiskiem *flânerie* a sytuacją ekonomiczną dziewiętnastowiecznego Paryża, zauważa: „Pod postacią flaneura wkracza na rynek inteligencja po to – jak sama sądzi – aby mu się przyjrzeć, w rzeczywistości jednak po to, aby znaleźć

¹¹³ Baudelaire, *op.cit.*, s. 22.

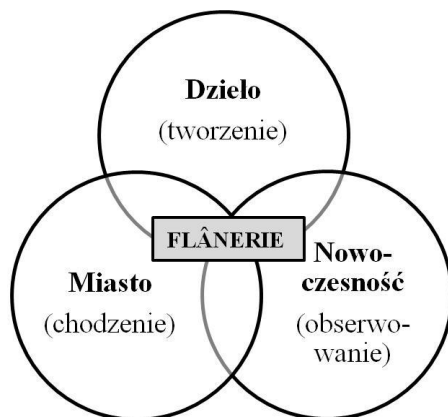
kupca.”¹¹⁴ Spacerowicza-artystę można zatem traktować nie tylko jako natchnionego obserwatora codzienności, ale też jako sprzedawcę mającego nadzieję na zbycie własnej twórczości, podobnego licznym, typowym dla tamtego okresu żurnalistom, autorom felietonów prasowych i powieści w odcinkach, wśród których bodaj największą popularnością cieszyły się *Tajemnice Paryża* (1842-1843) Eugeniusza Sue¹¹⁵.

Podsumowując, zakładam tutaj, iż aby można było mówić o *flânerie* w jej klasycznym wydaniu, konieczne jest współistnienie trzech zależnych od siebie elementów oraz ściśle związanych z nimi czynności: miasta, którego ulicami (w pojedynkę i w niespiesznym tempie) chodzi *flâneur*, nowoczesności (czy też teraźniejszości), którą obserwuje, oraz dzieła, które później tworzy. Zależności te ilustruje rysunek 1. Oczywiście takie schematyczne potraktowanie figury *flâneura* wiąże się z uproszczeniami, które mogą wydawać się zbyt daleko posunięte, zwłaszcza w przypadku tak wieloaspektowej i trudnej do zdefiniowania postaci. Wyżej wymienione elementy stanowią jednak minimalny, opracowany przede wszystkim w oparciu o teksty Baudelaire’a oraz szkice Benjamin, zestaw najistotniejszych wyznaczników *flânerie*, których wspólne występowanie można uznać za niezbędne w kontekście charakterystyki *flâneura* jako uniwersalnej i ponadczasowej figury. W związku z tym w moich dalszych rozważaniach mianem *flâneurów* będzie można określić bohaterów spełniających (minimalnie) powyższe założenia, natomiast wszelkie inne osoby poruszające się w miejskiej

¹¹⁴ W. Benjamin, „Paryż - stolica dziewiętnastego wieku”, przeł. H. Orłowski, w: *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 328.

¹¹⁵ O paryskim rynku literackim, w tym o powieści E. Sue, pisze Benjamin w „Paryżu II Cesarstwa według Baudelaire’a”. Więcej na temat fenomenu *Tajemnic Paryża* w: K. Rutkowski, *Paryskie pasáže. Opowieść o tajemnych przejściach*, Gdańsk 2008, s. 9-11. Co ciekawe, wśród licznych odpowiedników książki E. Sue traktujących o innych europejskich miastach istnieją także norweskie „Tajemnice Kristianii” - *Kristiania Mysterier* autorstwa Rudolfa Muusa z roku 1901.

przestrzeni będę, wzorem norweskich badaczy dokonujących wyraźnego podziału między obiema kategoriami¹¹⁶, nazywać po prostu miejskimi wędrowcami.



Rysunek 1

Wśród problematyki dotyczącej *flânerie* stosunkowo rzadko komentowanym, a bardzo ciekawym zagadnieniem jest kwestia pochodzenia spacerowicza. Zdecydowaną opinię na ten temat prezentuje Rob Shields, twierdząc, że *flâneur* może być tylko rodzimym mieszkańcem metropolii, po której się porusza, a jednocześnie akcentując istotny element wyobcowania tej postaci. Za przeciwieństwo i swego rodzaju uzupełnienie opisywanej przez Benjaminą figury należałoby jego zdaniem uznać wywodzącego się z pism socjologicznych Georga Simmla, a utożsamianego z przybyszem z zagranicy obcego, zdefiniowanego w następujący sposób:

„Nie mamy tu na myśli «cudzoziemca» jako wędrowca, który dziś przychodzi, jutro odchodzi, ale osobę, która dziś

¹¹⁶ Mam tutaj na myśli przede wszystkim Tone Selboe i Finna Tveito, którzy rozróżniają w swoich analizach między postaciami *flâneurów* i miejskich wędrowców (norw. *byvandrerne*).

przychodzi, jutro zaś zostaje – niejako potencjalnego wędrowca, który, aczkolwiek nie wyruszył dalej, nie zrezygnował też całkowicie z owej swobody przychodzenia i odchodzenia”¹¹⁷.

Obcy miałby zatem być „cudzoziemcem, który staje się podobnym tubylcowi, natomiast *flâneur*, wręcz przeciwnie – to autochton zaczynający przypominać obcokrajowca”¹¹⁸.

Jednak czy oznacza to, że obcy nie może uprawiać *flânerie*? Do odpowiedzi na to pytanie można zbliżyć się poprzez lekturę otwierających recenzję *Spazieren in Berlin* słów Benjamina:

„Gdyby podzielić na dwie grupy wszystkie istniejące opisy miast według miejsca urodzenia ich autorów, z pewnością okazałoby się, że te napisane przez miejscowych są znikomą mniejszością. Najzewnętrniejszy motyw, egzotyka, malowniczość, oddziaływa tylko na obcych”¹¹⁹.

To właśnie cudzoziemiec, jak nikt inny, wydaje się szczególnie predestynowany do obserwacji życia poza granicami ojczyzny, czy to w mieście, czy na wsi, ze względu na wyjątkowe wyczulenie na to, co fascynujące dzięki swej odmienności, egzotyczności, ulotności wrażeń, tak pożądaną przecież przez Baudelairowskiego spacerowicza. Cudzoziemiec taki nie może przy tym być zwykłym podróżnym, turystą (którego Benjamin odrzuca jako niegodnego prawdziwej *flânerie*), a obcym w rozumieniu Simmla – takim, który zostaje w danym miejscu na dłużej, lecz nie odcina się od możliwości wyjazdu. Wówczas, zapoznawszy się wystarczająco dobrze z topografią miasta, obcokrajowiec może wejść z nim w intymną relację,

¹¹⁷ G. Simmel, „Obcy”, w: *idem, Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 204.

¹¹⁸ R. Shields, „Fancy footwork: Walter Benjamin’s notes on *flânerie*”, w: *The Flâneur*, s. 68.

¹¹⁹ Benjamin, „Powrót *flâneura*”, *op.cit.*, s. 234.

„zamieszkać” na ulicy i zacząć czytać jej znaki, jak każdy inny *flâneur*. Jak podaje dziewiętnastowieczne francuskie źródło, „*flâneur* może przyjść na świat wszędzie, ale mieszkać – tylko w Paryżu”¹²⁰, co znakomicie potwierdza przypadek urodzonego w Holandii Constantina Guysa. To nie pochodzenie decyduje o tym, czy ktoś zostaje *flâneurem*, a jego stosunek do miasta, nowoczesności i sztuki.

W przeciwieństwie do powyższego zagadnienia, inny problem poniekąd związany z obcością, a mianowicie kwestia istnienia bądź nie żeńskiego odpowiednika *flâneura*, często określanego mianem *flâneuse*, od kilku dziesięcioleci stanowi przedmiot sporów wielu krytyków literatury i sztuki, szczególnie tych reprezentujących kręgi feministyczne. Dyskusję na ten temat zapoczątkowała w roku 1985 Janet Wolff swoim artykułem traktującym o niewidzialności *flâneuse*¹²¹. Autorka wysuwa w nim tezę, że w związku z zaistniałym w dziewiętnastowiecznym Paryżu wyraźnym podziałem sfer życia człowieka na publiczną i prywatną, kobieta w naturalny sposób zaczyna przynależeć wyłącznie do utożsamianej z domem przestrzeni prywatnej, w której pozostaje uwięziona, nie posiadając wstępu do zarezerwowanej dla mężczyzn sfery publicznej, której znakomitym przykładem jest chociażby zawładnięty przez *flâneura* bulwar. Samotne, bezcelowe i połączone z baczną obserwacją poruszanie się przedstawicielki płci pięknej po ulicy było w tamtym czasie jednoznacznie postrzegane jako czynność właściwa dla kobiety lekkich obyczajów, w związku z czym żeńska wersja *flânerie* nie miała nigdy racji bytu. Na poparcie swojego poglądu Wolff przytacza przykład paradującej po Paryżu w męskim przebraniu George Sand, która tylko w ten sposób mogła osiągnąć pełnię swobody w miejskiej przestrzeni.

¹²⁰ „Le Flâneur à Paris”, w: *Paris des cent et un*, Paris 1832, cyt. za: Parkhurst Ferguson, *op.cit.*, s. 22.

¹²¹ J. Wolff, „The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture & Society*, T.2 1985 nr 3, s. 37-46.

Z tezą Wolff zgadza się m.in. historyczka sztuki Griselda Pollock¹²², natomiast polemizuje z nią Elizabeth Wilson¹²³, twierdząc, iż kobieta-*flâneur* nie mogła istnieć, ponieważ również rzeczywista męska wersja tej figury nigdy istniała, a była jedynie projekcją napięć i lęków wywołanych u mieszczańskiej ludności przez nowe, wielkomiejskie środowisko. Wreszcie pojawiają się też głosy przyznające kobiecie prawo do funkcjonowania jako *flâneuse* w kontekście rozwoju nowego typu przestrzeni – centrum handlowego, w którym spacerowiczka/konsumentka może poruszać się w sposób zbliżony do mężczyzny wędrującego w paryskich pasażach. Problem spojrzenia (*gaze*), tak kluczowy dla dyskursu feministycznego, niektóre badaczki rozwiązują również, dokonując transferu pojęcia *flânerie* na czynność chodzenia przez kobiety do kina i obserwacji fikcji przedstawionej w filmie¹²⁴.

Większość tych opinii bazuje jednak na przekonaniu, iż *flâneura* należy traktować wyłącznie jako postać uwarunkowaną historycznie. Przyjmując szerszy punkt widzenia, wynikający ze stosowanej również tutaj koncepcji *flâneura* jako pewnego motywu, czy też metafory możliwej do odnalezienia w rozmaitych dziełach literatury i sztuki nowoczesnej, istnienie kobiety-spacerowiczki przestaje być aż tak dyskusyjne. Taką możliwość percepcji *flâneuse* dopuszcza sama Janet Wolff w opublikowanej po piętnastu latach rewizji swojego artykułu¹²⁵, natomiast wyraźnej redefinicji pojęcia

¹²² G. Pollock, „Modernity and the spaces of femininity”, w: *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, N. Broude, M. D. Garrard (eds.), New York 1992., s. 245-268.

¹²³ E. Wilson, „The Invisible Flâneur”, *New Left Review* 1992, nr 1/191, s. 90-110.

¹²⁴ Zob. A. Friedberg, „Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition”, *Publications of the Modern Language Association of America* 106, 1991, nr 3, s. 419-431, a także A. Gleber, *The Art of Taking a Walk. Flânerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, New Jersey 1999, s. 171-190.

¹²⁵ Zob. J. Wolff, „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur)”, w: *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual*

flânerie dokonuje Deborah L. Parsons¹²⁶, co pozwala jej rozpoznać w literaturze modernistycznej sporą grupę obserwujących, wędrujących ulicami Paryża i Londynu „*flâneurek*”, bohaterek kobiecej prozy z okresu 1880-1940. Odchodząc od wizji spacerowicza ograniczonej wyłącznie do jednej płci, badaczce udaje się nakreślić obraz obecności żeńskich przechodniów, mniej lub bardziej podobnych do przypadkowo zauważonej w tłumie *une passante* ze znanego sonetu Baudelaire’a pt. „Do przechodzącej”, oraz ich własnej, szczególnej optyki miejskiej przestrzeni.

Jak już była mowa, część badaczy pozostających przy historyczno-socjologicznie uzasadnionej wizji *flânerie* upatruje możliwości powstania żeńskiego odpowiednika spacerowicza w dwudziestowiecznych zmianach zachowań konsumenckich i ewolucji paryskich pasaży we współczesne domy towarowe. To właśnie ta transformacja może być postrzegana jako punkt zwrotny w rozwoju zarówno samej figury *flâneura*, jak i refleksji na jej temat. W momencie, w którym Walter Benjamin zdefiniował tę postać jako należącą do określonego miejsca i epoki¹²⁷ – epoki paryskich pasaży – pisząc o domu handlowym jako o „ostatniej sztuczce” czy „mecie” *flâneura*, zostało otwarte pole do dyskusji z taką interpretacją figury spacerowicza, a co za tym idzie do konstrukcji ponowoczesnego *flâneura* jako metafory, do której również będą odwoływać się w dalszej analizie dzieł literackich.

culture in nineteenth-century Paris, A. D’Souza, T. McDonough (eds.), Manchester 2006, s. 22.

¹²⁶ D. L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford 2000, s. 5 i dalej.

¹²⁷ Mimo wszystko nie można powiedzieć z całą stanowczością, że sam Benjamin tylko w ten sposób traktuje w swoich komentarzach postać spacerowicza – należy podkreślić jego tendencję do płynnego przechodzenia od rozważań na temat *flâneura* pojmowanego historycznie do postrzegania go jako powracający motyw czy swego rodzaju alegorię (patrz np. recenzja *Spazieren in Berlin*).

„Jeżeli pasaż stanowi klasyczną formę zewnętrzną, która jawi się flaneurowi pod postacią ulicy, to jego formą schyłkową jest magazyn. [...] Jeśli początkowo ulica stała się dla niego wnętrzem, to w końcu wnętrze to stało się dla niego ulicą, on zaś błąkał się po labiryncie towarów, podobnie jak przedtem po labiryncie miasta”¹²⁸

To stwierdzenie Benjaminu stanowi punkt wyjścia do późniejszych rozważań Zygmunta Baumana¹²⁹, dla którego formą *flânerie* staje się współczesne wędrowanie konsumentów po centrach handlowych, zamkniętych, a przez to bezpiecznych przestrzeniach chroniących przed zasadzkami podobnej do dżungli ulicy, wnętrzach rażących swą nienaturalnością, pochodnych przestrzeni Disneylandu¹³⁰.

W dzisiejszym świecie *flâneur* jawi się jako umasowiony potomek Baudelairońskiego spacerowicza, jeden z kilku ponowoczesnych typów, czy też wzorów osobowych wyróżnionych przez Baumana – towarzysz włóczęgi, turysty i gracza¹³¹. Ponowoczesny spacerowicz występuje, paradoksalnie, niekoniecznie jako jednostka w tłumie, ale jako tłum jednostek, podobnych do siebie, wędrujących po domach towarowych konsumentów – w końcu, jak konkluduje Bauman, odrzucenie *flânerie* jest dla współczesnego człowieka decyzją heroiczną¹³². Ta nowa odmiana *flâneuryzmu* traci zatem elitaryzm swego pierwowzoru, gdyż przemierzający galerie handlowe klient czy osoba oddająca się rozrywce *window shoppingu* nie musi wcale posiadać cech intelektualisty i artysty, którym był klasyczny *flâneur*. Wraz

¹²⁸ Benjamin, „Paryż II Cesarstwa...”, *op.cit.*, s. 382-283.

¹²⁹ Z. Bauman, „Przedstawienie na pustyni”, przeł. M. Kwiek, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”, s. 71-84.

¹³⁰ O innych współczesnych interpretacjach *flânerie* pisze A. Zeidler-Janiszewska w artykule „Dryfujący *flâneur*...”, *op.cit.*

¹³¹ Zob. Z. Bauman, „Ponowoczesne wzory osobowe”, w: *idem, Dwa szkice...*, *op.cit.*, s. 7-39; Z. Bauman, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, w: *Questions of Cultural Identity*, S. Hall, P. du Gay (eds.), London 1996, s. 18-36.

¹³² Bauman, „Przedstawienie na pustyni”, *op.cit.*, s. 83.

ze zniknięciem jednego z trzech niezbędnych elementów wyróżniających pierwotnego, paryskiego spacerowicza, wyłania się nowy typ tej postaci, który będzie także relewantnym punktem odniesienia dla dalszej analizy, pozostającym jednak w relacji podrzędnej wobec klasycznej definicji *flâneura*, opartej na współistnieniu trzech podstawowych elementów: chodzenia, obserwacji i tworzenia.

Wśród aktualnych trendów interpretacyjnych, odwołujących się do omawianej postaci, można wymienić także badania, w których figura *flâneura* odgrywa rolę niezwykle pojemnej metafory, mieszczącej w sobie zarówno refleksje na temat współczesnych wędrówek w cyberprzestrzeni czy wirtualnej rzeczywistości¹³³, *flânerie* w kontekście problematyki queerowej¹³⁴, jak i pieszego podróżowania przez miasto w rytm muzyki płynącej z odtwarzacza mp3¹³⁵. Wprawdzie perspektywy te nie będą aktualne dla mojej analizy, jednak już tak niewielki ich wybór pokazuje, jak wielowymiarową postacią jest współczesny miejski spacerowicz, nadal określany mianem *flâneura*. Mimo iż niniejsza krótka prezentacja zjawiska absolutnie nie wyczerpuje bogactwa zagadnień z nim związanych, pozwala jednak zwrócić uwagę na te kwestie, które będą szczególnie istotne dla moich dalszych rozważań. Nade wszystko zaś należy podkreślić założenie, iż *flâneuryzm* można rozpatrywać w oderwaniu od historycznego kontekstu jego powstania, chociaż zakresy definicji „klasycznego”, nowoczesnego *flâneura* i jego ponowoczesnego odpowiednika odbiegają od

¹³³ Zob. np. Loska, *op. cit.*, s. 46-47. Ostatnie komentarze wieszczą już nawet śmierć „cyberflâneura”, zob. np. artykuł Jewgienija Morozowa w *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html>, dostęp 15.11.2016.

¹³⁴ Zob. A. Ivanchikova, *Sidewalks of Desire: Paradoxes of the Postmodern Flaneur in Contemporary Queer Fiction*, Buffalo 2007 (rozprawa doktorska obroniona na State University of New York at Buffalo).

¹³⁵ Zob. M. Kotyczka, „Piesze podróżowanie. *Podestrian* jako nowy typ wrażliwości miejskiej - wstęp do charakterystyki”, *Kultura Miasta* 2010, nr 2(7), s. 27-38.

siebie ze względu na wyjątkową zdolność tej metafory do chłonięcia coraz to nowych znaczeń.

4. Norweskie teksty miejskie między XIX a XXI stuleciem

Miasto jako istotny motyw literacki zyskało szczególne znaczenie w XIX wieku, epoce industrializacji i urbanizacji, która przyniosła w Europie rozwój literackiego realizmu i naturalizmu, nurtów kojarzonych przede wszystkim z wielkimi powieściami, m.in. Karola Dickensa, Honoriusza Balzaca, Emila Zoli czy Bolesława Prusa i Władysława Reymonta w Polsce. To w ich utworach kulisy dynamicznie rozwijających się metropolii stanowią punkt wyjścia do poruszenia problematyki walki klasowej, nierówności społecznej oraz ukazania sytuacji jednostki w opozycji wobec większej grupy przybierającej postać bohatera zbiorowego¹³⁶. Antyurbanistyczny wydźwięk wielu spośród dzieł realistycznych i naturalistycznych wynika, jak zauważa Elżbieta Rybicka, z typowego dla tego okresu wyobrażenia miasta jako ujemnie nacechowanego członu dychotomii miasto vs. wieś, pojmowanej jako „konflikt dwóch biegunowo odmiennych systemów wartości: cudzoziemszczyzny i swojskości, cywilizacji i natury, modernizacji i tradycji”¹³⁷. W literaturze norweskiej, pozbawionej co prawda monumentalnych, realistycznych dokonań powieściowych z miastem w tle, lecz przejawiającej żywe zainteresowanie aktualną problematyką społeczną, wspomniane opozycje nabierają szczególnej wagi ze względu na niezwykle silne przywiązanie do wartości stanowiących ich dodatni biegun.

Aby lepiej zrozumieć specyfikę norweskiej twórczości realistycznej, ale i późniejszej – modernistycznej, w kontekście problematyki miejskiej, należy najpierw przyjrzeć się uwarunkowaniom historycznym, społecznym i kulturowym, które w XIX wieku miały wpływ na kształt lokalnej produkcji literackiej. Taki jest też pierwszy z celów niniejszego rozdziału. Ponadto dokonam tutaj przeglądu

¹³⁶ Zob. m.in. Lehan, *The City in Literature*, op.cit., s. 39-70; Rybicka, *Modernizowanie miasta*, op.cit., s. 9.

¹³⁷ Rybicka, *Modernizowanie miasta*, op.cit., s. 41.

najważniejszych tekstów miejskich – ze szczególnym naciskiem na powieści, chociaż nie omieszkam wymienić także najbardziej znamienitych przykładów twórczości poetyckiej – powstałych w Norwegii od końca XIX wieku, wraz z krótką analizą sposobów ukazania w nich miasta oraz poruszających się w nim postaci. Poniższa chronologiczna prezentacja obejmie również dokonania literatury najnowszej oraz wspomni o znaczeniu miasta w twórczości kryminalnej, aby nakreślone w ten sposób ramy rozwoju problematyki miejskiej mogły stanowić możliwie pełne tło dla późniejszej szczegółowej interpretacji wybranych powieści.

4.1. Specyfika Norwegii a problematyka miejska w literaturze

W XIX wieku Norwegia, która w 1814 roku zakończyła ponad czterechsetletni okres unii z Danią, aby następnie na blisko wiek wejść w unię personalną ze Szwecją, pozostawała krajem o mocno agrarnym charakterze gospodarki, w którym oprócz rolnictwa dominowało rybołówstwo. O rozwoju przemysłu na szeroką skalę można mówić dopiero od ok. roku 1875, kiedy znaczenie zaczął zyskiwać przemysł drzewny¹³⁸. W drugiej połowie stulecia industrializacja nabrała tempa, jednak towarzysząca jej urbanizacja nie przypominała swoim charakterem gwałtowności zmian zachodzących w innych krajach zachodniej Europy. Społeczeństwo norweskie było przede wszystkim społeczeństwem chłopskim, dodatkowo przerzedzonym przez lata potężnej emigracji zarobkowej do Ameryki Północnej¹³⁹, a w nielicznych rozwijających się miastach dopiero zaczynały wytwarzać się różnice klasowe¹⁴⁰. We wspomnianym roku 1875 tylko w trzech miastach w

¹³⁸ J. Nerbøvik, *Norsk historie 1860-1914. Eit bondesamfunn i oppbrot*, Oslo 1999, s. 82.

¹³⁹ W okresie 1836-1915 z Norwegii wyjechało ok. 750 000 osób, czyli mniej więcej tyle, ilu mieszkańców kraj liczył w roku 1801. Tylko Irlandia przewyższała w Europie Norwęgę pod względem proporcji liczby emigrantów do liczby ludności w tym okresie, zob. *ibid.*, s. 22.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 85.

niespełna dwumilionowym kraju liczba ludności przekraczała 10 000, poza tym około trzydzieści miejscowości (norw. *tettsteder*) liczyło powyżej 2000 mieszkańców. Sytuacja uległa zmianie na przełomie wieków, gdy już 35% Norwegów zamieszkiwało obszary miejskie, a liczba ludności intensywnie rozwijającej się Kristianii w roku 1906 wynosiła około ćwierć miliona¹⁴¹. Kristiania powoli zaczynała przypominać wielkie metropolie, choć z pewnością daleko było jej do któregośkolwiek z jedenastu miast świata, które w tym samym czasie przekroczyły milion mieszkańców¹⁴².

Pomimo tych zmian XIX wiek w Norwegii upłynął pod znakiem silnych tendencji narodowościowych, odwołujących się w dużej mierze do tradycji ludowej i przejawiających się w różnych dziedzinach życia, od polityki po kulturę i sztukę. Trwający do roku 1905 okres unii ze Szwecją, która w praktyce dawała Norwegii dużo większą swobodę i samodzielność niż sojusz z Danią, m.in. dzięki uchwalonej 17 maja 1814 r. norweskiej konstytucji, był czasem odradzania się norweskości, nie tylko tej pojmowanej w kategoriach typowych dla narodowego romantyzmu. Jeden z wyraźniejszych przejawów tych zainteresowań stanowił zażarty spór prowadzony w drugiej połowie stulecia przez zwolenników dwóch form nowego norweskiego języka pisanego¹⁴³: znorweszczonego duńskiego zwanego *riksmålet* („język państwowy”, obecnie używa się blisko spokrewnionej odmiany *bokmål* – „język książkowy”) oraz utworzonego przez Ivara Aasena (1813-1896) na bazie norweskich dialektów *landsmålu* („język wiejski”, obecnie *nynorsk*, „nowo-norweski”). Ostatecznie zaakceptowano korzystanie na równych prawach z obu form, do dziś stanowiących dwa oficjalne języki kraju. Oprócz zbieracza dialektów Aasena w

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 35-36.

¹⁴² L. Mumford, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, London - New York 1961, s. 529.

¹⁴³ W okresie unii duńsko-norweskiej język duński był oficjalnym językiem pisanym w Norwegii.

okresie romantyzmu narodowego działali także zbieracze literatury ludowej: Per Christen Asbjørnsen (1812-1855) i Jørgen Moe (1813-1882), którzy wydali zbiór baśni ludowych pt. *Norske folkeeventyr* (1841-1844, *Zamek Soria Moria*, wyd. pol. 1975), oraz Magnus Brostrup Landstad (1802-1880), który opublikował kolekcję pieśni ludowych – *Norske folkeviser* (1853). To właśnie te teksty w ogromnym stopniu przyczyniły się do odbudowy norweskiej kultury narodowej.

Również pisarze, w tym ci najwybitniejsi, dużo uwagi poświęcali tematyce historycznej oraz ludowej. Około połowy stulecia laureat literackiej Nagrody Nobla Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) zyskał rozgłos za sprawą swoich opowiadań chłopskich (1857-1863)¹⁴⁴. Podobnie Henrik Ibsen (1828-1906) obficie czerpał z norweskiej tradycji, pisząc poematy dramatyczne *Brand* (1866, wyd. pol. 1903) i *Peer Gynt* (1867, wyd. pol. 1910). Także ich późniejsze, zaangażowane społecznie dzieła spod znaku nowoczesnego przełomu¹⁴⁵ wykorzystują, jak zauważa historyk literatury Edvard Beyer, tę samą symbolikę: przyrodę, morze i góry, przeciwstawione fałszywemu, „choremu” miastu¹⁴⁶. Z kolei w bardziej bezpośredni, jednakże daleki od idealizacji sposób norweską wieś portretowali liczni przedstawiciele wspomnianej wcześniej lokalnej produkcji zwanej *heimstaddiktning*. W późniejszym okresie jej zadaniem było stworzenie swoistej regionalnej kartografii kraju, czyli opisanie życia w różnych zakątkach Norwegii, z dala od dominujących na mapie

¹⁴⁴ W języku polskim dostępny wybór pt. *Dziewczę ze Słonecznego Wzgórza; Marsz weselny* (1922).

¹⁴⁵ Norw. „det moderne gjennombrudd”, używane w skandynawskich historiach literatury określenie charakteryzujące przejście z narodowego romantyzmu i realizmu poetyckiego do realizmu, a później naturalizmu. Pojęcie zostało wylansowane ok. roku 1870 w związku ze słynnym cyklem wykładów duńskiego krytyka Georga Brandesa (1842-1927), który apelował o sztukę „poddającą problemy pod dyskusję”, czyli włączenie do literatury bardziej aktualnej tematyki, ze szczególnym uwzględnieniem palących problemów społecznych.

¹⁴⁶ Zob. *Norges litteraturhistorie*, E. Beyer (red.), T.3., E. Beyer, *Fra Ibsen til Garborg*, Oslo 1991, s. 68.

literatury ośrodków miejskich. W tym samym czasie, na początku XX wieku, swoimi dziełami poruszającymi problematykę środowisk chłopskich i rybackich wślawili się kontynuatorzy tradycji realistycznej – przedstawiciele neorealizmu, jak Johan Bojer (1872-1959) czy Olav Duun (1876-1939). Natomiast jeszcze przed debiutem tego pokolenia prozaików, ok. roku 1890 zaczął się w Norwegii rozwijać nurt neoromantyczny, cechujący się apoteozą tajemniczej przyrody oraz związanym z nim witalizmem. Nieskażona cywilizacją natura stała się obiektem eskapistycznych pragnień oraz środkiem wyrażania uczuć zagubionego we współczesnym świecie wrażliwego człowieka, takiego jak bohater powieści *Pan* (1894, wyd. pol. 1900) Knuta Hamsuna (1859-1952).

Już tak skrótowny zarys sytuacji literatury norweskiej w drugiej połowie XIX wieku i w pierwszych dekadach kolejnego stulecia pokazuje, jak istotną rolę odgrywały w niej wartości związane ze swojskością, naturą i tradycją. Peryferyjność Norwegii, jej niewielka gęstość zaludnienia i późna industrializacja, w połączeniu ze złożoną sytuacją społeczną i polityczną, mogły mieć wpływ na to, że nie wytworzyła się w tym kraju prawdziwa kultura miejska, z której mogłaby się zrodzić literatura podobna do tej powstającej w Paryżu, Londynie, czy innych europejskich metropoliach. Również status Kristianii/Oslo jako centrum narodowego nie był tak wysoki jak w innych krajach¹⁴⁷. Nie oznacza to jednak, że w Norwegii nie istniały określone silne *wyobrażenia* o mieście¹⁴⁸, realizowane poprzez twórczość dotyczącą przede wszystkim stolicy, która jako jedyne miejsce w Norwegii choć w odległy sposób mogła przywołać na myśl wielkomiejską atmosferę. Tak pisze o tych zjawiskach historyk literatury Francis Bull:

¹⁴⁷ Por. J. Brumo, S. Furuseth, *Norsk litterær modernisme*, Bergen 2005, s. 104.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 103.

„Od końca lat 70. XIX wieku, gdy liczba mieszkańców Kristianii przekroczyła 100 000, stolica, w przeciwieństwie do wszystkich innych norweskich miast, zaczyna czuć się jak wielkie miasto, a to uczucie, zainteresowanie życiem miasta, ulicami i kawiarniami, zmianami społecznymi i ekonomicznymi, wkracza do naszej sztuki i literatury”¹⁴⁹.

Właśnie rok 1880 można tutaj przyjąć za cezurę, po której w literaturze norweskiej zaczęły pojawiać się pierwsze utwory zasługujące na określenie mianem tekstów miejskich – co znamienne, mniej więcej w tym samym czasie doszło do wspomnianego przełomu nowoczesnego w literaturze norweskiej.

4.2. Wokół „małego wielkiego miasta” na przełomie XIX i XX wieku

Jak można się spodziewać, dziewiętnastowieczne opisy Kristianii, nie tylko te literackie, ale i zawarte w epistolografii i eseistyce najważniejszych literatów epoki, stanowią reakcję na niespodziewanie szybki i nieskoordynowany rozwój stolicy. Już w roku 1834 jeden z dwóch czołowych poetów narodowego romantyzmu, Johan Sebastian Welhaven (1807-1873), narzeka na wynikający z nieprzemyślanego rozkładu miasta brak parków oraz innych miejsc publicznych, w których mieszkańcy różnych stanów mogliby wspólnie spędzać czas¹⁵⁰. Podobne spostrzeżenia wyraża kilkadziesiąt lat później walcząca o prawa kobiet powieściopisarka Camilla Collett (1813-1895). W swoich esejach i listach z podróży (pisanych praktycznie przez całe życie, bo od lat 30. do 90.

¹⁴⁹ „Fra slutten av 1870-årene, da Kristianias indbyggere er naadd over de 100 000, føler hovedstaden sig som storby i motsætning til alle andre norske byer, og storbyfornemmelsen, interessen for bylivet, for gater og kaféer, for sociale og økonomiske brytninger, trænger ind i vor kunst og litteratur.” F. Bull, „Fra litteraturen om Kristiania”, w: *Kristiania*, O. Braaten i in. (red.), Kristiania 1918, s. 62.

¹⁵⁰ H. Fosli, *Kristianiabohemen. Byen, miljø, menneske*, Oslo 1997, s. 25.

XIX wieku) autorka bardzo krytycznie wypowiada się o brzydocie i chaotycznej zabudowie Kristianii, nieokrzesianiu i snobizmie jej mieszkańców, ubóstwie życia kulturalnego, a szczególnie o braku terenów zielonych prowincjonalnej norweskiej stolicy, nazywanej przez nią „wielką wsią”¹⁵¹. W oczach Collett Kristiania wypada szczególnie niekorzystnie w porównaniu z odwiedzanymi przez nią europejskimi metropoliami – Berlinem, Rzymem, lecz nade wszystko Paryżem, którego dawna postać ogromnie ją fascynowała, natomiast ostro krytykowała przemiany wprowadzane przez barona Haussmanna. W Paryżu najbardziej ukochała liczne parki i ogrody – obszary rekreacyjne w idealny sposób jednoczące naturę i kulturę. I chociaż to nad ich nieobecnością w Kristianii szczególnie ubolewa, to zaskakuje fakt, iż pisząc o tym mieście, wśród jego licznych wad podkreśla jedną zaletę, a mianowicie okoliczną przyrodę. Miejska wędrowczyni i obserwatorka Collett, jak spostrzega Tone Selboe, spacerując po norweskiej stolicy najlepiej czuje się, gdy opuszcza jej rogatki, by móc podziwiać piękno nieskażonego cywilizacją krajobrazu¹⁵².

Włączenie pierwiastka natury do przestrzeni miejskiej jest znamienne nie tylko dla dawnej Kristianii, ale dla norweskich miast w ogóle. Prawie sto lat temu Francis Bull stwierdził, że „[w] Norwegii góry i pagórki zawsze stanowią część scenarii miejskiej”¹⁵³ i, co istotne, właśnie ten element krajobrazu jest przedmiotem szczególnej dumy mieszkańców miast. Można to zaobserwować na przykładzie tradycyjnie norweskiego zjawiska kulturowego – pieśni miejskich (norw. *bysanger*), powstających głównie w drugiej połowie XIX stulecia. Począwszy od najstarszego z tych utworów, ułożonego już roku 1775 na cześć Bergen, zaskakują one silnym podporządk-

¹⁵¹ Selboe, *Litterære vaganter*, *op. cit.*, s. 46. Zob. ponadto cały rozdział książki Selboe na temat relacji Collett z podróży do europejskich stolic oraz jej eseistyki zawierającej spostrzeżenia dotyczące różnych miast.

¹⁵² *Ibid.*, s. 49.

¹⁵³ „I Norge er fjeld og aaser altid med i bybilledet.” Bull, *op. cit.*, s. 39.

kowaniem *stricte* miejskich (czyli związanych z kulturą) cech opiewanych miejscowości pięknu ich naturalnego otoczenia, przez co – paradoksalnie – w pieśniach miejskich najbardziej sławi się góry, lasy i fiordy¹⁵⁴. Bliskość przyrody, bez względu na to, gdzie się przebywa, to jedna z cech decydujących o niezwykłości Norwegii, niezmienna stała oraz – używając sformułowania Niny Witoszek – jeden z „żywych emblematów norweskości” („levende emblemer for norskhet”) ¹⁵⁵. Dlatego nie powinno dziwić, że w drugiej połowie XIX wieku lepiej sytuowani mieszkańcy Kristianii, zmęczeni chaosem i zróżnicowaniem społecznym rozwijającego się centrum, zaczęli masowo przeprowadzać się na jego spokojne, bliższe przyrodzie obrzeża, dając początek tradycji mieszczańskiego *vestkantu* (zachodniej części miasta), stojącego w wyraźnej opozycji do robotniczych dzielnic wschodnich.

Swoistą reakcją na ten proces ruralizacji oraz rozwój stołecznej klasy wyższej było wykształcenie w latach 80. XIX wieku cyganeryjnego, anarchistycznego ruchu artystycznego, określanego mianem „bohemy kristiańskiej” ¹⁵⁶. Naturalistyczna twórczość bohemy, w założeniu będącej formacją miejską, odwracającą się od wartości kojarzonych z ludowością i wiejską tradycją, w tym literacką¹⁵⁷, wyraźnie spełniała postulat Georga Brandesa, pragnącego odnowy w literaturze skandynawskiej. Była aktualna, kontrowersyjna, poruszała palące problemy, a nade wszystko opisywała życie miasta. Do najważniejszych dokonań związanych z tą grupą pisarzy zalicza się powieści Hansa Jægera (1854-1910) *Fra Kristiania-Bohêmen* (Z bohemy kristiańskiej) z roku 1885 oraz wydaną rok później *Albertine* autorstwa malarza Christiana Krohga (1852-1925) – nakłady obu zostały natychmiast

¹⁵⁴ Zob. I. Glamбек, „Den nordiske by – finnes den?”, *TidSchrift voor Skandinavistik* vol. 21(2000), nr 1, s. 5-6.

¹⁵⁵ Witoszek, *Norske naturmytologier...*, *op.cit.*, s. 17.

¹⁵⁶ Fosli, *op.cit.*, s. 22.

¹⁵⁷ Jedno z dziewięciu przykazań bohemy nakazywało jej członkom „pogardę wobec wszystkich chłopów”, m.in. Bjørnstjerne Bjørnsona.

skonfiskowane przez policję pod zarzutem głoszenia obrazoburczych treści.

Tematem powieści *Fra Kristiania-Bohêmen* uczynił Jæger środowisko stołecznej cyganerii, obserwowane z perspektywy dwóch męskich bohaterów-przyjaciół, posiadających wyraźne cechy rzeczywistych osób, w tym samego autora. Jako że wśród podejmowanej przez Jægera problematyki dominuje (będąca w tamtym okresie obiektem żarliwych dyskusji) kwestia podwójnej moralności seksualnej mieszczaństwa i prostytucji, widoczna w powieści wizja Kristianii, a szczególnie głównej ulicy Karla Johana, zawiera pewną dozę erotycznego napięcia. Obaj bohaterowie, hołdujący idei wolnej miłości bywalcy domów rozpusty, w podobny do *flâneura* sposób przechadzają się wspomnianą ulicą, obserwując twarze młodych dziewcząt¹⁵⁸. Z kolei wynikające z ich stylu życia przywiązanie do publicznych stref miasta: kawiarni, stacji, Towarzystwa Studenckiego itd. można interpretować jako wyraz tęsknoty bezdomnych członków bohemy za kojarzonym z mieszczańską stabilizacją bezpieczeństwem¹⁵⁹.

Prostytucja powraca także jako temat w *Albertine* Christiana Krohga. W swojej krótkiej powieści pisarz prowadzi narrację w trzeciej osobie z perspektywy tytułowej bohaterki – młodej, skromnej szwaczki z Kristianii, która ostatecznie dzieli los wielu podobnych sobie ubogich, przyjezdnych robotnic i staje się nierządnicą. Książka Krohga, pozostająca pod pewnym wpływem *Nany* (1880) Emila Zoli¹⁶⁰, z jednej strony w wierny, realistyczny sposób portretuje stołeczne środowisko klasy robotniczej, z drugiej zaś z właściwą malarzowi impresjonistyczną subtelnością kreśli panoramę szczegółów składających się na obraz

¹⁵⁸ Zob. A. Kjellén, *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm 1985, s. 152-153, 156.

¹⁵⁹ Zob. Fosli, *op. cit.*, s. 30.

¹⁶⁰ Zob. I. Iversen, „Etterord”, w: Ch. Krohg, *Albertine. Med forfatterens forsvarstale for høyesterett*, Oslo 1994, s. 128.

fascynującego, ale i groźnego miasta. Zwłaszcza należy zwrócić tutaj uwagę na znakomite operowanie przez autora światłem i kontrastującymi barwami – pokój Albertine przedstawiany jest zawsze jako ciemny i ponury, natomiast tętniącą życiem ulicę Karla Johana, która pociąga dziewczynę, opisuje się jako jasną, świetlistą i radosną¹⁶¹. Wkrótce jednak i tę przestrzeń spowija cień, kiedy Albertine, chodząc samotnie po mieście, napotyka pożądlive spojrzenia mężczyzn biorących ją za prostytutkę. Dzięki takiej zmianie perspektywy w stosunku do podobnych obrazów obecnych we *Fra Kristiania-Bohømen*, bohaterka Krohga staje się idealnym przykładem przemierzającej ulice kobiety, dla której rola *flâneuse* jest czymś nieosiągalnym. Wreszcie męska erotyczna zachłanność decyduje o losie Albertine, uwiedzionej i zgwałconej przez policjanta, a następnie poniżonej podczas wizyty u policyjnego lekarza, którego zadaniem jest przeprowadzanie regularnych kontroli zarejestrowanych w Kristianii prostitutek. Właśnie do tej sceny nawiązuje Christian Krohg w najbardziej znanym z cyklu obrazów ilustrujących powieść, „Albertine i politilægens venteværelse” (1885-87, Albertine w poczekalni lekarza policyjnego, Galeria Narodowa w Oslo). W wyniku publicznej debaty oraz procesu sądowego Krohga w rok po publikacji i konfiskacie książki w stolicy Norwegii zdelegalizowano prostytucję.

W tym samym czasie, w którym działali przedstawiciele bohemy kristiańskiej, pierwsze ze swoich powieści osadzonych w tym mieście opublikował pochodzący z rejonu Jæren w południowo-zachodniej Norwegii i piszący przede wszystkim w języku nynorsk Arne Garborg (1851-1924). W sumie cztery jego dzieła: *Bondestudentar* (1883, Chłopscy studenci), *Mannfolk* (1886, Mężczyźni), *Hjaa ho Mor* (1890, *U mamy*, wyd. pol. 1892) oraz *Trøtte Mænd* (1891, *Znużone dusze*, wyd. pol. 1894) badacz Jan Sjøvik zaliczył do cyklu powieści kristiańskich, połączonych nie tylko czasem i miejscem akcji oraz częściowo wspólnymi bohaterami, ale też

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 129 i 131.

tematyką oscylującą wokół kwestii warunków ekonomicznych i związków damsko-męskich¹⁶². Choć Garborg nie zajmuje się w nich bezpośrednio miastem jako takim, należy jednak docenić ich wartość jako naturalistycznych portretów reprezentantów różnych typowych dla norweskiej stolicy środowisk i grup społecznych – od pochodzących z prowincji studentów, przez męskie grupy artystyczne, dorastające dziewczęta, aż po zmęczonych życiem dekadentów. W ostatniej z wymienionych powieści, *Znużonych duszach*, które wywołały sporą dyskusję również poza Norwegią, a które Per Thomas Andersen uznał za jedną z pierwszych norweskich powieści – obok *Głodu* Hamsuna – wykorzystujących estetykę *flânerie*¹⁶³, pojawia się znamieny dla Garborga, pogardliwy ton opisujący małomiasteczkową atmosferę stolicy. Sam pisarz uważał się w 1886 roku w liście do innego literata, Jonasa Lie (1899-1945), na ciasnotę Kristianii, w której wszyscy się znajdują¹⁶⁴. Opinię Garborga, przybysza z prowincji, podzielał urodzony w stolicy Christian Krohg, nazywający Kristianię „małym wielkim miastem” („en liten storby”)¹⁶⁵. Określenie to, choć już pozbawione swojego nieco ironicznego wydźwięku, pozostaje aktualne po dziś dzień, przynajmniej jako chętnie wykorzystywany w norweskiej prasie i tekstach promocyjnych synonim Oslo.

Zupełnie odmienną, bo kobiecą perspektywę postrzegania miasta znaleźć można ponownie w wydanych w podobnym czasie tzw. powieściach małżeńskich Amalie Skram (1846-1905), tworzących, zdaniem Janke Klok, „tetralogię miejską”¹⁶⁶: *Constance Ring* (1885), *Lucie* (1888), *Fru Inés* (1891,

¹⁶² J. Sjøvik, *Arne Garborgs Kristiania-romaner. En beretterteknisk studie*, Oslo 1985, s. 7.

¹⁶³ Andersen, *Identitetens geografi, op.cit.*, s. 65.

¹⁶⁴ Fosli, *op.cit.*, s. 23.

¹⁶⁵ Cytat pochodzi z eseju Christiana Krohga na temat charakterystycznych cech mieszkańców stolicy, zob. Ch. Krohg, „Borgerskapets by”, w: *Oslo. 1000 år i ord og bilder*, Y. Ustvedt (red.), s. 179.

¹⁶⁶ Klok, *op.cit.*, s. 113. Zob. ponadto cały rozdział rozprawy Klok na temat twórczości Skram.

Pani Inés) i *Forraadt* (1892, Zdradzona). Podczas gdy mężczyźni w książkach autorów bohemy kristiańskiej czy Arnego Garborga doświadczają miejskości spacerując ulicami i przebywając w publicznych przestrzeniach Kristianii, kobiety u Skram, zgodnie z wymaganiami stawianymi im jako reprezentantkom zamożnego mieszczaństwa, pozostają w swoich salonach (w norweskiej stolicy w przypadku dwóch pierwszych książek) bądź w hotelach pełniących podobną funkcję (w pozostałych utworach: w Konstantynopolu i Londynie). Różnorodne w swej istocie bohaterki Skram odczuwają z jednej strony wstręt wobec ulicy (Constance), nie boją się jej pomimo swojej przynależności do salonów (Lucie i Inés), albo też ogarnia je niepewność w obcej metropolii (Ory w *Forraadt*). Jednak w przypadku każdej z nich dane miasto – jego specyfika oraz sposób obrazowania w powieści – odzwierciedla życie wewnętrzne głównych żeńskich postaci, stając się zarazem czymś więcej niż tylko kulisami rozgrywających się wydarzeń¹⁶⁷. Wykorzystując w swoich książkach głównie poetykę realistyczną i naturalistyczną, Skram ukazuje różne sposoby odbioru miasta przez kobiety, które jednak niezmiennie próbują zbliżyć się do doświadczenia nowoczesności w miastach rozumianych jako jej „społeczne laboratoria”¹⁶⁸.

W norweskiej twórczości realistycznej i naturalistycznej końca XIX wieku przewija się wizerunek miasta, a w szczególności Kristianii, jako zdominowanej przez mężczyzn przestrzeni, która stwarza im możliwość spełnienia erotycznych pragnień, a która dla kobiety pozostaje miejscem nieprzyjaznym, groźnym, ale i zarazem fascynującym. Miasto ze wszystkimi swoimi sferami publicznymi funkcjonuje jako środowisko, które współkształtuje człowieka i decyduje o jego losie. Taka optyka przestaje być atrakcyjna dla twórców, którzy w latach 90. wprowadzili do literatury norweskiej nurt neoromantyczny. Chociaż pierwszy był Knut Hamsun z

¹⁶⁷ Zob. *ibid.*, s. 115.

¹⁶⁸ Zob. *ibid.*, s. 112.

dwiema przełomowymi publikacjami z roku 1890: programowym artykułem „Fra det ubevidste Sjæleliv” (Z nieświadomego duchowego życia) oraz powieścią *Glød*, żaden norweski twórca tego okresu nie opisał tak dobrze rodzących się w zderzeniu z wielkim miastem uczuć wyobcowania i zagubienia, jak pochodzący ze Stavanger poeta Sigbjørn Obstfelder (1866-1900), uważany za jednego z pionierów skandynawskiego modernizmu.

Określany mianem *flâneura* Obstfelder¹⁶⁹ w swoich najśłynniejszych utworach traktujących o doświadczeniu miejskości ukazuje liryczne „ja”, w którego konstrukcji pobrzmiewają odległe echa wizji Baudelairowskiego spacerowicza. W wierszu „Jeg ser” (1893, Patrzę) podmiot poetycki przygląda się krajobrazowi miejskiemu, nie mogąc pojąć, że w tak surowym, nieprzyjaznym świecie, może istnieć życie: „Patrzę na wysokie domy,/ patrzę na tysiące okien,/ patrzę na odległe kościelne wieże.// A więc to jest ziemia./ A więc to jest dom ludzi.”¹⁷⁰ Zdumienie osoby mówiącej w wierszu podkreśla końcowe wykrzyknienie: „Musiałem trafić na niewłaściwą ziemię! Tak tutaj dziwnie...”¹⁷¹. W jeszcze dobitniejszy sposób temat powraca w prozie poetyckiej „Byen” (1893, Miasto)¹⁷², w której „ja” liryczne, co wyjątkowo znamienne, wydostaje się ze swojej kryjówki w górach, pragnąc spotkać innych ludzi. Trafiwszy do miasta, nie tyle spaceruje, co biegnie ulicami, w przerażeniu rejestrując obojętność jego mieszkańców zarówno wobec swojej osoby, jak i siebie nawzajem. W przejmujący sposób opisując uczucie alienacji, tak typowe dla uczestników nowoczesnej miejskiej przestrzeni oraz dla innych modernistycznych tekstów miejskich, Obstfelder o dziesięć lat

¹⁶⁹ Kjellén, *op.cit.*, s. 161.

¹⁷⁰ „Jeg ser på de høie huse,/ jeg ser på de tusende vinduer,/ jeg ser på det fjerne kirketaarn.// Dette er altså jorden./ Dette er altså menneskenes hjem.” S. Obstfelder, *Dikt og prosa*, Oslo 1996, s. 18-19.

¹⁷¹ „Jeg er vist kommet på en feil klode!// Her er så underligt...” *Ibid.*, s. 19.

¹⁷² *Ibid.*, s. 110.

wyprzedza Georga Simmla, który w swoim eseju „Mentalność mieszkańców wielkich miast” (1903) dokonał analizy zblazowania i rezerwy charakterystycznych dla człowieka stykającego się na co dzień z mnogością szybko zmieniających się impulsów wielkiej metropolii¹⁷³. U Obstfeldera przejście się ze sfery natury do sfery kultury kończy się klęską, co wyraźnie podkreśla antyurbanistyczny wydźwięk utworu.

Wśród norweskiej neoromantycznej twórczości prozatorskiej najważniejszymi dokonaniem pozostają dzieła Knuta Hamsuna: *Sult* (1890, *Głód*, wyd. pol. 1891), *Mysterier* (1892, *Misterje*, wyd. pol. 1914) i wspomniany wcześniej *Pan*, które, bez względu na bezpośrednio podejmowaną tematykę, nigdy nie są obojętne wobec kwestii związanych z opozycją miasto-przyroda, na ogół silnie zaznaczając antycywilizacyjny punkt widzenia autora. Również późniejsze powieści Hamsuna, z uhonorowanym Nagrodą Nobla *Markens Grøde* (1917, *Błogosławieństwo ziemi*, wyd. pol. 1922) na czele, kontynuują ten trend, wpisując się w typowy dla początku XX wieku atak norweskich patriotów i poetów na współczesną cywilizację¹⁷⁴ (więcej na ten temat w rozdz. 5.2).

W pierwszych dekadach XX stulecia pojawiają się w norweskiej prozie neorealistycznej liczne opisy lokalnych środowisk robotniczych, należące do wspomnianej już tradycji *heimstaddikning*. Oprócz wybitnych autorów regionalnej literatury robotniczej, takich jak Kristofer Uppdal (1878-1961) czy Johan Falkberget (1879-1967), w kontekście twórczości

¹⁷³ Zob. G. Simmel, „Mentalność mieszkańców wielkich miast”, w: *idem, Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 305-315. Uważa się także, iż proza Obstfeldera (niedokończona powieść *En prests dagbok* – Pamiętnik księdza z roku 1900) oraz sama postać wcześniej zmarłego na gruźlicę pisarza mogła stanowić inspirację dla pierwszej niemieckojęzycznej modernistycznej powieści miejskiej, *Pamiętników Malte-Lauridsa Brigge* Rainera Marii Rilkego z roku 1910. Zob. *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, E. A. Metzger, M. M. Metzger (eds.), Rochester 2004, s. 155-156.

¹⁷⁴ Witoszek, *Norske naturmytologier...*, *op. cit.*, s. 126.

miejskiej należy zwrócić uwagę na również zaliczanego do nurtu *heimstaddiktning* Oskara Braatena (1881-1939), który jako pierwszy wywodzący się z tej klasy pisarz w wyjątkowo wiarygodny sposób kreśli obraz życia we wschodniej części Kristianii/Oslo. Jako spadkobierca i kontynuator tradycji rozwijanej przez wywodzących się z wyższych warstw społecznych Jonasa Lie, Christiana Krohga czy Arnego Garborga, Braaten przedstawia w swoich opowiadaniach sprzed I wojny światowej, zebranych później w tomie *Oslofortellinger* (1935, Opowiadania z Oslo) czy dwutomowej powieści *Ulvehiet* (1919-20, wydanie zbiorcze 1933, Wilcze legowisko) norweską stolicę taką, jaką znali w tamtym czasie tylko jej najubożsi mieszkańcy. Wokół podobnej problematyki niesprawiedliwości społecznej zarówno z Kristianią, jak i mniejszymi miasteczkami w tle, obraca się twórczość Nini Roll Anker (1873-1942), koncentrującej się w swoich krótszych i dłuższych formach prozatorskich na trudnych warunkach życia robotników, a w szczególności kobiet, których niedolę uosabia znana z *Albertine* Krohga postać szwaczki, centralna w uznawanej za najlepszą w dorobku Roll Anker powieści *Den som henger i en tråd* (1935, Na jednym włosku).

Nie we wszystkich tekstach miejskich z początku XX wieku dominuje jednak zainteresowanie życiem klasy robotniczej, narzucające określony sposób obrazowania miasta, które pozostaje w takich przypadkach elementem drugorzędnym wobec opowiadanej historii. W niektórych z nich to miasto *per se* stanowi centralny motyw bądź temat utworu, stając się obiektem już nie tyle antyurbanistycznych ataków, co radosnego zachwyty nad nowoczesnością i możliwościami człowieka. Najdoskonalsze przykłady tego typu tekstów wyszły spod pióra dwóch poetów: Olafa Bulla (1883-1933) i Rudolfa Nilsena (1901-1929). Olaf Bull, który – zdaniem najzagorzalszych entuzjastów swojej epoki –

umiejscowił Oslo wśród metropolii współczesnej poezji¹⁷⁵, w swoich utrzymanych w klasycznej formie wierszach obficie nawiązuje do miejsc i środowisk stolicy, często łącząc elementy miejskie z impresjami na temat przyrody. Przykładem takiego utworu może być „Om vaaren” z tomu *Digte* (1901, Wiersze), gdzie wrażenia zmysłowe pierwszych ciepłych dni w mieście ukazane są jako źródło natchnienia dla sztuki.

Z kolei Rudolf Nilsen, podobnie jak Oskar Braaten, pochodził z robotniczej rodziny i był zauroczony fabryczną częścią Oslo położoną na wschód od rzeki Akerselva. Jego przywodzące na myśl skamandrycki witalizm teksty z tomów *På stengrunn* (1925, Na kamiennej ziemi) i *Hverdagen* (1929, Codziennność) w regularnej, prostej formie oddają hołd głośnemu, tętniącemu życiem miastu, pojmowanemu jako dom lirycznego „ja”. Jednak w przeciwieństwie do Bulla, który spogląda na miasto i przyrodę jak na spójną całość, pozytywnie wpływającą na jednostkę, u Nilsena miejski dom jest znacznie bliższy i przyjaźniejszy człowiekowi aniżeli niezbadana, złowroga przyroda. Tak prezentuje się ulica widziana z perspektywy podobnego do *flâneura* podmiotu w „Storby-natt” (1925, Wielkomiejska noc):

„I gorący radością chodzę tutaj czując/ w tej głębi, że tu jest
mój dom, moje korzenie./ Gdyż tutaj wszystko stworzyły
ludzkie dłonie --/ od światła aż po kamień u mych stóp.//
Gwiazdy nie mrugają tu przez noc/ jak nieme groźby
wieczności,/ ciemność nie szepcze mi do ucha/ swej
niezrozumiałej tajemnicy”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Zob. F. Wandrup, „En poetisk dinosaur”, w: O. Bull, *Samlede dikt og noveller*, Oslo 1995, s. 416.

¹⁷⁶ „Og varm av lykke går jeg her og kjenner/ i dette dyp har jeg mitt hjem, min rot./ For her er allting skapt av menneskehender --/ fra lyset ned til stenen ved min fot.// Her blinker ingen stjerner gjennem natten/ som stumme trusler om en evighet,/ her hvisker ikke mulmet mot mitt øre/ sin uforståelige hemmelighet.” R. Nilsen, *Samlede dikt*, Oslo 1990, s. 6-7.

Mniej jednoznaczną wizję miasta zawarła Sigrid Undset (1882-1949) w swoich młodzieńczych powieściach współczesnych, *Fru Marta Oulie* (1907, Pani Marta Oulie) i *Jenny* (1911, wyd. pol. 1932). Jednak również u niej miasto – czy to norweska stolica, czy zagraniczna metropolia – nie jawi się już jako przekłète miejsce przeciwstawione pięknej przyrodzie, a raczej jako na ogół oswojona przestrzeń umożliwiająca rozmałą aktywność młodym, nowoczesnym bohaterkom jej książek (więcej na ten temat w rozdz. 6.2.). Taka wizja bliższa jest już zdecydowanie tekstom modernistycznym, w których miasto ostatecznie przestaje pełnić funkcję tła pozwalającego pisarzom podejmować dyskusję nad aktualnymi problemami społecznymi, a staje się, jak ujął to Per Thomas Andersen, przywołując często wykorzystywaną i trafną metaforę, „laboratorium doświadczalnym” nowej epoki¹⁷⁷.

4.3. Modernistyczne oblicza miejskości

Jak wspomniano wyżej, związki miasta ze sztuką modernistyczną są wyjątkowo silne, również w norweskiej twórczości końca XIX i dużej części XX wieku. Uczucia wyobcowania i lęku wywoływane przez nowoczesne miejskie doświadczenie stanowią ważny element takich wczesno-modernistycznych dokonań, jak *Głód* Hamsuna, poezja Obstfeldera czy niektóre spośród obrazów Edvarda Muncha, np. „Aften på Karl Johan” (1892, Wieczór na ulicy Karła Johana, Muzeum Sztuki w Bergen). Już dzięki tym dziełom norweska literatura i sztuka wpisuje się w nurt typowych dla czasu ich powstania eksperymentalnych opracowań miejskiego doświadczenia, szczególnie w wydaniu właściwym dla wielkich metropolii – ośrodków wymiany intelektualno-kulturalnej, których rozwój nierozzerwalnie wiąże się z powstaniem i umocnieniem w Europie tendencji moderni-

¹⁷⁷ P. T. Andersen, *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*, Bergen 2008, s. 109.

stycznych¹⁷⁸. Norwescy artyści, poszukujący inspiracji poza swoim małym, prowincjonalnym krajem, obficie czerpali z pobytów w takich miastach jak Berlin, wraz z jego skandynawskim środowiskiem skupionym pod koniec XIX wieku wokół gospody „Zum schwarzen Ferkel” (Pod czarnym prosiakiem), z którą związani byli zarówno Munch, Hamsun, jak i August Strindberg oraz Stanisław Przybyszewski z żoną Dagny Juel. Innym ulubionym miastem skandynawskich artystów, zwłaszcza w okresie międzywojennym, był Paryż, do którego wyjechała m.in. Cora Sandel (1880-1974), a także tytułowa bohaterka jej powieściowej trylogii, Alberte (zob. też rodz. 7.6. i 7.7).

Chociaż publikacja pierwszych, wczesnomodernistycznych utworów norweskich zbiega się w czasie z ukazaniem się podobnych dzieł w innych krajach Europy, należy wyraźnie zaznaczyć, iż dzieła Hamsuna czy Obstfeldera nie zyskały od razu licznych naśladowców. Norweski modernizm jest zjawiskiem złożonym i dość problematycznym, właśnie ze względu na swój pierwotnie pionierski charakter¹⁷⁹ oraz późniejsze częściowe zarzucenie tendencji eksperymentatorskich, które powróciły w pełnej sile dopiero po II wojnie światowej, aby po okresie burzliwych dyskusji w rodzimym środowisku artystycznym zapewnić sobie niezachwianą pozycję w krajobrazie literackim dopiero w latach 50. XX wieku – choć, co istotne, zmiana ta dotyczyła w większym stopniu poezji aniżeli prozy. Dlatego, chociaż w norweskich historiach literatury przyjęło się uznawać właśnie połowę ubiegłego stulecia za moment przełomowy dla modernizmu, szczególnie poetyckiego, nie należy zapominać o tych twórcach, którzy już w okresie międzywojennym z

¹⁷⁸ Zob. *Modernism 1890-1930...*, s. 96.

¹⁷⁹ *Glód* Hamsuna często określa się mianem pierwszej nowoczesnej powieści norweskiej, jak i pierwszej skandynawskiej modernistycznej powieści miejskiej, zob. A. Westerståhl Stenport, „Scandinavian Modernism: Stories of the Transnational and the Discontinuous”, w: *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, M. Wollaege, M. Eatough (eds.), Oxford 2012, s. 484. Więcej na ten temat w rodz. 5.3.

powodzeniem stosowali nowatorskie techniki obrazowania i narracji, a co istotne, nad wyraz często powracali w swoich dziełach do tematyki miejskiej¹⁸⁰.

Za jednego z prekursorów modernizmu w poezji norweskiej uważa się wspomnianego już Kristofera Uppdala, który poza monumentalnym cyklem powieściowym ze środowiska robotniczego, *Dansen gjennom skuggeheimen* (1911-1924, Taniec przez dom cieni) zasłynął nowatorską liryką pisaną w języku nynorsk, opartą w dużej mierze na doświadczeniach pisarza z pracy jako wędrowny budowniczy dróg i linii kolejowych (norw. *rallar*). Właśnie te przeżycia mogą decydować o jego raczej negatywnej wizji życia miejskiego, zawartej np. w utworze „Sirkus” (Cyrk) z tomu *Jotunbrunnen* (1925, Studnia olbrzymów), w której pobrzmiwają echa poezji Obstfeldera mówiącej o poczuciu obcości i pustki w wielkomiejskim tłumie. Jednak takie negatywne nastawienie wobec rezultatów urbanizacji jest tylko jednym z wielu sposobów postrzegania miasta w norweskim modernizmie, cechującym się w tym zakresie pewną ambiwalencją.

Zupełnie inne, a z pewnością też rewolucyjne dla literatury norweskiej, pozostaje spojrzenie na technologię i zjawiska typowe dla miejskiego życia, reprezentowane przez kolejnego pioniera modernizmu, Rolfa Jacobsena (1907-1994). Już w swoim debiutanckim tomie *Jord og jern* (1933, Ziemia i żelazo) Jacobsen wyraża typową dla swojej twórczości, a szczególnie jej najwcześniejszego okresu, fascynację osiągnięciami współczesnego człowieka, co zbliża go poniekąd do przedstawicieli europejskiego futuryzmu. Łącząc w swoich wierszach zachwyt nad licznymi dokonaniem nowocześniejszej cywilizacji z subtelną metaforą

¹⁸⁰ Obszerną charakterystykę norweskiego modernizmu prezentuje opracowanie J. Brumo i S. Furuseth, *Norsk litterær modernisme*, natomiast krótką, poglądową charakterystykę tendencji modernistycznych w norweskiej literaturze w ujęciu chronologicznym znaleźć można w artykule: J. Lothe, B. Tysdahl, „Modernism in Norway”, w: *Modernism*, A. Eysteinson, V. Liska (eds.), T.2., Amsterdam 2007, s. 863-868.

niepozwalającą zapomnieć o związkach nawet najbardziej wyrafinowanej maszynerii z przyrodą, ten oryginalny twórca zasłużył na przydomek zarówno „poety wielkiego miasta”, jak i pierwszego norweskiego autora poezji ekologicznej. Owe charakterystyczne dla Jacobsena napięcie powstające w miejscu zderzenia natury i kultury widoczne jest chociażby w jednym z jego najbardziej znanych wierszy z debiutanckiego tomiku, „Byens metafysikk” (Metafizyka miasta), w którym zaskakuje plastyczny obraz „trzeszczącego życia kabli telefonicznych” („telefonkablenes knitrende liv”), pracy żelaznych trzewi miasta („Byens jernkledde involder/arbeider”) gdzieś w podziemiach metropolii, „pod wilgotnymi korzeniami lipowych alej i parkowymi trawnikami” („under lindealléenes fuktige røtter/og parkplenene”)¹⁸¹.

Pozytywną, choć całkowicie różną od poezji Jacobsena, odsłonę miejskości w modernistycznej prozie stanowi debiutancka powieść Gunnara Larsena (1900-1958) z 1932 r. pt. *I sommer* (Tego lata). Chociaż na pierwszy plan wysuwa się w niej historia miłosna, to jednak nie można pominąć jej wyraźnego osadzenia w realiach międzywojennej norweskiej stolicy, dzięki czemu książka przybiera formę świadectwa życia ówczesnej klasy średniej z zamożnego *vestkantu*, z jej zamięłowaniem do wakacyjnych rozrywek nad wodą i w okolicznych lasach. Larsen ukazuje lato w mieście w subtelny, ciepły, ale też bogaty w szczegóły sposób, łącząc opisy śródmiejskich ulic z obrazami takich miejsc, jak wybrzeże półwyspu Bygdøy czy zielone tereny Nordmarka. Otrzymałą w rezultacie prozę można, cytując jednego z bohaterów, z powodzeniem określić mianem „małej, współczesnej powieści z Oslo” („en moderne liten Oslo-roman”¹⁸²). O współczesności, czy też nowoczesności *I sommer* może zaś świadczyć nie tylko tematyka utworu lub opinie krytyki na

¹⁸¹ R. Jacobsen, *Alle mine dikt*, Oslo 1990, s. 42-43.

¹⁸² G. Larsen, *I sommer*, Oslo 1950, s. 117.

jego temat¹⁸³, ale też jej zdecydowanie innowacyjna forma, łącząca realistyczną narrację z elementami typowej dla postmodernizmu metafikcji.

Również w późniejszej norweskiej twórczości modernistycznej dostrzegalne są przeciwstawne tendencje w zakresie opracowania motywu miasta. Z jednej strony może ono jawić się jako ponura, nieprzyjazna człowiekowi betonowa dżungla z nieodzownym emblematem w postaci bloku, jak u Georga Johannesena (1931-2005), w którego wierszu „Byen” (Miasto) z 1966 roku bloki przedstawione są jako „szare kwadraty/ gdzie wiatr dostał egzemy od deszczu” („Boligblokker er grå kvadrater/ der vinden har fått eksem av regn”¹⁸⁴). Z drugiej strony jednak w tym samym czasie powstają entuzjastyczne, pełne miłości do norweskiej stolicy utwory Jana Erika Volda (ur. 1939), wpisujące się w nurt poezji nowej prostoty, typowej dla grupy odnowicieli modernizmu skupionej w drugiej połowie lat 60. wokół uniwersyteckiego czasopisma „Profil”. Szczególną afirmację miejskiego życia w prawdziwie beztroskim duchu przynosi tom Volda pt. „Mor Godhjertas glade versjon. Ja” (Radosna wersja Matki Dobrodusznej¹⁸⁵. Tak) z 1968 r., pełen zapisów codzienności w Oslo z ukochanym przez poetę tramwajem w roli głównej, owym „wielkim błękitnym zwierzęciem którego nigdy nie męczy// zabawa z nami” („et stort blått dyr som aldri blir trett// av å leke med oss”¹⁸⁶). Swoją literacką karierę w tej samej grupie

¹⁸³ W recenzjach książki przewijały się głosy, że jest to pierwsza nowoczesna powieść norweska, zob. A. S. Larsen, „Saklighet og sanselighet. Om Gunnar Larsens roman *I sommer*”, w: *Saklighet og sanselighet. Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*, S. Furuseth, S. J. Paulson, P. Aaslestad (red.), Oslo 2000, s. 98.

¹⁸⁴ G. Johannesen, *Dikt i samling*, Oslo 1995, s. 77.

¹⁸⁵ Mor Godhjerta to autentyczna, choć na poły zmitologizowana postać żyjąca w Oslo na przełomie XIX i XX wieku, a także bohaterka powieści robotniczych Oskara Braatena.

¹⁸⁶ J. E. Vold, „En dag vender byen tilbake”, *idem*, *Mor Godgjertas glade versjon. Ja*, Oslo 1968, s. 127. Metafora ta przywodzi na myśl znany wiersz miejski Rolf Jacobsena pt. „Bussene lengter hjem” (Autobusy tęsknią za domem) z tomu *Sommeren i gresset* (1956, Lato w trawie), w

młodych, zbuntowanych modernistów, co Jan Erik Vold, zaczynał prozaik Dag Solstad (ur. 1941), którego teksty już od najwcześniejszych lat bardzo silnie nawiązują do miejskich realiów, głównie mniejszych norweskich miejscowości, pojedynczych europejskich metropolii, czy wreszcie różnych odsłon stolicy Norwegii – od eleganckiego centrum, przez uniwersytecki campus, aż po podmiejskie blokowiska (zob. też rozdz. 9.2).

4.4. Miasto w prozie trzech ostatnich dekad i kryminalne powieści miejskie

Betonowe osiedla na przedmieściach, zwane też miastami satelickimi (norw. *drabantbyer*), wzbogaciły w drugiej połowie XX wieku krajobraz stale rosnącej norweskiej stolicy. Ich środowisko w latach 60. i 70. opisywali przedstawiciele najróżniejszych gatunków i nurtów literackich, od wspomnianego poety Georga Johannesena, po autorki związane z ruchem feministycznym lat 70., jak np. Bjørg Vik (ur. 1935), która w swoich opowiadaniach skupiała się na sytuacji pochodzących z klasy robotniczej kobiet, często mieszkających właśnie w nowo powstałych blokach. Jako miejsca, gdzie przyszło wychowywać się nowym pokoleniom Norwegów, miasta satelickie Oslo zajmują jednak szczególną pozycję w nieco nowszej twórczości realistycznej, w której pełnią funkcję nostalgicznej przestrzeni dzieciństwa, mającej kluczowy wpływ na kształtowanie osobowości młodego człowieka. Taką perspektywę odnaleźć można w powieściach o cechach *Bildungsroman*, jak *Skyskraperengler* (1982, Anioły z wieżowców) Tove Nilsen (ur. 1952) czy *Teori og praksis* (2004, Teoria i praktyka) Nikolaja Frobeniusa (ur. 1965), a także w kronice rodzinnej *Seierherrene* (1991, Zwycięzcy) Roya Jacobsena (ur. 1954) i książce *Vidunderbarn* (2009, Cudowne dzieci, wyd. pol. 2012) tego samego autora.

którym dominantę kompozycyjną stanowi animizacja tytułowych autobusów, umiejscowionych w deszczowym, miejskim krajobrazie.

Podobnie nostalgiczne spojrzenie na stolicę reprezentuje czołowy współczesny prozaik i poeta Lars Saabye Christensen (ur. 1953), znany z zamiłowania do zachodniej części Oslo. Właśnie tam rozgrywa się akcja m.in. jego najpopularniejszych powieści, *Beatles* (1984, *Beatlesi*, wyd. pol. 2016), *Herman* (1988, wyd. pol. 2000) i *Halvbroren* (2001, *Półbrat*, wyd. pol. 2004), których wspólny mianownik stanowią odniesienia do środowiska *vestkantu*, często przefiltrowane przez pamięć bohaterów, pełne melancholii i tęsknoty za miastem dzieciństwa. Miasto jako przestrzeń pamięci prowokuje narrację na temat historii, których było świadkiem; wspomnienia i uczucia pozostawione na ulicach Oslo są przywoływane w próbie odnalezienia czasu i ludzi, którzy niegdyś się po nich poruszali¹⁸⁷. Norweska stolica, oglądana w wymienionych utworach z perspektywy dorastających chłopców, nabiera wyjątkowych cech miejsca z pogranicza marzenia sennego i rzeczywistości. Poruszające się po niej dzieci mogą zaś niekiedy przypominać młodocianych *flâneurów*, wszystkimi zmysłami chłonących wrażenia ulicy i powracających do swoich niesamowitych eksploracyjnych doświadczeń w wieku dorosłym¹⁸⁸.

Oslo występuje również jako szczególny bohater wielu powieści Jana Kjærstada (ur. 1953), który w latach 80. jako jeden z pierwszych Norwegów zaczął w prozie wykorzystywać estetykę mocno eksperymentującego postmodernizmu. Podobnie jak u czołowych postmodernistów amerykańskich, Thomasa Pynchona i Paula Austera, miasto staje się u

¹⁸⁷ A.L. Rus, „James Joyce’s Dublin and Lars Saabye Christensen’s Oslo. Geocritical reading”, *Romanian Journal of English Studies* 2013 vol. 10, nr 1, s. 274. Kwestiom miasta i pamięci w trylogii o Beatlesach Christensena jest poświęcona rozprawa doktorska Andry-Lucii Rus, obroniona w roku 2016 na Uniwersytecie Babeş-Bolyai w rumuńskim Cluj oraz na Uniwersytecie w Agder w Norwegii.

¹⁸⁸ Anita Louise Hanken analizuje w swojej pracy magisterskiej postaci Barnuma i Freda, głównych bohaterów *Półbrata*, w kontekście szeroko pojmowanej metafory *flâneura*. Zob. A. L. Hanken, „*I flâneurs fotspor*” - en analyse av Lars Saabye Christensens roman *Halvbroren*, Tromsø 2007.

Kjærstada, np. w powieściach *Homo Falsus eller: Det perfekte mord* (1984, *Homo Falsus*, czyli zabójstwo doskonałe) lub *Rand* (1990, *Skraj*), miejscem umożliwiającym prowadzenie wyrafinowanej, intelektualnej gry, w którą uwikłani są zarówno główni bohaterowie, jak i czytelnik. Co nie mniej istotne, w jego książkach Oslo nabiera również cech metropolii uniwersalnej, podobnej do wielu innych miast zachodniego świata (zob. też rozdz. 8.2. i kolejne). Twórczość Kjærstada pozostaje do dziś jednym z nielicznych przykładów tak bardzo nowatorskiej prozy w nadal mocno przywiązanej do realistycznej formy literaturze norweskiej, jednak motyw miasta powraca na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci także w innych, mniej lub bardziej eksperymentatorskich, współczesnych tekstach.

Znaleźć wśród nich można powieści historyczną *Trollbyen* (1992, *Zaczarowane miasto*) Karstena Alnæsa (ur. 1938), realistyczną, pełną nostalgii trylogię oddającą hołd norweskiej stolicy (*Oslo i skumring* 1991, *Oslo o zmierzchu*; *Oslo ved midnatt* 1997, *Oslo o północy*; *Oslo i demring* 2002, *Oslo o świcie*) autorstwa Olava Angella (ur. 1932), jak i kilka eksperymentatorskich książek o trudnej do sprecyzowania przynależności gatunkowej i często bardzo wyraźnym autorskim głosie narracji, w których miasto pełni funkcję swoistej kapsuły rzeczywistości, przestrzeni, gdzie sprawiająca wrażenie autentyczności fikcja literacka łączy się ze skrupulatnym zapisem miejskiej topografii. Do tej ostatniej kategorii zaliczyć można niektóre spośród dzieł Daga Solstada, w tym analizowaną w dalszej części książki powieść *16.07.41* (2002), fragmenty eseizujących i autobiografizujących utworów Tomasza Espedala (ur. 1961), w których często istotną rolę odgrywa rodzinne miasto pisarza, Bergen (zob. rozdz. 10.2.), czy też dokonania najmłodszego pokolenia norweskich literatów, jak wpisujący się w podobną estetykę, debiutancki *Wrocław* (2011) Erlenda Flornesa Skareta (ur. 1976), gdzie narracja poprowadzona jest z punktu widzenia młodego norweskiego inżyniera, który zupełnie przypadkowo

trafiwszy do stolicy Dolnego Śląska, obserwuje ją podczas serii niezaplanowanych, przypominających *flânerie* przechadzek.

Pomimo tak dużego zróżnicowania w sposobach wykorzystania motywu miasta, w najnowszej norweskiej prozie udało się wyodrębnić jedną, stosunkowo spójną grupę powieści miejskich. Dokonała tego krytyczka Marta Norheim w swoim przewodniku po literaturze współczesnej¹⁸⁹, gdzie, w nawiązaniu do nazwy ruchu znanego jako *dirty realism*, reprezentowanego w Norwegii przez grupę tekstów realistycznych z pogranicza naturalizmu, opisujących przede wszystkim problemy prowincji, autorka sformułowała wspólne określenie dla osadzonej w realiach miasta twórczości czerpiącej z podobnej estetyki – *dirty urbanism*. Wspólnym mianownikiem zaliczonych przez nią do tej kategorii powieści jest, jak można się spodziewać, koncentracja na mniej przyjemnych aspektach miejskiego życia, natomiast od strony formalnej – obfite wykorzystanie języka potocznego oraz tendencja do oszczędności wyrazu.

Tematycznie jednak i tutaj mamy do czynienia z pewnym urozmaicheniem, ponieważ wśród utworów z kręgu *dirty urbanism* można znaleźć teksty zarówno o środowisku stołecznych karierowiczów, jak i o przestępczym półświatku z zachodniego wybrzeża kraju. W rozrywkowych książkach z wielkim miastem w tle¹⁹⁰, *Ute* (2001, Na zewnątrz) i *Fri*

¹⁸⁹ M. Norheim, *Røff guide til samtidsliteraturen*, Oslo 2008.

¹⁹⁰ Chociaż wymienione w tym miejscu utwory trudno zaklasyfikować inaczej niż jako współczesne powieści obyczajowe, warto zaznaczyć, iż literatura rozrywkowa ostatnich lat wytworzyła pewne nowe, ciekawe gatunki, których cechą charakterystyczną jest obecność wielkomiejskiego tła, tzw. *chick lit* (reprezentowana np. przez londyńskie powieści o Bridget Jones autorstwa Helen Fielding, twórczość autorki *Seksu w wielkim mieście* Candace Bushnell czy Katarzyny Grocholi w Polsce) oraz jej odpowiednik ze środowiska męskiego, *lad lit* (z najważniejszym przedstawicielem w postaci Nicka Hornby'ego). W omówieniach wspomnianych norweskich książek pojawiają się jednak próby włączenia ich do odrębnej kategorii gatunkowej, dość nieprecyzyjnie określanej jako „literatura miejska”

(2002, Wolny) Mortena Abrahamsena (ur. 1969), czy w *Galleri Oslo* (2002, Galeria Oslo) Mikaela Godø (ur. 1968) młodzi, odnoszący sukcesy zawodowe bohaterzy zamieszkujący modne, niegdyś robotnicze dzielnice we wschodnim Oslo, poruszają się w mieście, w którym wszystko jest na pokaz, w przestrzeniach ograniczających się często do wnętrz biurowców, kafejek czy centrów handlowych. Z kolei w kontrowersyjnej trylogii o wspólnym podtytule *Skandinavisk misantropi* (2001-2008, Skandynawska mizantropia) Abo Rasula (ur. 1973, właśc. Matias Faldbakken), osadzonej w bliżej nieokreślonym skandynawskim mieście, pojawiają się postaci z różnych warstw społecznych, wszystkie jednak w jakiś sposób przynależące do ideologicznego podziemia, zajmujące się różnymi formami prowokacji miejskiego społeczeństwa i jego kultury, przy udziale składników takich, jak narkotyki, przemoc, pornografia, pedofilia czy nazizm. Wreszcie w kolejnej trylogii, składającej się z tomów *Hundredagane* (1998, Pieskie dni), *Grisekoret* (2001, Świński chór) i *Kaninbyen* (2004, Miasto królików) Arilda Reina (ur. 1960), miejscem akcji jest Stavanger – norweska stolica naftowa, która z niewielkiego rybackiego portu w ciągu kilkunastu lat przeistoczyła się w miejsce ociekające bogactwem i luksusem. W trylogii Reina nie widać jednak tej otoczki, gdyż prawdziwym bohaterem powieści jej tutaj miasto przestępców, ludzi zniszczonych przez rzeczywistość zmienioną przez nagły naftowy boom i wynikający z niego dobrobyt.

W każdym z powyższych utworów miasto niewątpliwie kształtuje zachowania bohaterów, decydując np. o ich skłonności do powierzchownego osądzania współuczestników miejskiego środowiska, niezauważalnej raczej wśród bohaterów pochodzących z prowincji, reprezentujących pokrewny

(bylitteratur) czy „powieść stołeczna” (*hovedstadsroman*), zob. np. recenzja *Fri* Abrahamsena autorstwa Cathrine Krøger, <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/10/28/352391.html>, dostęp 15.11.2016.

nurt określony przez Martę Norheim mianem *dirty regionalism*¹⁹¹. Szczególnie wśród postaci skupionych na sobie, modnych mieszkańców Oslo z tekstów Abrahamsena i Godø dominuje typowe dla (po)nowoczesnej miejskiej rzeczywistości ogromne zaufanie zmysłowi wzroku, pozwalające na epizodyczne kontakty przy udziale beznamiętnie rejestrującego otoczenie „spojrzenia nie widzącego”¹⁹² – jak formułuje to Zygmunt Bauman – spojrzenia przechodnia, który „toruje sobie drogę wśród parady powierzchni, sam będąc jej uczestnikiem.”¹⁹³

Na zmyśle wzroku wyjątkowo polegali również – o czym była już mowa – pierwsi *flâneurzy*, a także pokrewni im detektywi. Począwszy od „człowieka tłumu” Poego, przez amerykański czarny kryminał typu *hard-boiled*, aż po najnowsze thrillery z zagadką zabójstwa w tle – powieść/nowela kryminalna jest gatunkiem nieodzownie związanym z miejskością: w końcu, jak pisze Raymond Williams, „[n]iewyraźna złożoność nowoczesnego miasta reprezentowana jest przez zbrodnię”¹⁹⁴. Również w przeżywającym ostatnio renesans kryminale skandynawskim, w tym norweskim, otoczenie miejskie odgrywa kluczową rolę, i to już począwszy od pierwszej połowy XIX wieku.

Prawdziwym pionierem tego gatunku w Norwegii, ale też, co podkreślają rodzimi krytycy, na świecie, jest Mauritz Christopher Hansen (1794-1842), autor opublikowanej w roku 1839, czyli na dwa lata przed przełomowym „Zabójstwem przy Rue Morgue” Poego, powieści *Mordet paa Maskinbygger Roelfsen: (Kriminalanegdot fra Kongsberg)* (Morderstwo budowniczego maszyn Roelfsena. Anegdota kryminalna z Kongsbergu). Już sam podtytuł tego utworu wskazuje na silne powiązanie zagadki kryminalnej z miastem. Także we

¹⁹¹ Norheim, *op. cit.*, s. 193-194.

¹⁹² Z. Bauman, „Wśród nas, nieznajomych - czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście”, w: *Pisanie miasta...*, s. 152.

¹⁹³ *Ibid.*, s. 154.

¹⁹⁴ R. Williams, „Miasta ciemności i światła”, przeł. T. Rachwał, w: *Miasto w sztuce...*, s. 103.

współczesnych norweskich książkach reprezentujących ten gatunek przewijają się rozmaite odmiany miejskich przestrzeni – od tych nieco bardziej prowincjonalnych, jak wspomniany Kongsberg, przez bodaj najczęściej służące za tło wydarzeń Oslo, aż po zagraniczne metropolie, jak Sydney czy Bangkok w powieściach Jo Nesbø (ur. 1960). Należy zwłaszcza zaakcentować relatywnie duży (i skłaniający tym samym do refleksji) udział obszarów silnie zurbanizowanych w świecie przedstawionym najpoczytniejszych norweskich kryminałów, na przykład w stosunku do szwedzkich utworów sensacyjnych¹⁹⁵. W niektórych przypadkach związki powieści kryminalnej z miastem bywają tak silne, że jego fikcyjna reprezentacja zaczyna żyć własnym życiem także poza książkowym światem, tworząc podstawy do rozwoju literackiej turystyki. Najlepszym norweskim przykładem obrazującym to zjawisko jest Bergen, które za sprawą cyklu o prywatnym detektywie Vargu Veumie autorstwa Gunnara Staalesena (ur. 1947) dołączyło do kilku innych skandynawskich miejscowości oferujących wycieczki śladami bohaterów popularnych kryminałów¹⁹⁶.

*

¹⁹⁵ Wśród najpopularniejszych autorów norweskich kryminałów jedynie Karin Fossum (ur. 1954) dość konsekwentnie czyni miejscem akcji swoich książek prowincjonalne miejscowości, podczas gdy w literaturze szwedzkiej odnaleźć można kilka znanych cykli kryminalnych osadzonych w wiejskich lub małomiasteczkowych realiach, np. autorstwa Åsy Larsson (Kiruna), Camilli Läckberg (Fjällbacka) czy Henninga Mankella (Ystad). Podobne spostrzeżenie na temat dominacji krajobrazu wielkomiejskiego w norweskim kryminale lat 90. poczynił znawca gatunku Hans H. Skei. Zob.: H. H. Skei, „Norsk kriminalitteratur etter 1972”, w: *idem, Blodig alvor. Om kriminalitteraturen*, Oslo 2008, s. 199.

¹⁹⁶ Staalesen jest także autorem dwóch alternatywnych przewodników po Bergen, nawiązujących do świata jego kryminalnego cyklu: *Varg Veums Bergen. En annerledes Bergensguide* z roku 1992 i *På sporet av Bergen: Varg Veums by* z roku 2007, jak również trzynomowej, historyczno-kryminalnej kroniki rodzinnej, której akcja toczy się w Bergen przez cały wiek XX, opublikowanej w latach 1997-2000.

Charakterystyczne dla norweskiej literatury przełomu XIX i XX wieku jest przekonanie o prowincjonalności rodzimych miast (szczególnie Kristianii) na tle europejskich metropolii. Ów kompleks niższości nie stanął jednak na przeszkodzie przeszczepieniu licznych wielkomiejskich zwyczajów na lokalny grunt: spacery, np. główną stołeczną promenadą, ulicą Karla Johana, obserwacja ulicznego tłumu, przesiadywanie w kawiarniach – wszystko to stało się we wspomnianym okresie częścią codzienności Norwegów i znalazło odzwierciedlenie w ich literaturze. Z czasem własne miasto zaczyna jawić się w niej jako obiekt dumy, a afirmacja życia miejskiego, włączając w to kontakt z okoliczną przyrodą, stanowi przejaw optymistycznego spojrzenia na to, do niedawna całkiem obce dla wielu Norwegów, środowisko. Optymizm ten można również rozpatrywać jako swoistą reakcję na pełne lęku miejskie wizje neoromantyków, głównie Sigbjørna Obstfeldera i Knuta Hamsuna. W późniejszej literaturze miejskiej wyraźnie zarysowuje się także tendencja do wykorzystywania elementów melancholii i nostalgii, co zaobserwować można głównie u prozaików (Roy Jacobsen, Lars Saabye Christensen, Olav Angell i inni), ale też poetów (Jan Erik Vold).

Dwudziestowieczne realizacje motywu miasta w twórczości norweskiej cechują się z jednej strony wykorzystaniem skrajnie różnych perspektyw: zarówno anty-, jak i procywilizacyjnej, z drugiej strony zaś niezmiennym podtrzymywaniem dialogu z tradycją ludową oraz z zakorzenionym w norweskiej świadomości i tożsamości narodowej uwielbieniem przyrody. Pod tym względem modernistyczne teksty miejskie stanowią pewną kontynuację spuścizny dziewiętnastowiecznej, choć oczywiście typowo nowoczesna optyka, nowatorskie podejście do problematyki urbanistycznej (właściwe chociażby dla Rolfa Jacobsena czy Jana Erika Volda) sprawia, iż twórczość ta nie pozostaje odległa od zainteresowań europejskiego modernizmu. Wydaje się, że ważkość kwestii wynikających ze zderzenia elementów

natury i kultury ulega pewnemu stonowaniu w literaturze najnowszej, w której norweskie miasta występują czasem jako odmienne reprezentacje jednej standardowej, ponowoczesnej metropolii, wraz z charakterystycznymi dla niej środowiskami, wzorcami zachowań i reakcji. Mimo to siła wspomnianej tradycji postrzegania miasta w kontekście jego naturalnego otoczenia pozostaje na tyle duża, że również nowsze teksty miejskie mogą wpisywać się w określone, wynikające z typowo norweskich uwarunkowań, literackie kontinuum. Temu właśnie zagadnieniu spróbuję przyjrzeć się między innymi w analitycznej części moich rozważań.

5. Knut Hamsun: *Głód. W potrzasku Kristianii*¹⁹⁷

Następnego wieczoru stoję na brukowanej ulicy. Nie ma już lasu, tylko domy, domy i okna, nie ma szelestu liści, tylko brzęk wozów, hałas niezliczonych stóp. W oddali słyszę okropny krzyk. Kto cierpi?

Sigbjørn Obstfelder, *Miasto* 1893

5.1. Knut Hamsun (1859-1952)

Knut Hamsun (właśc. Knud Pedersen) pozostaje – tuż po Henriku Ibsenie – tym norweskim literatem, który jest najlepiej znany zagranicznemu czytelnikowi, w tym również i polskiemu. Jego twórczość tłumaczono na język polski jeszcze na długo przed uhonorowaniem go w roku 1920 Nagrodą Nobla za powieść *Błogosławieństwo ziemi*. Począwszy od opublikowania w 1890 roku przełomowej powieści *Głód*, zainteresowanie Hamsunem w Polsce wydaje się nie maleć, co potwierdza chociażby wydanie w latach 1997–2000 pięciu spośród jego najważniejszych dzieł w nowym, a pierwszym wykonanym bezpośrednio z języka norweskiego, przekładzie Anny Marciniakówny¹⁹⁸. W swojej ojczyźnie Hamsun pozostaje zaś po dziś dzień postacią niezwykle barwną – z jednej strony powszechnie cenioną jako niekwestionowany klasyk literatury i prekursor europejskiego modernizmu, z drugiej natomiast nadal budzącą kontrowersje z powodu

¹⁹⁷ Skróconą wersję niniejszego rozdziału stanowi artykuł: K. Tunkiel, „W potrzasku Kristianii. *Głód* Knuta Hamsuna jako modernistyczna powieść miejska”, *Teksty Drugie* 2014, nr 6 (149), s. 102-115.

¹⁹⁸ Zainteresowania wydawców nie odzwierciedlają jednakże publikacje polskich badaczy, którzy jak dotąd nie zajmowali się intensywnie dorobkiem Hamsuna. Do nielicznych wyjątków należy zaliczyć monografię poświęconą życiu i twórczości pisarza autorstwa Aleksandra Rogalskiego z 1981 roku.

swoich otwartych sympatii nazistowskich podczas II wojny światowej¹⁹⁹.

Knud Pedersen przyszedł na świat w Vågå w środkowej Norwegii, jednak już jako trzylatek przeniósł się z rodzicami do gospodarstwa Hamsund w Hamarøy na północy kraju, gdzie spędził całe dzieciństwo. Ten wczesny okres odcisnął wyraźne piętno na jego twórczości, w której przewija się skłonność do idealizacji prostego życia w zgodzie z naturą, jak również piękna surowej, północnej przyrody. Późniejsze podróże Hamsuna – od wczesnych wypraw za chlebem do Ameryki po wędrówki przez Rosję, Kaukaz aż do Turcji – miały także wpływ na ukształtowanie jego zdecydowanie antycywilizacyjnej postawy, cechującej się sceptycyzmem w stosunku do postępu, krytyką nowoczesności, liberalizmu i demokracji, która to ostatecznie doprowadziła go do poparcia ideologii Hitlera. Szczególnie w relacji pisarza z podróży na wschód, *I Æventyrland* (1903, W krainie baśni) pojawiają się wyraźne oznaki fascynacji tamtejszym mistycyzmem i stylem życia, które Hamsun przeciwstawia industrializmowi i materializmowi zachodniej kultury miejskiej, dając wyraz tęsknocie za bardziej pierwotną formą egzystencji. Ów konflikt wartości stał się kluczowym zagadnieniem wielu spośród jego późniejszych dokonań beletrystycznych, z *Błogosławieństwem ziemi* na czele, chociaż już w jego najwcześniejszych, młodzieńczych utworach, jak powieść *Bjørger* (1878), widać tendencję do obrazowania przyrody jako ostoji bezpieczeństwa i spokoju.

¹⁹⁹ Więcej o tzw. problemie Hamsuna w historii literatury w: E. Beyer, „Hamsun og Hamsun-problemet” w: *idem, Forskning og formidling*, Oslo 1990, s. 133-148. Temat Hamsuna regularnie powraca w publicznych debatach w Norwegii. Ostatnio w połowie 2012 r. ożywienie w mediach wywołała postawa norweskiej pisarki syryjskiego pochodzenia, Sary Azmeh Rasmussen, która odmówiła udziału w prestiżowym festiwalu Hamsunowski, uzasadniając swoją decyzję niechęcią do bycia kojarzoną ze zwolennikiem nazizmu.

5.2. Krytyka cywilizacji miejskiej i postać wędrowca w powieściach Hamsuna

Mimo iż *Głód* jest jedynym dziełem Hamsuna, w którym miasto stanowi główne miejsce akcji oraz dominujący akcent kompozycyjny, pisarz w wielu innych swoich utworach uważnie przygląda się problemom związanym z rozwojem kultury wielkomiejskiej, nierzadko przedstawiając nowocześniejszą metropolię jako poważne zagrożenie dla człowieka hołdującego tradycyjnym wartościom. W dokonaniach z pierwszej, neoromantycznej fazy twórczości Hamsuna demonizacja miasta nie dochodzi jeszcze do głosu z pełną siłą. Zawierająca elementy poetyckie powieść *Pan. Af Løjtnant Glahns Papirer* z 1894 r. wprowadza już jednak postać porucznika Glahna, który, uciekając od zabijającej zmysłową radość cywilizacji, odnajduje schronienie w północno-norweskim lesie, gdzie dopiero może dotrzeć do głębszych pokładów swojej duszy²⁰⁰. Krytyka współczesnego zachodniego społeczeństwa pojawia się zdecydowanie wyraźniej w luźno związanych z sobą powieściach Hamsuna, wchodzących w skład tzw. pierwszej trylogii o wędrowcy: *Under Høststjernen* (1907, Pod jesienną gwiazdą), *En Vandrers spillet med Sordin* (1909, Wędrowiec gra z sordino) i *Den sidste Glæde* (1912, Ostatnia radość). I tutaj czytelnik poznaje bohatera, noszącego, co ciekawe, nazwisko Knud Pedersen, który pragnie uciec od „hałasu i ścisku miasta, od gazet i ludzi”, aby „za wszelką cenę zyskać spokój”²⁰¹. Tego planu ostatecznie nie udaje się w pełni zrealizować w pierwszym tomie, ponieważ, pomimo marzeń Knuda o powrocie do bez trosk wędrowności i radości fizycznej pracy, nie potrafi on w pełni wyzbyć się swoich miejskich nawyków. Idylla na

²⁰⁰ Zob. R. Nyboe Nettum, *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*, Oslo 1970, s. 220-221.

²⁰¹ „Se nu er jeg borte fra byens larm og trængsel og aviser og mennesker [...] nu er det min faste forsæt å opnå fred for enhver pris.” K. Hamsun, *Under høststjernen*, w: *idem, Samlede verker*, T.4., Oslo 1997, s. 307.

lonie natury staje się jego udziałem dopiero w drugiej części trylogii, która także wyraźniej daje wyraz antycywilizacyjnej postawie Hamsuna. Najdobitniej przedstawia ją jednak ostatni tom, gdzie ostrej krytyce podlegają wszelkie aspekty nowoczesnego życia, od turystyki po wyzwolenie kobiet²⁰².

Destrukcyjność kultury miejskiej zostaje wyraźnie zarysowana w określanej mianem „rolniczej ewangelii” powieści *Błogosławieństwo ziemi*, w której samotnej, noszącej silnie arkadyjskie cechy osadzie Sellenraa zagraża nie tylko miasto, ale też pobliska wieś – oba miejsca przedstawione są bowiem jako nośniki postępu technologicznego i obyczajowego, niemal bez wyjątku przyczyniającego się do zaburzenia naturalnego porządku sielanki, opartego na kulcie pracy i życiu w zgodzie z rytmem przyrody. Wielu interpretatorów dzieła Hamsuna, w tym skandynawistka Elżbieta Wojciechowska, odwołuje się do Bachtinowskiej teorii czasoprzestrzeni, wykazując w przeważającym stopniu negatywne konotacje chronotopu miasta w stosunku do dwóch pozostałych, dominujących w powieści czasoprzestrzeni: osady oraz wsi²⁰³. Z kolei analizę Pera Thomasa Andersena, dotyczącą różnych odmian pojmowanej jako chronotop idylli, wieńczy konkluzja, iż podlegające niszczyielskim wpływom miasta Sellenraa stanowi ostatni w dwudziestowiecznej norweskiej literaturze przykład utopii, tudzież mitu trwałego, niezmiennego gniazda w epoce rodzącego się egzystencjalnego niepokoju²⁰⁴. O sześć lat późniejsza powieść *Siste Kapitel* (1923, *Ostatni rozdział*, wyd. pol. 1927) dowodzi, że Hamsun stracił wiarę w utopię czy jakkolwiek alternatywę dla nowoczesnego społeczeństwa, którym tak gardził.

²⁰² Zob. Ø. Rottem, „Knut Hamsun”, *Norsk biografisk leksikon*, http://snl.no/nbl_biografi/Knut_Hamsun/utdypning, dostęp 15.11.2016.

²⁰³ E. Wojciechowska, „Stadt vs. Land - antizivilisatorische Tendenzen bei Hamsun und Vesaas”, *Folia Scandinavica* 1994 vol. 2, s. 57-63.

²⁰⁴ Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 37-39.

Inną istotną cechą wspólną wielu utworów autora *Głodu* jest pojawianie się w nich postaci wędrowcy, który, jak zauważa Atle Kittang, od momentu śmierci Nagela w powieści *Misterje* z 1892 r. staje się u Hamsuna centralnym motywem – bohaterem przybierającym różne imiona, żyjącym w różnych okolicznościach, jednak niezmiennie związanym z morzem, do lub z którego stale wraca²⁰⁵. Do dzieł, w których postać ta wybija się na pierwszy plan, z pewnością należy zaliczyć obie trylogie Hamsuna: pierwszą, wspomnianą już, z lat 1907-1912 oraz drugą, lżejszą w tonie od wcześniejszych dokonań, choć nadal rozprawiającą się (tym razem w formie satyry) z zagrożeniami nowoczesności, składającą się z tomów *Landstrykere* (1927, *Włóczęgi*, wyd. pol. 1929), *August* (1930, *August Powsinoga*, wyd. pol. 1931) i *Men Livet lever* (1933, *A życie toczy się dalej*, wyd. pol. 1938). Jednak już w dużo wcześniejszym i mocno różniącym się od dzieł z dojrzałego okresu *Głodzie* pojawia się wędrowiec, z jednej strony odmienny od pozostałych Hamsunowskich wagabundów z uwagi na miejskie otoczenie, w którym jest mu dane się poruszać, ale też pod pewnymi względami do nich podobny, przez co można go traktować jako zapowiedź trendu, który zaznacza się bardzo wyraźnie w późniejszej twórczości pisarza (zob. też rozdz. 5.6).

5.3. *Głód* – pierwsza nowoczesna powieść norweska

We współczesnej rodzimej krytyce *Głód* postrzega się jako pierwszą prawdziwie nowoczesną norweską powieść²⁰⁶, chociaż pozycję Hamsuna jako prozaika wpisującego się w tradycję wczesnego modernizmu zaczęto najpierw dostrzegać poza granicami Norwegii. Przyczynił się do tego przede

²⁰⁵ A. Kittang, *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromaner fra Sult til Ringen sluttet*, Oslo 1984, s. 123.

²⁰⁶ Rotttem, „«Det moderne livs dypeste problemer»...», *op.cit.*, s. 43.

wszystkim James McFarlane²⁰⁷, który zauważył modernistyczne elementy w tematyce i stylistyce młodzieńczych dzieł Hamsuna, a następnie Duńczycy Jørgen E. Tiemroth²⁰⁸ i Peter Kirkegaard²⁰⁹. Wśród norweskich badaczy Einar Eggen²¹⁰ jako pierwszy zwrócił uwagę na typowe dla modernizmu problemy podejmowane w *Głodzie*: wyobcowanie jednostki i uprzedmiotowienie rzeczywistości.

To, co krytycy wiele lat później zaklasyfikowali jako prekursorskie dla nowego prądu estetycznego²¹¹, sam Hamsun próbował zasygnalizować w swojej zapowiedzi nowej literatury, której pierwszym przykładem był właśnie *Głód*, a której założenia programowe zostały przedstawione w serii wykładów oraz artykule *Fra det ubevidste Sjæleliv* (Z podświadomego duchowego życia), opublikowanym w roku 1890, niedługo po przełomowej powieści. To w tym tekście pisarz sformułował słynny postulat, aby literatura nie tylko przedstawiała poszczególne typy ludzkie, lecz skupiała się na jednostce i jej wewnętrznych doznaniach, sposobie funkcjonowania jej umysłu, opisując „tajemne ruchy, niepostrzeżenie wykonywane w odległych zakamarkach duszy, [...] osobliwe działania nerwów, szept krwi, modlitwę piszczeli, całe to

²⁰⁷ J. McFarlane, „The Whisper of the Blood. A Study of Knut Hamsun's Early Novels”, *PLMA* 1956, vol. 71/4, s. 563-594. Rozszerzona wersja artykułu w: *idem, Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*, London 1960.

²⁰⁸ J. E. Tiemroth, *Illusionens vej. Knut Hamsuns forfatterskab*, København 1974.

²⁰⁹ P. Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, København 1975.

²¹⁰ E. Eggen, „Mennesket og tingene...”, *op.cit.*

²¹¹ Tematycznie *Głód* wyprzedza inne wielkie dzieła europejskiego modernizmu, np. *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge* Rainera Marii Rilkego z 1910 r., pierwszą niemiecką powieść miejską, natomiast pod względem stylistycznym, dzięki wykorzystaniu techniki przypominającej strumień świadomości, tekst Hamsuna chronologicznie plasuje się na długo przed dokonaniami Jamesa Joyce'a czy Virginii Woolf. Modernistycznej technice narracyjnej Hamsuna poświęcona jest rozprawa Martina Humpála *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries, and Pan*, Oslo 1998.

podświadome duchowe życie”²¹². Odrzucając panującą w norweskiej literaturze tendencję do ukazywania problemów społecznych, Hamsun głosi potrzebę psychologizmu, oderwania od wszelkich zapędów mających na celu reformowanie rzeczywistości na rzecz spojrzenia na świat z perspektywy pojedynczego, współczesnego człowieka.

Osiągnięcie zamierzonego efektu, tj. uchwycenie tego, co „podświadome”, wymaga także nowego stylu i formy, które radykalnie zrywałyby z dotychczasowym, referującym, epickim typem prozy. Z pragnienia odcięcia się od ustanowionej tradycji wynikała niechęć Hamsuna do określania *Głodu* mianem powieści – w liście do Georga Brandesa z 1890 roku pisarz nalegał, aby jego tekst nazywać po prostu „książką”. Obecna w *Głodzie* perspektywa indywidualnego podmiotu oraz nowa struktura narracyjna pozwala przedstawić miejsce akcji utworu – Kristianię końca XIX wieku – w sposób, jaki Raymond Williams określił jako właściwy dla nowoczesnej powieści miejskiej (zob. rozdz. 3.1.), dzięki czemu dzieło Hamsuna można traktować jako jeden z pierwszych w historii literatury europejskiej tekstów reprezentujących ten gatunek.

Pomimo niechęci Hamsuna do poddawania jego utworu jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej, z punktu widzenia współczesnej genologii może on zostać uznany wyłącznie za powieść (antyspołeczną, antymieszczańską czy też nie-epicką, jak sugeruje Rolf Nyboe Nettum²¹³), lub ewentualnie za antypowieść w rozumieniu Wiktora Szklowskiego, dla którego znacząca powieść zawsze jest antypowieścią²¹⁴. W myśl wcześniej sformułowanej definicji *Głód* jest również zdecydowanie powieścią miejską, w której miasto

²¹² „[...] de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, [...] sælsomme Nervevirkomheder, Blodets Hvirken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv.” K. Hamsun, *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*, Oslo 1994, s. 17.

²¹³ Nettum, *op. cit.*, s. 57.

²¹⁴ Za: A. Linneberg, „Hamsun og byen: Tigerstaden og det transgressive. Om romanpoetikken i *Sult*”, *Prosopopeia* 2000, nr 1, s. 55.

funkcjonuje, jak ujęła Tone Selboe, nie tyle jako rama dla określonych wydarzeń, ale wymusza rodzaj narracji dystansujący się od tego, co przyjęło się uznawać za powieściowe²¹⁵, co potwierdza jedynie nowatorstwo techniki Hamsuna, przez innych badaczy bardziej zdecydowanie określanej mianem modernistycznej.

Pierwszoosobowa narracja tekstu, wynikająca zapewne z postulatów Hamsuna, aby skupić uwagę na odczuciach pojedynczego człowieka, uwidacznia się już w jego słynnym otwierającym zdaniu: „Było to w czasie, kiedy włóczyłem się i głodowałem w Kristianii, tym zadziwiającym mieście, którego nikt nie opuszcza, dopóki nie zostanie naznaczony jego piętnem...”²¹⁶. Zdanie z jednej strony wyraźnie sygnalizuje retrospekcję, ustanawiając sytuację, w której wydarzenia opisywane są z zachowaniem bliżej niesprecyzowanego dystansu czasowego, natomiast z drugiej strony od razu wprowadza najważniejsze dla powieści motywy: wędrówkę, głód i miasto, wyjątkowo podkreślając charakterotwórcze znaczenie miasta dla jednostki. Czytelnik od samego początku spodziewa się, że to właśnie Kristiania, na równi z tytułowym głodem, będzie miała największy wpływ na narratora/głównego bohatera, że nie będzie jedynie tłem, ale odegra w powieści rolę zbliżoną do kluczowej postaci. Czas, o którym

²¹⁵ Selboe, „By og fortelling...”. *op.cit.*, s. 112.

²¹⁶ „Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har fået Mærker af den...” - cytat w zapisie z pierwszego wydania *Głodu*, tłumaczenie własne (filologiczne) autorki. Ze względu na wypaczenie sensu końcowej części zdania zrezygnowałam z przytoczenia cytatu w przekładzie Anny Marciniakówny: „Było to w czasie, kiedy włóczyłem się i głodowałem w Christianii, tym zadziwiającym mieście, które każdego, kto się z nim zetknął, naznacza swoim piętnem...” (K. Hamsun, *Głód*, Izabelin 1998, s. 5). Przekład Marciniakówny będzie jednak wykorzystywany w dalszej części analizy, z zastrzeżeniem możliwości wprowadzania niezbędnych korekt w miejscach szczególnie mocno odbiegających od oryginału. Już teraz należy zauważyć, że w przekładzie Marciniakówny z niewiadomych przyczyn konsekwentnie używany jest zapis „Christiania”, który w dalszych przytoczeniach będzie funkcjonował w wersji poprawionej „[K]ristiania”.

mowa w otwierającym zdaniu, można dość ostrożnie ustalić jako końcówkę XIX wieku, chociaż, gdyby brać pod uwagę pierwotną wersję fragmentu utworu opublikowaną w roku 1888 w czasopiśmie „Ny Tid”, gdzie czas akcji dokładnie określono jako „dwa lata temu”, opisywanym okresem okazałby się 1886, rok największego głodowania Hamsuna w Kristianii²¹⁷.

Abstrahując od ewentualnych elementów autobiograficznych powieści, należy zwrócić uwagę na jej przemyślaną kompozycję, doskonale odpowiadającą przebiegowi akcji: książka składa się z czterech części, z których każda opowiada o kolejnych epizodach głodu anonimowego bohatera, próbującego bezskutecznie zarobić na chleb pisaniem różnego typu tekstów dla prasy, a zakończona jest jego nagłym wzbogaceniem i tymczasową poprawą sytuacji. Głód stanowi temat opowieści i główną siłę napędową narracji, która obejmuje jedynie okresy walki o byt, tudzież początkową/krańcową fazę sytości. Dodatkowo rytm fabule nadają spotkania bohatera z ludźmi na ulicach miasta, szczególnie zaś z wyidealizowaną, niedostępną kobietą, nazwaną przez niego Ylajali, do której intymne zbliżenie wieńczy trzecią część powieści. Czwartą część, zamiast przypływu gotówki, kończy ostateczny akt rezygnacji bohatera i jego wyjazd z Kristianii na pokładzie przypadkowego statku. Scena opuszczenia miasta spełnia zapowiedź ze zdania otwierającego dzieło, nadając mu kompozycję klamrową.

5.4. Z wnętrza na zewnątrz

W scenie przebudzenia bohatera na poddaszu, następującej tuż po wprowadzającym retrospekcję pierwszym zdaniu, skonstruowana zostaje przewijająca się przez całą powieść opozycja tego, co wewnątrz i na zewnątrz. Pomieszczenie, w którym mieszka anonimowy twórca przedstawione jest z jednej strony jako skromne lokum o ścianach wyłożonych

²¹⁷ Nettum, *op. cit.*, s. 59.

starymi numerami dziennika „Morgenbladet”, co sprawia, że świat zewnętrzny wdzierą się do codzienności bohatera *Głodu* poprzez prasowe anonse, przypominające mu, niekiedy w ironiczny sposób, o jego niedoli („trochę bardziej na lewo tłuste, kapiące farbą drukarską ogłoszenie piekarza Fabiana Olsena, polecające świeży chleb”²¹⁸). Z drugiej strony opis komórki zawiera nawiązania do rekwizytów funeralnych – w innym z anonsów „szydercze literki” reklamują odzież dla nieboszczyków, zaś samo poddasze scharakteryzowane jest w następujący sposób: „Ciemny pokój, w którym podłoga ugięła się przy każdym kroku, był niczym rozeschnięta, ponura trumna, drzwi nie miały porządnego zamka, nie było też pieca.”²¹⁹ W zestawieniu z tym nieprzyjemnym, przywołującym skojarzenia ze śmiercią wnętrzem, ulica nieodzownie wiąże się z życiem, kusząc do opuszczenia mrocznego lokum: „Gwar uliczny rozpoczął się już na dobre i wabił do wyjścia z domu.”²²⁰

Również inne pomieszczenia, w których później mieszka bohater powieści – opuszczony warsztat blacharski i pokój w gospodzie przy Tomtegaten 11 – nie sprawiają bardziej pozytywnego wrażenia, pozostając jedynie tymczasowymi miejscami noclegowymi, typowymi dla ubogich przyjezdnych, od których roiło się w tamtych czasach w Kristianii. Duński pisarz Herman Bang (1857-1912) stwierdził w roku 1891, że miasto to jest chyba jedyną stolicą, gdzie nikt nie chce być u siebie, a niewielu ma dom²²¹. Jedną z takich osób był sam Hamsun i jest nią też bohater jego przełomowego dzieła, przybysz z bliżej nieokreślonej części kraju, który zdążył jednak na tyle dobrze wpasować się w stołeczny tłum, że jego odmienność zauważają jedynie nieliczni: „Zresztą on się

²¹⁸ Hamsun, *loc. cit.*

²¹⁹ *Ibid.*, s. 6.

²²⁰ *Loc. cit.*

²²¹ „I Kristiania”, *Værker i Mindeudgave*, T.VI, København og Kristiania 1912, s. 173, za:

W. Baumgartner, *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende*, Oslo 1997, s. 21.

natychmiast zorientował, że jestem przyjezdny, jest coś w moim akcencie, co zwróciło jego uwagę. Jakaś bardzo niewielka różnica, ale on słyszy bardzo dobrze.”²²² Wędrowiec z *Głodu* to człowiek dotknięty metaforyczną, a czasem i dosłowną bezdomnością, nieraz zmuszony do nocowania w przypadkowych miejscach publicznych. Jego brak domu stanowi, na równi z trudną sytuacją materialną, jeden z kluczowych czynników powodujących jego wyobcowanie.

Wobec tego wyjście na zewnątrz staje się dla bohatera powieści rodzajem ucieczki, wydostaniem się z mroku pomieszczenia na światło dnia, z ciasnego miejsca odosobnienia prosto w pulsujący życiem ludzki tłum. Jego pierwsze zetknięcie z ulicami Kristianii opisane jest w następujący sposób:

„Była dziewiąta. Powietrze wypełniały głosy ludzi i dudnienie przejeżdżających wozów, ów jedyny w swoim rodzaju poranny chór, z którym mieszały się kroki pieszych i rozlegające się raz po raz trzaski bicz. Ruch i miejski zgiełk ożywiły mnie natychmiast, moje zadowolenie wzrastało. Nic nie było mi bardziej obce niż myśl o porannym spacerze gdzieś poza miastem, na świeżym powietrzu. Na co moim płucom świeże powietrze? Jestem silny niczym troll, potrafię jednym barkiem zatrzymać wóz. Ogarnął mnie miły, pogodny nastrój, stan radosnej obojętności. Jąłem obserwować przechodzących obok ludzi, czytałem plakaty na murach, raz czy drugi wydało mi się, że z przejeżdżającego tramwaju rzucono mi spojrzenie, poddawałem się oddziaływaniu wszystkich przypadkowych zdarzeń, wszelkich drobiazgów, które pojawiały się na mojej drodze i znikaly.”²²³

Gwar miasta działa na anonimowego przybysza bardzo pozytywnie, pozwala mu nabrać optymizmu, wcielić się, chociażby tymczasowo, w rolę jednego ze zwyczajnych przechodniów. Należy podkreślić jego przywiązanie do

²²² Hamsun, *op. cit.*, s. 22.

²²³ *Ibid.*, s. 7-8.

miejskiego otoczenia, wywołujące w nim wyobrażenie o własnej sprawności – jeden z pierwszych przykładów użycia przez narratora ironii w celu zamaskowania jego trudnego położenia. Miasto, którym bohater tak się zachwycza, zdaje się dawać mu wszystko, czego w życiu potrzebuje, z wyjątkiem rzeczy najbardziej podstawowej, czyli jedzenia. Euforię „cudownego poranka” prędko przerywa bowiem uczucie głodu oraz mdłości, wywołane widokiem kobiety opisanej z wyjątkowym realizmem z domieszką groteski: „Miała na przodzie tylko jeden ząb. [...] Ów długi, żółty ząb wyglądał niczym palec wystający ze szczęki, a w jej wzroku, kiedy się zwróciła w moją stronę, wciąż była tylko kielbasa.”²²⁴ Możliwość wędrowania ulicami, przebywania wśród ludzi, pozwala głodującemu zachować pozory normalności, daje mu zapomnieć o niedoli, a ponadto wiąże się z nadzieją na poprawę losu – czy to dzięki przyjęciu do druku następnego tekstu, czy dzięki sprzedaży kolejnych części garderoby – dlatego wyjście na zewnątrz stanowi dla niego niemal wyłącznie pozytywne doświadczenie, przynajmniej w początkowej fazie niedostatku. Wrażenie to zmienia się jednak wraz z upływem czasu, kiedy bohater znajduje się w coraz bardziej desperackim położeniu.

I tak, przejeżdżający wóz, którego odgłos w lepszym dla wędrowcy okresie wchodził w skład radosnego, miejskiego chóru, w momencie kryzysu reprezentuje, opisane znów nie bez ironii, niebezpieczeństwo ulicy: „Potwór pod postacią wozu do transportu chleba przesuwa się tuż obok mnie i kołem zaczepta o mój surdut.”²²⁵ Podobnie ulica, która w chwili sytości jest miejscem jasnym i wesołym („Śnieg znikł, wszędzie życie i światło, radosne twarze, głosy i śmiech”²²⁶), wieczorną porą, gdy bohaterowi brak pieniędzy, staje się „niczym bagno, nad którym unoszą się gorące opary”²²⁷.

²²⁴ *Ibid.*, s. 8.

²²⁵ *Ibid.*, s. 122.

²²⁶ *Ibid.* s. 128.

²²⁷ *Ibid.*, s. 94.

Zrozpaczony głodujący, na którego pogodny wygląd przechodniów wcześniej działał stymulująco, teraz próbuje za wszelką cenę znaleźć ich przywary: „Na pociechę zacząłem wyszukiwać wszelkie możliwe ułomności w tych zadowolonych z siebie ludziach, którzy przepływali koło mnie”²²⁸. Irytacja spowodowana własnym materialnym wykluczeniem, które spycha bohatera na margines społeczeństwa w mieście pełnym mężczyzn szukających nocnych rozrywek i kobiet oferujących swoje usługi, każe mu wyszydzać ich zamiłowanie do taniej rozpusty i wywołuje w nim obrzydzenie oraz zadowolenie z faktu, że „ścieżka [jego] życia pozostawała czysta”²²⁹. Jest to jednak tylko typowy dla niego sposób szukania pocieszenia w beznadziejnej sytuacji, rozpaczliwa chęć potwierdzenia przed samym sobą swojej wartości i godności.

Własny kąt jest bohaterowi *Głodu* potrzebny właściwie jedynie do spania i pracy. Tymczasowość i całkowity brak przytulności pomieszczeń, w których przebywa, sprawiają, że niezmiernie trudno jest nazwać je czymś na kształt domu. Najbliżej do niego jedynie ostatniemu lokum przybysza w dzielnicy Vaterland, gdzie poza pokojem otrzymuje też od gospodyni skromne wyżywienie: „Czułem się coraz bardziej związany z tą gospodą dla przyjezdnych, w której pozwolono mi mieszkać mimo mego zaniedbania. Pieniądze skończyły się już dawno, ale ja wciąż wracałem do tego miejsca, jakby to był mój dom.”²³⁰ Tylko tam, gdzie narratorowi w miarę się powodzi, odczuwa on paniczny strach przed wyjściem na dwór, kiedy zostaje skonfrontowany z taką koniecznością. Jednak ów lęk może nie tylko wynikać z jego przywiązania do gospody (która swoją drogą przez brak moralności prowadzącej go rodziny przypomina tak zniechęconą przez niego nocną ulicę), lecz także z nasilonych obaw przed samotną tułaczką po mieście w poszukiwaniu środków do

²²⁸ *Loc.cit.*

²²⁹ *Ibid.*, s. 95.

²³⁰ *Ibid.*, s. 141.

życia. Gdy ostatecznie bohater traci ostatnią nadzieję na dach nad głową, ale też na ukończenie pisanej właśnie sztuki teatralnej oraz zbliżenie do Ylajali, dalsza włość przestaje być dla niego sensowną opcją, toteż w akcie rezygnacji zaciąga się na pokład statku.

5.5. Aktor osaczony

Brak swojego prywatnego miejsca (bezdомność) stanowi jeden z czynników powodujących alienację bohatera *Głodu*. Jego wyobcowanie i odmienność w stosunku do innych opisywanych w utworze uczestników miejskiej przestrzeni potwierdzone są w powieści na różne sposoby, między innymi przez własną definicję narratora:

„Tamci ludzie, których dopiero co spotkałem! Jak lekko i radośnie poruszają jasnymi głowami, biegną przez życie, jakby to była sala balowa! W oczach żadnego z nich nie dostrzegłem ani śladu troski, żaden ciężar nie przygniata ich barków, pewnie nawet najłżejszy cień, najmniejsza tajemna udręka nie pojawia się w ich pełnych spokoju duszach. I ja przeszedłem tam obok nich, młody i świeżo rozkwitły, a już nie pamiętający jak wygląda szczęście.”²³¹

Poczucie porażki życiowej sprawia, że zamiast paradować wraz z tłumem przechodniów główną promenadą Kristianii, ulicą Karla Johana, młody pisarz przemyka ukradkiem obok znajomych, „starając się wyglądać niepozornie.”²³² Choć swoim zachowaniem manifestuje pragnienie, by nie rzucać się w oczy, by jak najbardziej zlać się z masą ludzką, jego wyobrażenie o samym sobie na tle tej masy świadczy raczej o początkującej megalomanii lub przynajmniej stanowi kolejną próbę ocalenia własnej wartości: „Świadomość, że jestem uczciwym człowiekiem, uderzyła mi do głowy [...] że jestem niczym latarnia świecąca w ponurym ludzkim morzu, po

²³¹ *Ibid.*, s. 17-18.

²³² *Ibid.*, s. 17.

którym pływa tyle wraków.”²³³ Inność jednostki w stosunku do tłumu wyróżnia się w dziele Hamsuna jako jeden z jego naczelných tematów zapowiadających problematykę charakterystyczną dla nowego nurtu literatury modernistycznej.

Tłum w *Głodzie* ma również dość nowoczesny charakter – jest nieskończony, faluje, płynie i umyka jak u Baudelaire’a²³⁴, a do tego cechuje go typowa dla wielkiego miasta bezmiennność i jednolitość. Tone Selboe zauważa, że przestrzeń w powieści Hamsuna reprezentuje bliżej nieokreśloną, nieosadzoną geograficznie metropolię, a wypełniający ją ludzie stanowią pochłaniający wszelką indywidualność, anonimowy agregat²³⁵. Mimo wszystko jednak opisywana w *Głodzie* Kristiania zachowuje swój lokalny charakter dzięki pojawiającym się w tłumie postaciom, z którymi bohater wchodzi w interakcję. Jego stosunek wobec nich jest złożony, jednak w dużej mierze uregulowany przez hierarchię ekonomicznych zależności. Głodujący pozostaje na łasce i niełasce ludzi obcych lub ledwie mu znanych – jak wyłuszcza Einar Eggen, redaktorzy gazet decydują o jego egzystencji oceniając jakość jego twórczości literackiej, policjanci przepędzają go z parkowych ławek, a gospodynie mogą go wyrzucić z wynajmowanego pokoju²³⁶. Pisarz zmuszony jest zatem uznać ich wyższość, wynikającą wyłącznie z posiadanej władzy, przez co jako jednostka podporządkowuje się presji zbiorowości.

Eggen stwierdza, iż tożsamość społeczną bohatera powieści konstituują krytyczne spojrzenia innych ludzi, których wartościujące postrzeganie jego fizyczności prowadzi do zredukowania go do poziomu przedmiotu²³⁷. Narrator, mając świadomość wrażenia, jakie wywołuje na przechodniach, wiedząc, że jest osaczony przez setki spojrzeń

²³³ *Ibid.*, s. 42.

²³⁴ Por. Baudelaire, *op.cit.*, s. 20.

²³⁵ Selboe, „By og fortelling...”, *op.cit.*, s. 101.

²³⁶ Eggen, „Mennesket og tingene...”, w: Rottem (red.), *Søkelys på Knut Hamsuns...*, s. 63.

²³⁷ *Loc.cit.*

uczestników miejskiej przestrzeni ²³⁸, ucieka przed nimi starając się wyglądać niepozornie, a kiedy zostaje już z kimś skonfrontowany, uruchamia złożony mechanizm obronny. Jego kontakty z innymi cechuje często niechęć i arogancja, nierzadko powiązana z koloryzowaniem rzeczywistości lub czystym fantazjowaniem. Taka reakcja jest, zdaniem Øysteina Rottema, który w swojej analizie *Głodu* powołuje się na teorię Georga Simmla (zob. rozdz. 4.2.), formą odwrócenia się od innych ludzi w celu zachowania własnej integralności wobec tłumu ²³⁹. Podobną funkcję może pełnić opowiadanie napotkanym osobom zmyślonych historii oraz odgrywanie przed nimi rozmaitych ról, przybieranie masek, fikcyjnych tożsamości – jest to dla bohatera sposób, by z jednej strony ukryć swoją niedolę, ale też, by ochronić swoje jestestwo przed ciekawską, zagrażającą jednostce masą ludzką.

Według Simmla antypatia to, obok zblazowania, postawa typowa dla wszystkich mieszkańców metropolii, toteż zachowanie bohatera powieści świadczy o wielkomiejskim charakterze przestrzeni, w której się porusza. Jednak jak już wspomniałam, Hamsunowskiej Kristianii nie brak też charakterystycznej dla małego miasteczka lokalności. Jej oznaką może być chociażby regularne pojawianie się na drodze pisarza znajomych mu osób, często reprezentujących określone typy, jak Wuj, Panna, Komandor, Księżę itd. (do

²³⁸ Tylko w pierwszej części powieści pojawia się kilka sytuacji, kiedy narrator rejestruje nadmierne zainteresowanie innych, w tym Ylajali, własną osobą: „Mężczyzna wziął pieniądze i zaczął mierzyć mnie wzrokiem. Na co on się tak gapi?” (Hamsun, *op. cit.*, s. 10), „[...] czułem jej wzrok na swoich plecach i pochylałem głowę ze wstydu, że ją tak prześladuję” (*ibid.*, s. 14), „Nadal czułem na karku śledzące mnie oczy i zimny dreszcz przenikał od tego moje ciało” (*ibid.*, s. 16). Najdobitniej jego niechęć wobec ciekawskich obcych obrazuje przytoczona także przez Eggena refleksja na temat zwierząt z menażerii, stanowiąca znakomitą analogię do położenia bohatera: „A w ogóle to nie interesuje mnie oglądanie zwierząt w klatkach. One wiedzą, że człowiek stoi i patrzy na nie. Wyczuwają te setki ciekawskich spojrzeń i reagują na nie.” (*ibid.*, s. 107).

²³⁹ Zob. Rottem, „«Det moderne livs dybeste problemer»...”, *op.cit.*, s. 52-57.

tęgo należałoby też wliczyć postaci z galerii typów wielkomiejskich: prostytutkę, handlarkę, dandysa czy żebraka). Ich występowanie w tle poczynań głównego bohatera narzuca pewne skojarzenia z *commedia dell'arte* – osoby tworzące kristiańskie środowisko otaczają narratora, który porusza się po ulicach norweskiej stolicy jak po deskach teatru, czasem wykonując jakiś sceniczny gest („[...] czytałem jadłospis wywieszony na drzwiach i w sposób zwracający uwagę wzruszałem ramionami, jakby peklowane mięso w sosie to nie było jedzenie dla mnie”²⁴⁰), a czasem deklamując kwestię wprost do bliżej nieokreślonej widowni („Moje panie i panowie, jestem zgubiony”²⁴¹).

Wśród interpretacji toposu *teatrum mundi* w powieści Hamsuna podkreśla się znaczenie napięcia powstającego w sferze publicznej między obserwującym a obserwowanym²⁴². Dziewiętnastowieczna Kristiania w *Głodzie* jest nowoczesną stolicą, w której doszło już do wytworzenia między uczestnikami miejskiej przestrzeni niewidzialnych ścian milczenia, tak definiowanych przez Richarda Sennetta:

„Pojawiło się przekonanie, że ludzie obcy nie powinni ze sobą rozmawiać, że każdy ma prawo do niewidzialnej tarczy, do tego, by zostawiono go w spokoju. Zachowanie publiczne sprowadzało się do obserwacji, biernego uczestnictwa, szczególnego rodzaju podglądactwa. Balzak nazywał to «gastronomią oka».”²⁴³

Świadomy cudzych spojrzeń narrator zachowuje się w przestrzeni publicznej tak, jakby każdy jego ruch i słowo mogły zostać zarejestrowane przez innych, sam też bacznie przygląda się swojemu otoczeniu. Jego gra czy przerysowane

²⁴⁰ Hamsun, *op.cit.*, s. 41.

²⁴¹ *Ibid.*, s. 168.

²⁴² Zob. Rottem, *op.cit.*, s. 59-61 i Selboe, „By og fortelling...”, *op.cit.*, s. 106.

²⁴³ R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 52.

reakcje, zarówno gdy znajduje się sam, jak i gdy wchodzi z kimś w dialog, służą zaznaczeniu granicy między jednostką a światem zewnętrznym, są wyrazem zrozumienia własnej funkcji w sferze publicznej miasta, naznaczonej powierzchownością kontaktów i wymagającą od człowieka minimalnego zaangażowania emocjonalnego, najlepiej w postaci opisywanej przez Simmla obojętności czy zblazowania. Przybierając określoną maskę pisarz próbuje sprostać oczekiwaniom społeczeństwa wobec siebie. Swoje prawdziwe oblicze odsłania zaś jedynie przed Ylajali, mającą dla niego większe znaczenie niż przypadkowo napotkany przechodzień. W stosunku do niej potrafi zdobyć się na większą szczerość, odrzucić pozę i zmanierowanie cechujące jego funkcjonowanie w miejskiej przestrzeni. Symbolicznym gestem porzucenia sztuczności, obłudy i zniewolenia miasta jest również ostatnia decyzja pisarza/aktora – wybór naturalności i wolności reprezentowanej przez morze.

5.6. Wędrujący pisarz w labiryncie miasta

Wśród badaczy *Głodu* Einar Eggen jako pierwszy zwraca uwagę na precyzję, z jaką Hamsun przywołuje topografię Kristianii końca XIX wieku. Bohater powieści porusza się po mieście odwzorowanym z ogromną dokładnością – dzięki nagromadzeniu toponimów (nazw ulic, dzielnic, charakterystycznych budowli) czytelnik jest zawsze w stanie prześledzić pokonywane przez wędrowca trasy, najczęściej prowadzące główną ośią miasta, czyli ulicą Karla Johana oraz, jak zauważa Eggen, ograniczające się do obszaru między redakcją gazety, Stortorvet, Jernbanetorvet, nabrzeżem a Parkiem Zamkowym²⁴⁴. Nakładając pojawiające się w powieści nazwy miejscowe na mapę ówczesnej Kristianii²⁴⁵, można zauważyć,

²⁴⁴ Eggen, *op.cit.*, s. 72.

²⁴⁵ W tym przypadku posłużono się mapą z roku 1887, udostępnioną na stronach internetowych Archiwum Miejskiego Gminy Oslo, <https://www.oslo.kommune.no/OBA/kart/1887/index.html>,

że chociaż to centrum stolicy najczęściej bywa areną działania narratora, skrajne punkty jego eskapad niemal dokładnie pokrywają się z granicami miasta dziesięć lat przed końcem XIX stulecia – są to odpowiednio obecne dzielnice Grønland na wschodzie, Sagene na północy i Majorstuen na zachodzie. Majorstuen wyznacza roгатki Kristianii w drodze bohatera do lasu Bogstad, który stanowi najdalej położony punkt odwiedzony przez głodującego pisarza. Najbliższe otoczenie miasta świadczy dodatkowo o tym, jak niewielkich rozmiarów, wciąż prowincjonalnym miejscem była wówczas stolica Norwegii – narrator z okna swojego pierwszego pokoju na poddaszu widzi „sznur do suszenia bielizny i szerokie pola”²⁴⁶, a z centrum w niedługim czasie może dojść do terenów wiejskich: „[...] wkroczyłem w wąskie, dziwne uliczki w okolicy Sagene, przecinałem ugory i pola uprawne, wreszcie znalazłem się na wiejskiej drodze, której końca nie było widać.”²⁴⁷ Tam wędrowiec decyduje się jednak zawrócić w stronę miasta, które ogranicza jego ruch, ale zarazem przyciąga do siebie jak magnes. Miasto jest absolutnym uniwersum bohatera *Głodu*, którego narrator nie potrafi opuścić, dopóki potrzebuje go do ukończenia rozpoczętych projektów – zarówno tego artystycznego, jak i erotycznego, związanego ze zdobyciem Ylajali.

Einer Eggen, a za nim Øystein Rottem, interpretuje nadmierne skoncentrowanie narratora *Głodu* na wyznacznikach spójności świata zewnętrznego, takich jak posiadane przez niego przedmioty, precyzyjnie odnotowywany upływ czasu czy właśnie szczegółowo rejestrowane nazwy miejscowe, jako wyraz pragnienia, by sprawować kontrolę nad swoim fizycznym otoczeniem w sytuacji, gdy jedność sfery duchowej bohatera uległa rozproszeniu²⁴⁸. Chęć zapanowania nad rzeczywistością stanowi zatem przejaw walki jednostki o

dostęp 15.11.2016.

²⁴⁶ Hamsun, *op.cit.*, s. 5.

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 36.

²⁴⁸ Zob. Eggen, *op.cit.*, s. 73 i Rottem, *op.cit.*, s. 58-59.

utrzymanie własnej integralności w obliczu kryzysu, reprezentowanego przez głód. Jednak bohaterowi powieści trudno zachować poczucie realizmu, a co za tym idzie spójność własnego „ja”, czego dowodem są np. widoczne zaburzenia percepcji otaczających go przedmiotów (które zamiast świadczyć o bezpieczeństwie namacalnego świata wywołują napady paniki, jak w scenie w celi więziennej) czy czasu (choć narrator zwraca baczną uwagę na jego upływanie, często myli się w ocenie, która właśnie jest godzina). Podobnie rzecz ma się z ruchem wędrowca w przestrzeni miasta – pomimo precyzji w odwzorowywaniu topografii Kristianii, odnotowywaniu regularnie odwiedzanych przez niego miejsc i napotykanych postaci, opisywane w powieści wyprawy są na ogół bezowocne, pozbawione sensu: redaktor gazety jest nieobecny lub nie przeczytał rękopisu, lichwiarz nie chce przyjmować kolejnych oferowanych przez bohatera przedmiotów, również znajomych na ogół nie zastaje on w domu²⁴⁹. W ten sposób pieczołowicie wznoszona konstrukcja powieściowej przestrzeni traci rację bytu, staje się pustą ramą pozbawioną wypełnienia w postaci wydarzeń, które miałyby znaczenie dla przebiegu fabuły. Ruch pisarza po ulicach miasta przypomina raczej wędrówkę przez labirynt, odzwierciedlaną także przez jego mentalny stan zagubienia, zgodnie ze sformułowaną przez Wendy B. Faris zasadą, mówiącą, iż „the labyrinthine city forms the labyrinthine mind”²⁵⁰. Choć narrator funkcjonuje w fizycznej i pozornie doskonale rozpoznawalnej rzeczywistości, jej obraz przefiltrowany przez umysł, który walczy o zachowanie normalności, staje się nierzadko odrealniony.

Sam sposób poruszania się bohatera w miejskiej przestrzeni pozostaje w ścisłej relacji z jego aktualną kondycją psychiczną. W sytuacji, kiedy głód nie daje mu się jeszcze tak

²⁴⁹ Eggen, *op.cit.*, s. 71.

²⁵⁰ W. B. Faris, „The Labyrinth as Sign”, w: *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, M. A. Caws (ed.), New York 1991, s. 33.

mocno we znaki, radości wyjścia na ulicę towarzyszy spokojne, bez troskie tempo przywołujące na myśl spacer *flâneura*:

„Szedłem dalej, włóczyłem się po ulicach nie troszcząc o nic, bez potrzeby przystawałem przy narożnikach, skręcałem i wchodziłem w boczne uliczki, choć nie miałem tam żadnego interesu. Chciałem, żeby to trwało, w ten radosny poranek krążyłem po mieście, szwendałem się bez troski pośród innych szczęśliwych ludzi. Powietrze było czyste i jasne, a moich uczuć nie mącił żaden cień.”²⁵¹

Wraz z pogarszaniem stanu psychicznego narratora, zmienia się też jego ruch, którego określenia, jak zauważa Tone Selboe²⁵², sygnalizują powolność i cielesny upadek: „podjąłem znowu swój powolny, żałosny marsz”²⁵³, „powlokłem się naprzód”²⁵⁴, „w ślimaczym tempie powlokłem się ku domowi”²⁵⁵, „ledwo wlokłem za sobą nogi”²⁵⁶.

Między innymi z powodu tej zmienności sposobu przemieszczania się trudno jest nazwać bohatera powieści Hamsuna *flâneurem*. Jedyne sceny, w których można przyrównać go do Baudelairowskiego spacerowicza, rozgrywają się właśnie na samym początku opisywanych w *Głodzie* wydarzeń (patrz cytat opatrzone przypisem nr 223), czyli we wstępnej fazie niedostatku, oraz niedługo po okresie sytości między drugą a trzecią częścią utworu, kiedy narrator może „po trudach i mozolach dnia pospacerować trochę po ulicach”²⁵⁷, czy bez celu kilkakrotnie obejść zamek królewski. W tych krótkich momentach cechuje go ożywienie,

²⁵¹ Hamsun, *op.cit.*, s. 8.

²⁵² Selboe, „By og fortelling...”, *op.cit.*, s. 101.

²⁵³ Hamsun, *op.cit.*, s. 82.

²⁵⁴ *Ibid.*, s. 85. W oryginale: „kavet jeg fremover” („brnąłem naprzód”).

²⁵⁵ *Loc.cit.* W oryginale: „[jeg] krøp i sneglefart hjemover” („w ślimaczym tempie poczołgałem się ku domowi”).

²⁵⁶ *Ibid.*, s. 117.

²⁵⁷ Hamsun, *op.cit.*, s. 92.

zadowolenie, radość wywołana możliwością przyglądania się ulicznemu tłumowi, chłonięcia zmysłowych bodźców w postaci przelotnych obrazów (plakaty na murach, spojrzenia przechodniów) i dźwięków (odgłosy wozów, tramwajów, kroki, trzaski bicia itd.). Jako anonimowy, wtopiony w masę pieszy, który obserwuje i poddaje się obserwacji innych, bohater *Głodu* zbliża się do ideału klasycznego *flâneura*, spełniając dwa podstawowe założenia przyjętej tutaj definicji tej postaci.

Jednak chociaż w pojedynczych scenach narrator oddaje się rozrywce powolnej, bezcelowej miejskiej włóczęgi, w większości przypadków jego ruch daleki jest od spokojnego spaceru – wręcz przeciwnie, bohater niekiedy stawia się w wyraźnej opozycji wobec pogodnych, pozbawionych zmar-twień spacerowiczów (patrz cytat opatrzonej przypisem nr 228 i komentarz doń), na ogół też ciągle się gdzieś spieszy, gnany pragnieniem zdobycia pieniędzy i jedzenia. Natomiast w chwilach, kiedy udaje mu się przez krótki czas cieszyć ulicznym zgiełkiem, na drodze napotyka kogoś, kto w szyderczy sposób przypomina mu o jego cierpieniu – może być to wspomniana już prawie bezzębna kobieta z „kielbasą w oczach” albo kulejący żebrak, który nagle ingeruje w spokój i dobry humor narratora: „Czułem, jak ten człowiek z każdym krokiem burzy mój pogodny nastrój i obrzydza mi ów czysty, piękny poranek. Wyglądał niczym olbrzymi podskakujący owad, który siłą i gwałtem chce się dobić miejsca w świecie, zagarnąć trotuar wyłącznie na siebie.”²⁵⁸ Natrafiając na podobnych do siebie samego nędzarzy, chwilowy spacerowicz i miejski esteta zmuszony jest powrócić do swojej trwałej roli wyobcowanego biedaka. Namiastka *flânerie* pozostaje dla niego jedynie przelotną rozrywką, czy też kolejnym wyrazem pragnienia normalności.

Komentatorzy dzieła Hamsuna zgodnie zachowują ambi-walentny stosunek wobec *flâneuryzmu* głównego bohatera. Tone Selboe nie określa go jako spadkobiercy Baudelai-

²⁵⁸ Hamsun, *op.cit.*, s. 9.

rowskiego spacerowicza ze względu na tempo oraz celowość jego miejskich wypraw²⁵⁹ – pędząc gdzieś stale w poszukiwaniu zarobku, narrator potwierdza swoje, typowe także dla klasycznego *flâneura*, uzależnienie od rynku jako nabywcy jego twórczości, lecz jednocześnie pozostaje w sprzeczności z buntowniczą postawą paryskiego włóczęgi, którego powolne, bezproduktywne przechadzki miały stawiać wyzwanie nowoczesnemu miejskiemu stylowi życia. Peter Kirkegaard z kolei wskazuje na biedę bohatera oraz brak zrozumienia wobec spotykanych przez niego ludzi, które zdaniem badacza jest niezbędną cechą *flâneura*, pozwalającą mu udostępnić innym swą duszę²⁶⁰. Kolejnym problemem sprawiającym, iż wędrówka narratora nie pasuje w pełni do przyjętej tu definicji *flânerie*, jest sposób realizowania przez niego działalności pisarskiej. Podobnie jak klasyczny spacerowicz, bohater *Głodu* zajmuje się sztuką, w tym przypadku pisanie. Jednak w przeciwieństwie np. do obrazów malarza ze szkicu Baudelaire’a, jego twórczość nigdy nie jest wynikiem miejskich wędrówek, a raczej ich siłą napędową. Początkującemu pisarzowi rzadko udaje się dokończyć rozpoczęty utwór, a pomysłów czy natchnienia bynajmniej nie dostarcza mu ulica, lecz własna wyobraźnia²⁶¹. Jego działalność nie zawsze nosi też znamiona sztuki – do swoich tekstów bohater często odnosi się bardziej jak rzemieślnik liczący na godziwą zapłatę za swój wyrób, a tylko niekiedy daje się porwać nagłemu szałowi twórczemu. M.in. Peter Kirkegaard i Atle Kittang zwracają uwagę na tragedię narratora jako pisarza w czasach kapitalizmu, pragnącego pogodzić własne ambicje i ideały artystyczne z wymogami rynku towarowego²⁶². To napięcie, zamiast prowadzić do zaistnienia zdrowego procesu twórczego będącego udziałem *flâneura*, wywołuje pasmo niepowodzeń i frustrację bohatera

²⁵⁹ Selboe, „By og fortelling...”, *op.cit.*, s. 102-105.

²⁶⁰ Kirkegaard, *op.cit.*, s. 160.

²⁶¹ Zob. Hamsun, *op.cit.*, s. 30.

²⁶² Kirkegaard, *op.cit.*, s. 172-174 i Kittang, *op.cit.*, s. 49.

powieści, który, niespełniony w swojej roli producenta, może realizować pisarskie pragnienia jedynie fantazując i opowiadając wymyślone historie przypadkowym słuchaczom.

Ponieważ narratora *Głodu* nie można określić mianem *flâneura*, należałoby raczej zaklasyfikować go jako (miejskiego) wędrowca, blisko spokrewnionego z innymi Hamsunowskimi wagabundami, chociaż wyjątkowego na ich tle ze względu na jego związek z miastem. Jako przybysz z zewnątrz, który po trudach życia w stolicy opuszcza ją, by ruszyć w dalszą drogę, bohater przypomina włóczęgów z późniejszych dzieł autora *Błogosławieństwa ziemi*. Podobnie jak oni odczuwa wewnętrzne pragnienie ruchu, podróżowania, które, jak pisze Even Arntzen, należy rozumieć nie tylko jako dążenie do wiedzy, autentyczności, egzystencjalnego spokoju czy poznania własnej tożsamości, ale też jako oderwanie, bezwarunkowy bunt wobec wszelkiej przynależności lokalnej, całkowite odcięcie się od przyjętych wartości²⁶³. Podobnie można rozpatrywać wędrówkę narratora na poziomie miasta – jego nieskoordynowany, bezowocny, choć pozornie celowy ruch w przestrzeni Kristianii jest z jednej strony wyrazem wewnętrznego niepokoju, rozpaczliwą walką o zachowanie własnej integralności, z drugiej zaś swoistym protestem artysty wobec norm nowoczesnego, miejskiego środowiska – narrator za wszelką cenę próbuje zapewnić sobie byt jako pisarz, nie słucha instynktu samozachowawczego i nie szuka innego zajęcia, chociaż w ten sposób skazuje się na dalsze cierpienia²⁶⁴. Wreszcie pobyt w stolicy stanowi dla niego etap większej wyprawy, podróży ku (artystycznemu, emocjonal-

²⁶³ E. Arntzen, „Hamsuns vandrerer”,

<http://hamsunsenteret.no/no/component/author/page/78-hamsuns-vandrere>, dostęp 15.11.2016. Artykuł dostępny także w wersji drukowanej w zbiorze: *Uro. Knut Hamsun og det rastløse menneske. 9 foredrag fra Hamsundagene på Hamarøy 2009*, E. Arntzen (red.), Hamarøy 2010, s. 19-24.

²⁶⁴ Sytuację bohatera można też postrzegać jako eksperyment, gdzie jego celowa głodówka stanowi negację życia, które przypadło mu w udziale. Zob. P. Auster, „Sult som kunst”, przeł. H. Engelstad, *Vinduet* 1991 (45)/4, s. 33-38.

nemu, egzystencjalnemu) spełnieniu, etap przyjmujący postać mniejszej wędrówki – walki o spełnienie codziennych potrzeb.

Jak już wspomniano, sposób, w jaki bohater krąży po Kristianii, można porównać do szamotania się w labiryncie. Pojmowane jako labirynt miasto stanowi jednak tylko jeden z przykładów realizacji przewijającego się przez całą powieść motywu zamknięcia, który występuje w *Głodzie* od makropoziomu przestrzeni miejskiej aż po mikropoziom ciała wędrowcy, ograniczającego go na równi z innymi zamkniętymi pomieszczeniami (jak pokój na strychu czy cela w areszcie)²⁶⁵. W przeciwieństwie do potrzasku cielesności, labirynt Kristianii stanowi przeszkodę, którą można pokonać – nie jest wcale, jak uważa Einar Eggen, pułapką bez wyjścia²⁶⁶. Wśród miejsc, do których bohater wraca podczas swojej wędrówki ulicami norweskiej stolicy, szczególną rolę odgrywa port, przyciągający go bardziej niż inna część miasta. To właśnie przedsięwzięcie morza, nabrzeże, z którego ostatecznie narrator wyruszy w drogę w nieznane, symbolizuje w powieści Hamsuna możliwość ucieczki z labiryntu, zaś podświadome fantazje bohatera o morzu sugerują, że przeczuwa on taką ewentualność.

5.7. Morze jako droga ucieczki

Przyroda gości na kartach *Głodu* niezmiernie rzadko, a jeśli już, to raczej w negatywnym kontekście, co może wydawać się zaskakujące w zestawieniu z późniejszymi dziełami Hamsuna. Bohater z pogardą wypowiada się o spacerach na „świeżym powietrzu” (patrz cytaty opatrzone przypisem nr 223), zaś jego jedynej wyprawie na łono natury, do lasu Bogstad, towarzyszy niepokój wywołany niezidentyfikowanym nocnymi dźwiękami:

²⁶⁵ Zob. Eggen, *op.cit.*, s. 71.

²⁶⁶ *Loc. cit.*

„Wokół panowała ciemność. Wszystko trwało w ciszy, wszystko. Ale wysoko w koronach drzew szumiała odwieczna pieśń, monotony śpiew, który nigdy nie milknie. Tak długo się wsłuchiwałem w ten nie mający końca, dziwny szum, że zaczęło mi się kręcić w głowie. To z pewnością symfonie ze światów krążących nade mną, to gwiazdy intonują pieśń... [...] Wstałem i znowu się położyłem, jeszcze raz wstałem, włożyłem buty i włóczyłem się trochę po ciemnym lesie, ponownie wróciłem na posłanie, aż do brzasku walczyłem, zmagalem się z gniewem i ze strachem, dopiero o świcie zapadłem w sen.”²⁶⁷

Narrator jako człowiek przywykły do życia w mieście odczuwa lęk w zetknięciu z siłami przyrody, które przytłaczają go i onieśmialają swoim niepojętym bezkresem, reprezentując chaos w stosunku do dobrze znanej przestrzeni Kristianii. Podobnie jak kilkadziesiąt lat później Rudolf Nilsen w wierszu „Storby-natt” (zob. rozdz. 4.2.), Hamsun ukazuje w *Głodzie* prawdziwie nowoczesną jednostkę, która została wyjęta ze swego pierwotnego środowiska i nie rozpoznaje przyrody jako własnego, naturalnego otoczenia, lecz zarazem jest zaintrygowaną jej potęgą.

Pomimo swojego niepewnego stosunku wobec przyrody, to właśnie reprezentujące ją morze bohater postrzega jako drogę ucieczki z labiryntu miasta. Morze jest motywem, który powraca w powieści bardzo często i w różnych sytuacjach, a którego złożona symbolika pozwala na szerokie interpretacje. W norweskich analizach powieści badacze najczęściej odczytują morze jako wyraźny symbol śmierci oraz tęsknoty do niej – tym tropem podąża np. komentarz Rolfa Nyboe Nettuma²⁶⁸, który co prawda zauważa inne możliwości interpretacyjne (morze i przystań mogą też oznaczać wolność czy podświadome popędy), lecz koncentruje się na symbolice tanatycznej dwóch scen, w których nabrzeże, morze i statki wywołują w bohaterze silny lęk i pragnienie unicestwienia. W pierwszej z nich, podczas drzemki w porcie narrator śni o

²⁶⁷ Hamsun, *op.cit.*, s. 41.

²⁶⁸ Nettum, *op.cit.*, s. 66.

okrętach przyjmujących postać rozjuszonych morskich potworów:

„Czarne kadłuby statków, których maszty rysowały się na tle nieba, wyglądały niczym milczące bestie, jeżące sierść, czające się na mnie. [...] A gdy zapadła noc, owe wielkie bestie na morzu chciały mnie wessać, przyciągnąć do siebie i przenieść morzem daleko, do obcych krajów, gdzie nie mieszkają ludzie.”²⁶⁹

Chociaż obraz ten z jednej strony sugeruje przymusową wodną wędrówkę do królestwa zmarłych, następująca zaraz potem wizja pojednania z upragnioną księżniczką Ylajali każe spojrzeć na morski żywioł raczej jak na symbol zmysłowości i namiętności, a na statki jak na posłańców przenoszących bohatera w wypieraną otchłań podświadomości, gdzie czeka go erotyczne spełnienie. W drugiej z komentowanych przez Nettuma scen, podczas kluczowego dla powieści nocnego pobytu w celi, narratora ponownie nawiedza wizja okrętów-morskich bestii, tym razem jednak jednoznacznie prowadzących go ku rozpaczliwym myślom o śmierci:

„Myślami przenoszę się znowu nad morze, do statków, do tych czarnych potworów, które czekają tam na mnie. Chcą mnie do siebie przyciągnąć i trzymać mnie mocno, żeglować ze mną przez lądy i morza, poprzez mroczne królestwa, których żaden człowiek nie widział. Czuję, że już jestem na pokładzie, coś ciągnie mnie do wody, unoszę się w obłokach i opadam, opadam... [...] Tak właśnie jest, kiedy się umiera, powiedziałem do siebie, teraz powinienem umrzeć.”²⁷⁰

W dalszej części swojej analizy Nettum zwraca uwagę na znaczenie opozycji ciemności i światła, które wywołują u bohatera odpowiednio stany lęku lub radości²⁷¹. Powyższe

²⁶⁹ Hamsun, *op.cit.*, s. 53.

²⁷⁰ *Ibid.*, s. 63.

²⁷¹ Zob. Nettum, *op.cit.*, s. 67.

sceny stanowią znakomity przykład jego reakcji na mrok, ilustrują ekstremalne przerażenie spowodowane strachem przed ciemnością. Nocą otoczenie narratora, w tym morze (ale też inne rodzaje przestrzeni, jak porównana do bagna główna ulica czy budzący niepokój las), odbierane jest przez niego w sposób negatywny, podczas gdy za dnia te same miejsca nabierają pozytywniejszego charakteru. Należy podkreślić, iż w *Głodzie* występuje zdecydowanie więcej sytuacji, w których pobyt na nabrzeżu wywołuje u miejskiego wędrowca błogi spokój, radosne ożywienie lub przynajmniej pozostaje dla niego neutralnym doświadczeniem. I tak, zjawiając się nad wodą na krótko przed swoją pierwszą senną wizją morskich bestii, bohater stwierdza: „W tej chwili nie niepokoiła mnie nawet przelotna nieprzyjemna myśl, zapomniałem o nędzy, widok pogrążonego w mroku pięknego portu i spokojnego morza, ukoił mnie”²⁷². Kiedy indziej zaś gwarna atmosfera przystani pobudza go do działania: „Słońce, światło, ów słony powiew od morza, pośpiech i radosne ożywienie wokół sprawiły, że krew zaczęła we mnie krążyć szybciej. Zaraz też pomyślałem sobie, że może mógłbym napisać parę scen mego dramatu”²⁷³.

Nade wszystko jednak port, a szczególnie cumujące w nim statki, uosabiają dla bohatera nadzieję na opuszczenie Kristianii, wydostanie się z labiryntu czy też pułapki miasta: „‘Zakonnica’ stała przy nabrzeżu gotowa do wyjścia w morze i mogłem dostać tam pracę w rejsie do Archangielska, czy gdzie się tam wybiera. Tak więc nie brakowało mi widoków na przyszłość i to różnego rodzaju”²⁷⁴. Natomiast kiedy statek, który stanowi dla wędrowca potencjalną deskę ratunku, odpływa bez niego na pokładzie, reakcją jest niekrywane zaskoczenie i chwilowy zawód spowodowany niezrealizowaniem podświadomego planu („Myśl o statku tkwiła we mnie podświadomie, nosiłem się z nią, nawet o tym nie

²⁷² Hamsun, *op.cit.*, s. 51.

²⁷³ *Ibid.*, s. 160-161.

²⁷⁴ *Ibid.*, s. 89.

wiedząc”²⁷⁵). Wreszcie jednak, pokonany przez miasto, narrator zostaje członkiem załogi innej jednostki, pływającej pod rosyjską banderą „Copegoro”. Wyprawa w morze jako ucieczka oznacza dla niego chęć poznania tajemnicy, symbolizuje przygodę, niepewność i zmienność²⁷⁶, przeciwstawione powtarzalności, monotonii dotychczasowej egzystencji bohatera w Kristianii. Jego wypłynięcie w rejs jest z jednej strony wyrazem buntu, a z drugiej – naturalną kontynuacją życiowej wędrówki przybysza spoza stolicy. Morze pojmowane jako pierwotne źródło życia²⁷⁷ sugeruje też możliwość oczyszczenia, odnowy po mękach głodu w mieście, zaś statek staje się ostoją bezpieczeństwa²⁷⁸ dla stale zagrożonego wcześniej pisarza. Wybór nowego życia na morzu jest wyborem utopii, marzenia o lepszej, perfekcyjnej rzeczywistości. W końcu okręt to, jak pisze Michel Foucault, „heterotopia *par excellence*”, idealna realizacja „efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca [...] są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”²⁷⁹. To „płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza”²⁸⁰, miejsce będące dla człowieka „największą rezerwą wyobraźni”²⁸¹.

Dystans, który zapewnia morze i życie na statku, pozwala wędrowcowi oderwać się od miejskich ograniczeń, aby wreszcie dojrzeć do spełnienia własnych artystycznych ambicji – spisania opowieści o swoich doświadczeniach z okresu głodu. Ostatecznie pogodziwszy się z piętnem

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 125.

²⁷⁶ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, T.6., Warszawa 2007, s. 230-233.

²⁷⁷ *The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature*, J. Tresidder (ed.), London 2004, s. 429.

²⁷⁸ *Ibid.*, s. 437.

²⁷⁹ M. Foucault, „Inne przestrzenie”, przeł. A. Rejniak-Majewska, *Teksty drugie* 2005, nr 6, s. 120.

²⁸⁰ *Ibid.*, s. 125.

²⁸¹ *Loc.cit.*

Kristianii, narrator może w symbolicznym geście stać się pisarzem²⁸², czy raczej takim pisarzem, jakim zawsze chciał być. Miasto nie traci jednak dla niego dawnej siły przyciągania – chociaż w ostatniej scenie powieści wędrowiec żegna się z Kristianią, czytelnik wie, że albo bohater z czasu akcji utworu, albo świadomy późniejszych wydarzeń narrator zakłada powrót w te strony [własne wyróżnienie]:

„Gdy znaleźliśmy się na wodach fiordu, rozprostowałem plecy, mokry od gorączki i przemęczenia spoglądałem na ląd i żegnałem się [na razie] z miastem, z [K]ristianią, ze wszystkimi jej domami, których okna lśniły jasnym blaskiem”²⁸³.

Ucieczka z potrzasku stolicy jest krokiem w stronę samorealizacji, której nie zapewniło bohaterowi miasto, jednak to właśnie ono stanowi jego naturalną przestrzeń, dostarczającą przeżyć niezbędnych do osiągnięcia życiowego spełnienia. Ograniczając, miasto w paradoksalny sposób wyzwala sprzeciw prowadzący do twórczej swobody – zatem piętno Kristianii, prócz bycia brzemieniem, staje się też swego rodzaju błogosławieństwem. Mimo to doświadczenie miasta ma ogólnie negatywny wpływ na bohatera – Kristiania wyniszcza go fizycznie i psychicznie, a do tego zabija jego życie duchowe powodując niemoc twórczą. Jako ofiara nowoczesnej cywilizacji, tak otwarcie krytykowanej w innych dziełach Hamsuna, młody pisarz zmuszony jest zwrócić się ku przyrodzie (morzu), aby odnaleźć utraconą równowagę, a po oczyszczającym rejsie ewentualnie powrócić do miasta, którego potrzebuje do realizacji swoich zamierzeń. W ten sposób natura okazuje się niezbędnym antidotum na zło reprezentowane przez metropolię, chociaż w przypadku

²⁸² Zob. K. R. Soleim, „Kristianas merke. En studie i Hamsuns *Sult*”, *Edda* 1987, nr 2, s. 145.

²⁸³ Hamsun, *op.cit.*, s. 174. W oryginale pojawia się kluczowy zwrot „for denne gang” (póki co, tymczasem, na razie), który został pominięty w przekładzie Marciniakówny.

Głodu, w odróżnieniu od późniejszych utworów Hamsuna, pozostaje jedynie odtrutką, a nie trwałym wyborem.

6. Sigrid Undset: *Jenny*. Rzym i Kristiania – ideał a rzeczywistość

*I ta ulica jest mi miła,
choć leży tak szara i podła,
bo tu się tęsknić nauczyłam
za tym, czego mieć nie mogłam.*

Sigrid Undset, *Steensgaten* 1910

6.1. Sigrid Undset (1882-1949)

Sigrid Undset, która jako trzecia spośród norweskich pisarzy – po Bjørnstjerne Bjørnsonie i Knucie Hamsunie²⁸⁴ – została w roku 1928 uhonorowana literacką Nagrodą Nobla, należy bez wątpienia do najbardziej znanych dwudziestowiecznych skandynawskich autorek. Największej popularności przysporzyły jej monumentalne powieści historyczne z czasów norweskiego średniowiecza: trylogia *Kristin Lavransdatter* (1920–1922, *Krystyna córka Lavransa*, wyd. pol. 1929) oraz dzieła *Olav Audunssøn i Hestviken* (1925, *Olaf syn Auduna na Hestviken*, wyd. pol. 1937) i *Olav Audunssøn og hans børn* (1927, *Olaf syn Auduna*, wyd. pol. 1938), za które Akademia Szwedzka uhonorowała ją swoim najwyższym wyróżnieniem. Także w Polsce zainteresowanie wydawców skupia się niezmiennie na tej właśnie części dorobku Undset, która jest też regularnie wznawiana (ostatnie wydanie *Krystyny córki Lawransa* ukazało się w roku 2011). Nadal aktualne dla polskiego czytelnika pozostają również powieści o tematyce religijnej, powstałe po przejściu pisarki na katolicyzm, np.

²⁸⁴ Undset znana jest jako główna antagonistka Hamsuna z czasów okupacji Norwegii podczas II wojny światowej. Z powodu swoich otwartych wystąpień potępiających nazistów w roku 1940 została zmuszona do emigracji wraz z dziećmi przez Szwecję, ZSRR i Japonię do USA. Poglądy wyraźnie dzieliły oboje pisarzy również w sferze artystycznej, np. w zakresie prezentacji bohaterów, wobec których Undset starała się zachować obiektywizm, jednocześnie zarzucając Hamsunowi ukazywanie ich w zanadto wartościujący sposób, zob. L. Blikrud, *Sigrid Undset*, Oslo 1997, s. 58.

wznowiony w 2009 r. *Den brænende busk* (1930, *Krzak gorejący*, wyd. pol. 1957). Brak jest natomiast nowych przekładów dzieł Undset – wydawnictwa wciąż korzystają ze starych tłumaczeń przede wszystkim z języka niemieckiego. Twórczość Norweżki nie istnieje także w świadomości polskich literaturoznawców, w przeciwieństwie do innych krajów europejskich, a w szczególności Rosji, gdzie nadal prowadzi się badania na jej temat oraz publikuje nowe przekłady²⁸⁵.

Chociaż zainteresowania Sigrid Undset – córki archeologa – od najmłodszych lat oscylowały wokół historii, przypadek sprawił, że początkująca pisarka musiała poczekać na publikację swoich powieści dotyczących epoki średniowiecza. Po odrzuceniu w 1905 r. przez duńskiego wydawcę rękopisu książki *Aage Nilsson til Ulvholm*, Undset, idąc za jego radą, skupiła się na tematyce współczesnej; miejscem akcji swoich utworów uczyniła przede wszystkim Kristianię, miasto, w którym spędziła 35 lat życia. W ten sposób urodzona w duńskim Kalundborgu autorka stała się, jak zauważa Liv Bliksrud, pierwszą „rodzimą” piewczynią Kristianii („den første innfødte Kristiania-dikter”)²⁸⁶, w ślad za którą niedługo poszedł robotniczy pisarz Oskar Braaten. Zaciekawienie życiem i problemami norweskiej stolicy, „naszego biednego prowincjonalnego miasta” („vor stakkars provinsby”²⁸⁷), jak Undset sama określiła Kristianię w liście do przyjaciółki Andrei Hedberg, przejawia się nie tylko w jej młodzieńczej twórczości beletrystycznej, ale także w eseistyce, której najlepszym przykładem jest tekst „Gaterne” (Ulice) z roku

²⁸⁵ Zob. Bliksrud, *op.cit.*, s. 7; *eadem*, „Sigrid Undset”, *Norsk biografisk leksikon*, http://snl.no/nbl_biografi/Sigrid_Undset/utdypning, dostęp 15.11.2016. W języku polskim ukazał się jedynie przekład studium realizmu chrześcijańskiego Undset autorstwa Andreasa H. Winsnesa, *Sigrid Undset*, przeł. A. Kołaczkowski, Warszawa 1959. Wersja oryginalna: A. H. Winsnes, *Sigrid Undset – en studie i kristen realisme*, Oslo 1949.

²⁸⁶ Bliksrud, *op.cit.*, s. 55.

²⁸⁷ S. Undset, *Kjære Dea*, Oslo 1992, s. 155.

1918²⁸⁸. Wypowiadając się w podobnym tonie, co lata wcześniej Camilla Collett (zob. rozdz. 4.2), autorka nie szczędzi w nim krytyki zarówno obliczu miasta, któremu wytyka np. brak publicznie dostępnych parków czy dodających kolorytu ulicznych sprzedawców i grajków, jak i samym mieszkańcom stolicy pozbawionym – jej zdaniem – lokalnej dumy.

Niedoścignionym ideałem dla Undset, podobnie jak dla Collett, są wielkie europejskie metropolie: Rzym i Paryż, którym pisarka poświęciła osobne listy z podróży, będące pokłosiem wyjazdów na południe w latach 1909–1910. W Rzymie Undset poznała przyszłego męża, malarza Andersa Svarstada, oraz została zainspirowana do napisania swojej przełomowej powieści, *Jenny* z 1911 roku. Paryż z kolei zajmuje w jej listach szczególne miejsce jako miasto, którego nowoczesnością pisarka potrafi zachwycić się tak samo, jak pięknem przyrody²⁸⁹ – w tekście „Utover takene” (1910, Ponad dachami)²⁹⁰ pojawia się znamienne porównanie Paryża oglądanego z dzwonnicy katedry Notre Dame do norweskiego płaskowyżu widzianego ze szczytu góry. Przełamanie rozdzwienku zachodzącego między naturą a kulturą jest symptomatyczne dla twórczości Undset, której artystycznej wrażliwości i szczególnemu zmysłowi obserwacji nie umyka żaden z tych elementów.

²⁸⁸ S. Undset, „Gaterne”, w: *Kristiania, op.cit.*, s. 79-92.

²⁸⁹ Znane jest zamiłowanie Undset do szczegółowych opisów przyrody (za które m.in. doceniła ją Akademia Szwedzka, zob. mowa przewodniczącego Komitetu Noblowskiego Pera Hallströma, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1928/press.html, dostęp 15.11.2016) oraz jej fascynacja naturą, a zwłaszcza botaniką. Liv Bliksrud w swojej rozprawie o naturze i normach w twórczości Undset analizuje m.in. wpływ, jaki postać i nauka Karola Linneusza (w tym stosowana przez niego taksonomia gatunków) miała na własną produkcję literacką pisarki. Zob. L. Bliksrud, *Natur og normer hos Sigrid Undset*, Oslo 1988.

²⁹⁰ S. Undset, „Utover takene”, w: *eadem, Essays og artikler 1910–1919*, Oslo 2004, s. 39-43.

6.2. Kristiania w prozie Undset

„Chciałabym pisać o mieście. O wszystkich tych niezbyt pięknych dzielnicach, w których mieszkamy, my, szanowni tyrający. O mokrych, brudnych ulicach, dziurawych chodnikach, małych mieszkankach i sklepikach – mogłabym pisać o oknach wystawowych, sklepach z mydłem i zabawkami, z lalkami do kąpeli, szkatułkami na nici i sznurami szklanych pereł, przed którymi grupki dzieci stoją mówiąc »Zaklepane«. Ja wiem, przez ile biednych pragnień para pokryła tam szyby przy każdym cudeńku za pięćdziesiąt øre. [...] Uwielbiałabym pracę z wyświechtanymi słowami, które ludzie rzucają od niechcienia, którymi dokuczają sobie nawzajem, mówią do siebie pieszczotliwie, które szepczą w chwilach smutku lub radosnego zaskoczenia. [...] Mogłabym napisać tę książkę o tobie, o sobie samej lub kimkolwiek spośród nas, biurowych szczurów!”²⁹¹

Powyższa wypowiedź Charlotte Hedels, bohaterki noweli „Den lykkelige alder” (Szczęśliwy wiek) z opublikowanego w 1908 r. zbioru pod tym samym tytułem, może pełnić funkcję deklaracji programowej młodej Sigrid Undset. Niemal wszystkie, osadzone we współczesnych realiach, dzieła z pierwszego okresu jej twórczości, począwszy od debiutanckiej powieści *Fru Marta Oulie* z 1907 roku, spełniają założenia tej zapowiedzi, traktując o przedstawicielach niezbyt zamożnej

²⁹¹ „Jeg hadde lyst til å skrive om byen. Du, alle disse halvpene strøkene som vi bor i – vi respektable sliterne. De våte, skitne gatene med hulslitte fortausfliser og småleiligheter og småbutikker – jeg kunne gidde å skrive om sånne butikksvinduer – sepeforretninger og leketøysbutikker med badedukker og syskrin og glassperlebånd, som unger står i klaser utenfor og sier "fritt for". Du, når jeg nu vet hvor mange små, fattige lengsler som har dugget hver eneste liten femtiøres herlighet inni der.– [...] – Jeg kunne komme til å elske å arbeide med alle de slitte, små ord som mennesker slenger lykkegyldig fra seg – stikker til hinannen med, gir hinannen i et lite kjærtegn, hvisker når de er bedrøvet eller når de overraskes av en liten glede –. [...] Jeg kunne skrive den boken om deg – om meg selv, eller hvem som helst annen av oss – kontorrotter!” S. Undset, „Den lykkelige alder”, w: *eadem, Samlede romaner og fortellinger*, T.1., Oslo 2004, s. 243.

klasy średniej Kristianii, pracownikach biur i sklepów, mieszkańcach pensjonatów i tymczasowych kwater, których Undset sama miała okazję doskonale poznać podczas swojej pracy w biurze. Pochylając się nad ich „biednymi losami”, by posłużyć się tytułem zbioru nowel *Fattige skjæbner* z roku 1912, pisarka daje wyraz swojej solidarności z opisywanymi grupami mieszkańców stolicy, a jednocześnie dostarcza szczegółowych, utrzymanych w najlepszym duchu tradycji realistycznej, obrazów tamtejszej rzeczywistości.

Wykorzystując znakomity zmysł obserwacji, Undset hołduje w swoich współczesnych tekstach zasadzie mimetyzmu, zarówno w zakresie odwzorowywania świata zewnętrznego, jak i języka osób wywodzących się z różnych warstw społecznych. Jak pisze Anne-Lisa Amadou, Sigrid Undset niczym fenomenolog oddaje to, co widzi²⁹² – ale też to, co słyszy. Dzięki temu jej utwory miejskie stanowią dokument o wartości kulturowo-historycznej²⁹³, znakomite świadectwo przemian, jakie miały miejsce w Kristianii w pierwszych latach XX wieku. Rozmachem opisów miasta oraz zamięłowaniem do detali, szczególnie w obrazowaniu wnętrza, Undset przypomina, zdaniem Liv Bliksrud, Honoriusza Balzaka i Gustawa Flauberta. Zwłaszcza wnętrza interesują pisarkę, która krytycznym okiem spogląda na zagrożone, pozbawione smaku mieszczańskie salony. Estetyka stanowi dla niej nadrzędną wartość, jednak Kristianię z jej utworów trudno nazwać miejscem estetycznym. Wręcz przeciwnie, stolica w tekstach Undset sprawia wrażenie szarej i smutnej, chociaż uzasadnieniem takiej wizji może być, jak słusznie zauważa Tone Selboe, skupienie autorki na losach żyjących w niezbyt sprzyjających warunkach „szanownych tyrających”²⁹⁴. Niewątpliwie jednak Kristiania ukazana jest przez Sigrid

²⁹² A.L. Amadou, *Å gi kjærligheten et språk. Syv studier i Sigrid Undsets forfatterskap*, Oslo 1994, s. 99-100.

²⁹³ Bliksrud, *Sigrid Undset*, *op.cit.*, s. 55.

²⁹⁴ „Undset skriver om Kristiania fra den respektable sliters ståsted.” Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 60.

Undset w sposób pozwalający określić jej wczesne dzieła mianem tekstów miejskich.

6.3. *Jenny* – realistycznie o problemach nowoczesności

„Rzymska” powieść Sigrid Undset powstała niedługo po wyjeździe pisarki na stypendium do wiecznego miasta, które stanowiło dla niej wymarzony cel podróży, a także było miejscem, gdzie rodzice autorki spędzili swoją podróż poślubną połączoną z pobytem badawczym ojca Sigrid²⁹⁵. To tam niespełna trzydziestoletnia pisarka poznała swojego przyszłego męża, sporo starszego od siebie i żonatego malarza. Ich związek miał z pewnością wpływ na jeden z wątków powieści, której głównym tematem jest miłość, a dokładniej formułując – pytanie, czy we współczesnych czasach możliwe jest romantyczne uczucie. Nowoczesna problematyka przewija się przez całą powieść, utrzymaną jednak w typowej dla Undset poetyce realizmu. Liv Bliksrud podkreśla znaczenie ukazanego w *Jenny* zderzenia nowoczesnych norm ze światem minionych wartości: problemu indywidualizmu oraz wolności jednostki, która ma prawo samodzielnie decydować o swoim życiu, nie bacząc na konwenanse, które były typowe dla wcześniejszych epok²⁹⁶. Innym nowoczesnym aspektem przedstawionym przez Undset jest egzystencjalny konflikt między własną tożsamością a doświadczeniem współczesnego świata²⁹⁷, między obowiązującym systemem wartości a ideałami, które nie zyskują zrozumienia u osób z otoczenia tytułowej bohaterki, co ostatecznie prowadzi do jej upadku i samounicestwienia. Wreszcie zagadnienia takie, jak wyobcowanie, samotność i bezdomność – charakterystyczne dla norweskiej dekadenskiej twórczości z początku XX wieku – również wpisują się w krąg

²⁹⁵ Zob. T. Ørjasæter, *Sigrid Undset og Roma*, Oslo 1996, s. 8 i 22–28.

²⁹⁶ Bliksrud, *Sigrid Undset*, *op.cit.*, s. 67.

²⁹⁷ *Ibid.*, s. s. 76.

problemów poruszanych w powieści²⁹⁸. Dzięki temu, a także dzięki szczególnej uwadze, jaką Undset poświęca współczesnemu miastu, *Jenny*, pomimo swojej realistycznej formy, zbliża się tematycznie do dokonań modernistycznych.

Powieść podzielona jest na trzy części, którym odpowiadają różne miejsca akcji, toczącej się na przestrzeni trzech lat: kolejno Rzym, Kristiania oraz Dania i Niemcy w drodze powrotnej Jenny do Rzymu. Każda z tych części posiada swój własny, ściśle związany z miejscem charakter, toteż zdecydowanie można powtórzyć za Tone Selboe, iż dwa główne miasta opisywane w powieści – Rzym i Kristiania – nie tylko stanowią przeciwległe topograficzne bieguny, ale też generują różne wzory akcji i nie są tylko ramą opowieści, lecz jej aktywnym elementem²⁹⁹. Historia przedstawiona przez narratora personalnego³⁰⁰ rozpoczyna się *in medias res* od przechadzki po Rzymie młodego norweskiego historyka, Helgego Grama, który przypadkiem zaznajamia się z grupą rezydujących we włoskiej stolicy skandynawskich artystów, przede wszystkim zaś z dwoma przyjaciółkami-malarkami – dwudziestosześcioletnią Fransiską Jahrman i rok starszą Jenny Winge. Helge wkrótce zakochuje się w Jenny, która wmawia sobie, że odwzajemnia jego uczucia, a rozwój ich związku poprzedza przesunięcie perspektywy narracji z Helgego na Jenny. Po powrocie pary do Kristianii i rychłym zakończeniu ich relacji, młoda artystka, nadal szukając idealnej miłości, wdaje się w romans z ojcem Helgego, malarzem-amatorem Gertem. Owocem tej znajomości staje się dziecko, które jednak umiera niedługo po narodzinach. Zrozpaczona Jenny, samotna i rozczarowana obydwoma związkami, udaje się do Rzymu, gdzie, po spotkaniu z zakochanym w niej przyjacielem Gunnarem Heggenem i

²⁹⁸ Zob. Bliksrud, *Natur og normer...*, *op.cit.*, s. 93-96.

²⁹⁹ Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 69.

³⁰⁰ Korzystam tutaj z typologii narracji Franza Stanzla, zob. F. Stanzel, „Typowe formy powieści”, przeł. R. Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, R. Handke (red.), Kraków 1980, s. 253-254.

domagającym się odnowienia relacji Helgem, który ją gwałci, decyduje się popełnić samobójstwo. Po śmierci bohaterki perspektywa narracji kolejny raz się zmienia – w ostatnim rozdziale to oplakujący przyjaciółkę Gunnar zyskuje na krótko głos, by opisać własne uczucia po odejściu Jenny.

6.4. Rzymskie marzenie

Już od pierwszej sceny *Jenny* przenosi czytelnika na gwarne, zatłoczone ulice Rzymu, po których przewodnikiem jest młody Helge Gram, po raz pierwszy odwiedzający włoską stolicę. Z jego perspektywy miasto jawi się z początku jako ruchliwe i głośnie: „Przystanął na rogu i rozejrzał się wkoło. A więc to było owo sławne Corso: nieskończony sznur powozów sunących ciasną, zapchaną ulicą i wezbrany tłum na wąskim chodniku”³⁰¹, ale też fascynujące i zachęcające do miejskiej wędrówki:

„Nagle porwała go chęć wałęsania się i błądzenia ulicami i uliczkami Rzymu. Chodzić tak sobie wieczorem, a może i całą noc... Miał ciągle przed sobą obraz tego miasta, taki, jakim mu się ono objawiło przed chwilą, gdy patrzył z wyniosłości Pincio, w świetle słońca niknącego za horyzontem.”³⁰²

Obserwacja dachów Rzymu ze wzgórza Pincio, poprzedzająca jego spacer z Corso w stronę Placu św. Piotra, przywołuje na myśl wspomniany wcześniej obraz Paryża widzianego przez Sigrid Undset z wieży katedry Notre Dame. Chociaż w tym przypadku brakuje porównań miasta do

³⁰¹ S. Undset, *Jenny*, przeł. Z. Grabowski, Warszawa 1977, s. 5. Fragmenty powieści w przekładzie (z języka angielskiego) Zbigniewa Grabowskiego będą wykorzystywane jedynie wtedy, gdy okażą się wystarczająco wierne wobec norweskiego oryginału. Tam, gdzie niedokładności dostępnego polskiego tłumaczenia powodują wypaczenie sensu oryginału (dotyczy to również części wykorzystywanych fragmentów przekładu Grabowskiego), cytaty bądź ich części będą przytaczane w przekładzie własnym (filologicznym) autorki.

³⁰² *Loc.cit.*

górskiego, dobrze znanego norweskiemu przybyszowi krajobrazu, opis dachów metropolii pod niebem i tutaj uderza swoją plastycznością oraz malarskim wręcz wyczuciem kreski i kompozycji³⁰³:

„Pod jego stopami szeroko rozciągały się w dolinie szczyty i dachy domów, nowych i starych, wysokich i niskich. Wydawało się, jakby budowano je byle gdzie, na chybił trafił, w różnych epokach, jakby ich rozmiar przystosowywano do potrzeb chwili. Zaledwie w kilku miejscach widać było między szczytami domów wycinki, jakby ulice. Cały ten świat bezplanowych i beztrosko rzuconych linii, przecinających się pod tysiącem ostrych kątów, leżał spokojnie i bezwładnie pod wyblakłym niebem, a zamierające słońce znaczyło skraj chmur smugami światła. Miasto drzemało pod delikatną zasłoną białej mgły, której nie odważył się przebić żaden niespokojny, ruchliwy słup dymu. [...]”

Ponad pasmem domów płynęły kopuły kościołów. Było ich mnóstwo. Olbrzymia szara wieża rysująca się po drugiej stronie czegoś, w czym Helge domyślał się rzeki, była kopułą bazyliki Świętego Piotra.

[...] Za bazyliką Świętego Piotra wzrok zatrzymywał się na innym wzgórzu usianym willami, wśród pinii i cyprysów. Było to prawdopodobnie Monte Mario.”³⁰⁴

³⁰³ Interpretatorki *Jenny* zwracają uwagę na malarskość języka opisów Undset, na którą wpływ miały zapewne własne doświadczenia autorki ze sztukami pięknymi. Zob. Blikrud, *Natur og normer...*, *op.cit.*, s. 133, Selboe, *Litterære vager, op.cit.*, s. 77. Plastyczność opisów współgra także z problematyką powieści, skupiającą się wokół postaci artystów-malarzy, szczególnie zaś kobiet: Jenny i jej przyjaciółki, Fransiski. Z kolei pojawiające się w tekście liczne opisy obrazów czy rysunków autorstwa Jenny i innych osób odwołują się, wraz z obecnymi w powieści obrazami ideałów (np. wizerunkiem ojca czy patriarchalnym wizerunkiem kobiety), do kwestii roli nowoczesnej sztuki oraz konfliktu dawnych oraz współczesnych wartości. Zob. R. Ch. Granaas, „«De maler sânn moderne» – Kreativitet og kunst i Sigrid Undsets roman *Jenny*”, w: *Kvinnesyn – tvisyn. En antologi om Sigrid Undset*, R. Ch. Granaas i in. (red.), Oslo 1985, s. 9-48.

³⁰⁴ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 6.

Spoglądając z góry na obce miasto, Helge próbuje rozpoznać znajome punkty, zyskać w nim orientację, zadomowić się w nim³⁰⁵ – dokładnie tak samo, jak pisząca o Paryżu Undset.

Pragnienie wędrowki, chociaż może również wynikać z chęci eksploracji, oswojenia nowego terenu, nie zapowiada jednak spaceru *flâneura*. Helge Gram poznaje Rzym nie jako beztroski artysta-observator czy pozostający stale w ruchu włóczęga, lecz jako turysta, postać nowoczesna, jak pisze o nim Zygmunt Bauman, który charakteryzuje go w następujący sposób:

„Jeśli włóczęga opuszcza miejsce chwilowego postoju, by odmienić nieznośny los, turysta wybiera się w obce strony, by wzbogacić skarbiec swych wrażeń. Szuka nowych »doświadczeń«, a nowych doświadczeń dostarczyć może tylko inność – coś, czego jeszcze nie widział, a w każdym razie coś, co odbija od codzienności. [...] Widoki, odgłosy, zapachy stają się wrażeniami – pamiętnymi wrażeniami, wrażeniami, jakie warto utrwalić na błonie fotograficznej, o których warto w domu opowiedzieć – o tyle tylko, o ile inne są od domowych. W odróżnieniu od włóczęgi, turysta nie jest bezdomny. Zabiera więc turysta w podróż dom: jako punkt odniesienia, standard dla mierzenia doznań, punkt, od którego pragnie się oddalić, ale tylko po to, by do niego powrócić z łupami egzotycznych doznań.”³⁰⁶

Helge także odnosi się do rodzinnego miasta, Kristianii, kolekcjonując pierwsze wrażenia z pobytu w Rzymie – jego

³⁰⁵ Na potrzeby swoich relacji z podróży Undset ukuła nawet osobne określenie: *hjemme seg*. Ów neologizm jest w języku norweskim czasownikiem utworzonym od rzeczownika „dom” (*hjem*, w znaczeniu odpowiadającemu angielskiemu *home*), a oznaczać ma właśnie tyle, co polskie „zadomowić się”. Dodatkowo jednak czasownik ten jest homonimem *gjemme seg* – „ukryć się”, co może sugerować pokrewieństwo procesu osławiania obcej miejskiej przestrzeni z chęcią zniknięcia w niej, wtopienia się w tłum lokalnej ludności. Zob. też komentarz Tone Selboe na ten temat w książce *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 58 i 65.

³⁰⁶ Bauman, „Ponowoczesne wzory osobowe”, *op.cit.*, s. 31.

pragnienie wałęsania się po Corso zestawione jest na przykład z życzeniem, by ulica ta stała się dla niego „równie swojska jak Karl Johan”³⁰⁷. Jego zachwyt nad nowym miejscem jest natomiast wyjątkowo silny, ponieważ wyjazd stanowi dla bohatera realizację marzeń o opuszczeniu domu: „A więc to była prawda, że jest tutaj, daleko od wszystkiego, co tak gorąco pragnął porzucić, zostawić za sobą. I szedł jeszcze wolniej, ukradkiem, jak człowiek, który uciekł z więzienia.”³⁰⁸ Porównanie porzuconego domu do więzienia, choć nie bezpośrednio, sygnalizuje zdecydowaną różnicę w percepcji obu miast – Kristiania wiąże się dla Helgego z negatywnymi odczuciami, zaś Rzym wyłącznie z pozytywnymi. Jako cel ucieczki, miejsce wolności, stolica Włoch od samego początku ucieleśnia te wartości, których bohater nie mógł odnaleźć w rodzinnych stronach, nade wszystko jednak jest realizacją marzeń młodego naukowca o podróży w świat starożytnych zabytków, w miejsce, gdzie człowiek na każdym kroku przebywa „w specyficznej atmosferze dawności.”³⁰⁹

Właśnie ten historyczny, stary Rzym stanowi podstawę wyobrażeń Helgego wyniesionych z licznych lektur i romantycznych wizji malarskich oglądanych w domu, a także z opowieści zauroczonego wiecznym miastem ojca, Gerta Grama. Jeszcze na długo przed wyjazdem młody Norweg wytworzył w swojej świadomości wymarzony obraz metropolii, z której rzeczywistym obliczem musi się teraz zmierzyć. Ta konfrontacja powraca przez całą pierwszą część powieści w przytoczeniach jego refleksji i wypowiedzi, tworząc jeden z zarysowanych przez Undset konfliktów, którym stawiają czoła bohaterowie *Jenny* – konflikt przeszłości i współczesności. Na początku pobytu Helgego w Rzymie bohatera przepełnia euforia i przekonanie, że właśnie

³⁰⁷ „[...] til det ble likeså hverdags for ham som Karl Johan hjemme.” S. Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 7.

³⁰⁸ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 10.

³⁰⁹ *Ibid.*, s. 5.

to miejsce, jako jedyne na trasie jego podróży przez Europę, nie zawiodło jego oczekiwań, a wręcz je przewyższyło:

„Pod skłonem zbladłego nieba rozłożyło się miasto – i Helge zrozumiał, że był to prawdziwy Rzym. Nie ten Rzym, jaki wypieścił w wyobraźni i marzeniach, ale Rzym prawdziwy. Wszystko to, co widział w czasie podróży, rozczarowało go. Nie było bowiem tym, o czym marzył w domu, gdy tęsknił za wyrwaniem się za granicę i zobaczeniem wszystkich cudów świata. I nareszcie jeden obraz był wspanialszy niż jego sny, obraz Rzymu.”³¹⁰

Jednak chociaż początkowo wędrówki przez włoską stolicę dostarczają bohaterowi radości, spełniając jego wyobrażenia („Uliczka, w którą wszedł, była tak ciasna i ciemna, że od razu ucieszył się rozpoznając ją – tak właśnie wyobrażał sobie włoską ulicę.”³¹¹), euforia pierwszego dnia wkrótce na dobre ustępuje miejsca rozczarowaniu.

Zaznajomiwszy się bardziej ze współczesnym Rzymem, m.in. dzięki wyprawom po mieście w towarzystwie Jenny i Fransiki, zwanej Ceską, Helge nie potrafi odnaleźć w nim oczekiwanej wspaniałości:

„Naczytał się tyle rzeczy i tyle marzył, iż teraz pojmował dokładnie, że nic w rzeczywistości nie będzie tak piękne, jak się tego spodziewał. W jasnym blasku dnia wszystko wydawało się dziwnie szare, surowe i twarde, podczas gdy w marzeniach widział to w delikatnych światłocieniach, harmonijnie wykończone, każdą ruinę w subtelnych tonach zieleni.”³¹²

Później Helge sam wraca do swoich odczuć w rozmowie z Jenny: „Myślę, że byłem rozczarowany – chyba dlatego, że tak bardzo tęskniłem i tak bardzo marzyłem, że wszystko, co

³¹⁰ *Ibid.*, s. 5-6.

³¹¹ „Gaten han kom inn i, var så trang og mørk at han likefrem følte gjenkjennelsesglede – slik hadde han tenkt en italiensk gate skulle være.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 11.

³¹² Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 22.

zobaczę, będzie blade i ubogie w porównaniu z moimi marzeniami.”³¹³ Rzym z wyobrażeń młodzieńca to wyidealizowane, romantyczne miasto pełne dawnych zabytków, starożytnych ruin i innych świadectw bogatej historii. Podczas swojej wizyty w rodzinnym domu Helgego Jenny poznaje obrazy mające swój udział w kształtowaniu sfery wyobraźni i marzeń chłopca – dzieła włoskiego romantyzmu, rysunki przedstawiające ruiny i postaci w strojach narodowych, a także kopie Correggia i Guido Reniego.

Uformowane pod wpływem tej sztuki oraz historycznych książek oczekiwania sprawiają, że już od swoich pierwszych chwil w Rzymie Helge w swojej wyobraźni marzy o zetknięciu z odległą przeszłością: „Mali ciemnowłosi żołnierze przesuwali się szybko w chłodzie wieczoru, podobni raczej do rzymskiej kohorty zamierzającej rzucić się do ataku na oddziały barbarzyńców niż do spokojnych ludzi, wracających na wieczerzę do koszar.”³¹⁴ Młody historyk nie kryje swojej fascynacji włoskim średniowieczem, o którym z zapałem opowiada Jenny podczas ich urodzinowego spaceru po Kampanii³¹⁵ – to wizje przeszłości decydują o jego miejskim doświadczeniu, o pewnej świadomej selektywności wrażeń, odcinaniu się od tego, co współczesne³¹⁶. Można powiedzieć, że nałożony na rzeczywiste miasto obraz Rzymu powstały w świadomości Helgego Grama tworzy swego rodzaju palimpsest, rozumiany jednak nie w sposób, w jaki zwykło się wykorzystywać tę metaforę w badaniach nad

³¹³ „Jeg trodde jeg var skuffet – og jeg tenkte det var fordi jeg hadde lengtet så meget og drømt så meget, at alt jeg ville få se, skulle bli blekt og fattig imot mine drømmer.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 83.

³¹⁴ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 5.

³¹⁵ Zob. *ibid.*, s. 70-71.

³¹⁶ Tone Selboe wskazuje np. na sprzeciw Helgego wobec żebraków, którzy burzą jego harmonijny obraz miasta, zob. Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 72.

miejskością³¹⁷, lecz pojmowany jako wielowarstwowa konstrukcja utworzona z przenikających się nawzajem wizji miejskiej przestrzeni, wizji zarówno rzeczywistych, jak i przefiltrowanych przez doświadczenia, oczekiwania, wyobrażenia itd. poszczególnych jej uczestników.

Zetknąwszy się z zakochaną we współczesnym Rzymie Jenny, która już pierwszego dnia przypomina mu, że włoska stolica jest nowoczesną metropolią, Helge próbuje skorygować swoje oczekiwania wobec miasta, zaakceptować jego nowe oblicze widoczne w towarzystwie dawnego: „Pomyślałem sobie, że te stare mury wyglądają jednak bardzo pięknie nawet wśród nowoczesnych dzielnic o żywym ruchu ulicznym.”³¹⁸ Kiedy indziej przybysz z Kristianii przekonuje sam siebie, że Rzym jest przecież miastem jak każde inne, w którym spotkać można sprzedawczynie czy robotników fabrycznych³¹⁹, a ideał z marzeń, który w konfrontacji z rzeczywistością okazuje się szary i brudny, może obserwatora otwartego na doznania zmysłowe zaskoczyć swym pięknem:

„Ruiny, o których tyle czytał i które wyobrażał sobie w romantycznej oprawie zielonych liści i z kwiatami w zapadlinach (tak jak się to widzi na starych sztychach albo dekoracjach teatralnych), były w rzeczywistości brudne i odrapane. Wokół leżały skrawki papieru, puste blaszane pudełka i stosy różnego śmiecia. [...]”

I dopiero tego słonecznego ranka zrozumiał nagle, że nawet taki widok zawiera w sobie pierwiastek piękna dla tych wszystkich, co umięją patrzeć.”³²⁰

³¹⁷ Obecna w postmodernistycznych interpretacjach koncepcja miasta jako palimpsestu odwołuje się do idei miasta rozumianego jako tekst, którego odczytanie jest zadaniem przechodnia/spacerowicza (podobnie jak u Franza Hessla w *Spazieren in Berlin*). Metafora palimpsestu sugeruje także obecność wielu warstw nałożonych na siebie w ciągu dziejów miejskich tekstów, których złożoną wypadkową staje się (po)nowoczesne miasto.

³¹⁸ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 30.

³¹⁹ Zob. *ibid.*, s. 33-34.

³²⁰ *Ibid.*, s. 34.

Mimo tych prób odcięcia się od własnych złudzeń, Helge pozostaje romantykiem, o czym świadczyć może choćby jego bezwarunkowe, wyidealizowane uczucie, czy może iluzja uczucia do Jenny, którego nie niszczy nawet brutalne odrzucenie przez ukochaną. Helge jest tylko jednym z wielu bohaterów powieści żyjących, zdaniem Liv Bliksrud, w subiektywnym świecie wyobrażeń, poruszających się między skrajnymi biegunami idealizacji i obojętności, które cechują relacje panujące między postaciami³²¹. Konflikt ideału i rzeczywistości, uwidaczniający się w pierwszej części powieści poprzez stosunek Helgego do Rzymu, zwiastuje dalsze, dużo poważniejsze i dramatyczniejsze w skutkach realizacje tegoż konfliktu, przypadające w udziale zarówno Jenny, jak i innym bohaterom utworu.

6.5. Wiosna w Kampanii

Helge odwiedza podczas swoich wędrówek po Rzymie wiele rozpoznawalnych miejsc, które pozwalają dokładnie zorientować się w odwzorowanej na kartach powieści topografii³²². Jednak, jak zauważa Sarah J. Paulson³²³, oprócz Bazyliki św. Piotra, Schodów Hiszpańskich czy Forum Romanum, Undset w równie dużym stopniu zwraca uwagę czytelnika na tereny zielone miasta – Pincio, Awentyn, Ogrody Borghese czy dalsze otoczenie Rzymu, gdzie toczy się spora część akcji *Jenny*. Co ciekawe, miasto, po którym porusza się Helge, czy to w pojedynkę, czy w otoczeniu grupy skandynawskich artystów, przedstawione jest zimową porą, a do tego na ogół o zmierzchu, nocą lub w sposób sugerujący aurę tajemniczości: podczas swojego pierwszego spaceru o zmroku bohater odnotowuje na przykład „tajemniczą ciemność” („den hemmelighetsfulle dunkelhet”) ciasnych,

³²¹ Zob. Bliksrud, *Natur og normer...*, *op.cit.*, s. 112.

³²² Tone Selboe szerzej komentuje ukazaną w powieści topografię Rzymu, zob. *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 73-74.

³²³ Paulson, „Ude paa kampagnaen...”, *op.cit.*, s. 32.

bocznych uliczek, wdeptuje w „dziwny odpadek” („mystisk avfall”), a „w świetle nielicznych latarni gazowych” dostrzega „ponure postaci ludzkie” („under de få gasslykter skimtet han skumle menneskeskikkelser”) ³²⁴. Paulson podkreśla też znaczenie metaforyki snu wykorzystywanej w opisach Rzymu, która potęguje wrażenie uśpienia, spokoju i mroczności metropolii ³²⁵. W zestawieniu z takim miastem rozkwitłe wiosną, pełne życia i skąpane w świetle dnia tereny zielone stanowią jego zdecydowane przeciwieństwo.

Udział opisów obszarów pozamiejskich w pierwszej części powieści wyraźnie zwiększa się po zmianie perspektywy narracji, przesunięciu jej z Helgego na Jenny. Podczas gdy dla norweskiego turysty i rozkochanego w przeszłości romantyka to historyczne centrum Rzymu jest głównym punktem odniesienia, doskonale znająca miasto Jenny upodobała sobie zgoła inne jego części. Chociaż nowoczesny Rzym, ze swoim ruchem ulicznym i fabrycznymi kominami, inspiruje twórczość malarską bohaterki ³²⁶ (właśnie taki industrialny widok przedstawia jeden z jej włoskich obrazów), miejscem, do którego artystka najchętniej wraca, by odpocząć i cieszyć się pobytem na Południu, pozostaje rzymska Kampania. Można odnieść wrażenie, że wiosna w Kampanii jest dla Jenny najważniejszym okresem spędzonym w Rzymie – to właśnie spacerzy z Helgem po tym terenie najbardziej wspomina i za nimi najbardziej tęskni po powrocie do Norwegii: „Gdyby tylko mogli tam znów być na chwilę razem – przypomniała sobie ciepło i zieloną Kampanię, białe

³²⁴ Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 14.

³²⁵ Paulson, *op.cit.*, s. 34.

³²⁶ W powieści próżno szukać dowodów na to, że to miejskie spacerzy stanowią inspirację dla sztuki Jenny. Jej ruch w miejskiej przestrzeni (zarówno Rzymu, jak i Kristianii) przybiera wyłącznie formę przechadzek w towarzystwie innych osób, toteż nie można w tym przypadku mówić o realizacji motywu *flânerie*. Najbliższą postaci *flâneura* osobą jest w powieści turysta Helge, który jednak prędko porzuca swoje początkowe pragnienia samotnego włóczenia się ulicami miasta na rzecz spacerów w grupie nowo poznanych znajomych.

kwiaty i srebrzystą mgłę nad górami oraz własne szczęście.”³²⁷ Również w scenie osobistego pożegnania z Jenny po jej śmierci, Gunnar Heggen przywołuje ulubione rzymskie miejsce swojej przyjaciółki:

„Naładowane burzą chmury zsyłały przelotny deszcz na brunatne równiny Kampanii, gdzie nie było dla turystów żadnych atrakcji w postaci ruin, które by należało oglądać. Tylko tu i tam widniał jakiś rozbity mur albo chata z dwoma piniami i spiczaste kopy siana koło domu.”³²⁸

Słowo *campagna* oznacza ziemię, wieś, zaś w kontekście terenów otaczających stolicę Włoch – „pusty równinny krajobraz, poprzecinany gdzieniegdzie wzniesieniami, ciągnący się od morza na zachodzie do Gór Sabińskich i Albańskich na wschód i południe od Rzymu.”³²⁹ Obszar ten od okresu średniowiecza pozostawał nieużytkiem ze względu na obecność malarycznych bagien, jednak na przełomie XIX i XX wieku został przekształcony w pola uprawne i pastwiska. Pod koniec XX wieku niekontrolowany rozwój budownictwa i opuszczenie wielu małych gospodarstw zmieniło niegdyś wyłącznie rolniczy charakter tych terenów³³⁰. Owa sielska, rolnicza Kampania, jaką opisuje Sigrid Undset w *Jenny* oraz swoich listach z podróży³³¹ nie istnieje już w dzisiejszych czasach, ponieważ została w większości zabudowana blokami mieszkalnymi tworzącymi przedmieścia Rzymu, jednak w XIX wieku była jednak jeszcze ulubionym miejscem artystów,

³²⁷ „Hvis de bare kunne få være sammen igjen en stund der nede, og hun husket varmen og den grønne campagna og de hvite blomster og den sølvfine dis over fjellene og sin egen glede.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 172.

³²⁸ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 264.

³²⁹ Ørjasæter, *op.cit.*, s. 91.

³³⁰ Hasło „Campagna di Roma” na stronach Encyklopedii Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/91094/Campagna-di-Roma>, dostęp 15.11.2016.

³³¹ Zob. S. Undset, „Pinse i Rom”, w: *eadem, Essays og artikler...*, *op.cit.*, s. 24-29.

zarówno norweskich (m.in. Henrika Ibsena i Bjørnstjerne Bjørnsona)³³², jak i polskich (Zygmunta Krasińskiego).

Pierwsza wiosenna wizyta Jenny i jej przyjaciół w Kampanii odbywa się w dniu jej 28. urodzin:

„Urodziny Jenny wypadły siedemnastego stycznia. Wydały z Franceską przy tej okazji obiad. Odbył się on w Kampanii, w małej osterii przy Via Appia Nuova. [...]

[...] W powietrzu drgała wiosna, a brunatna Kampania nabrała szarozielonkawego odcienia. Stokrotki, które kwitły niemal że przez całą zimę, rozpościerały się coraz bujniej srebrnymi kępami. Na [...] krzakach rosnących u płotów przebiegały się niecierpliwie delikatne zielone pączki.

Skowronki wisiały wysoko w górze trzepocząc się pod błękitnobiałym niebem. Nad miastem i nad obrzydliwymi czerwonymi blokami domów, wrzynającymi się w zieleni równiny, snuły się mgliste opary. Za masywnymi łukami wodociągów przebłyskiwały blado poprzez mgłę Góry Albańskie, usiane u podnóża białymi maleńkimi osiedlami.”³³³

Paulson postrzega Kampanię jako Arkadię, miejsce mityczne, gdzie można doświadczyć transcendencji, położone w górze, na granicy między miastem a przyrodą, bliżej nieba, światła, ciepła i życia, do których Jenny ucieka z mroku i uśpienia Rzymu³³⁴. Ponadto należy podkreślić znaczenie symboliki wiosny nierozzerwalnie związanej z opisami Kampanii – zielony, równinny krajobraz jest miejscem odnowienia, młodości, nadziei oraz, co nie mniej ważne, narodzin miłości. To właśnie w dniu urodzin bohaterki, czyli w symbolicznym momencie nowego początku, Helge prosi Jenny o pocałunek, który inicjuje ich związek. Wiosna, Kampania i miłość tworzą od tej chwili dla Jenny jednolity, spójny obraz szczęścia i harmonii, synonimiczny z całym

³³² Ørjasæter, *op.cit.*, s. 93-94.

³³³ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 68.

³³⁴ Zob. Paulson, *op.cit.*, s. 33-35.

pobytem w Rzymie. Znakomicie wyraża to scena pożegnania z Kampanią na krótko przed powrotem bohaterki do Kristianii:

„Jenny spoglądała z czułością i tęsknotą na każdą rzecz, z którą się żegnała. [...]

Ach, wszystko było tu znane i drogie, wszystko widywała z nim codziennie, nie zdając sobie nawet sprawy, a teraz nagle poczuła, że wryło jej się to w pamięć wraz ze wspomnieniem tamtych dni.

Suche, rude pagórki, których szorstka, krótka, zimowa trawa z dnia na dzień stawała się bardziej miękka i zielona. Wierne stokrotki na jałowej glebie. Tajemnicze osuwiska ziemi, które oglądali ze zdziwieniem. Cierniste żywopłoty przy drogach, lśniące, soczyście zielone liście i dzika kalia pod krzewami. [...]

Szła z nim w podmuchach wiosennego wiatru, który chłodził ją niczym kąpiel, i czuła swoje ciało jak chłodny, świeży, soczysty liść, który pragnęła mu oddać.”³³⁵

Wrażenie kresu szczęścia łączy się tutaj z uczuciem erotycznego napięcia i niespełnienia, a rozstanie z Kampanią kończy okres czystości – zarówno uczuć Jenny, która podczas tej jednej, krótkiej wiosny wierzy w to, że kocha Helgego i snuje plany na wspólną przyszłość, jak i pielęgowanej przez nią czystości cielesnej. Z późniejszej perspektywy bohaterki wiosna w Kampanii symbolizuje dla niej nie tylko radość i nadzieję, ale też niewinność – do tego wszystkiego Norweżka

³³⁵ „Jenny så ømt og lengselsfullt til farvel på hver eneste ting. [...] / Å, alt var kjent og kjært her ute – alt hadde hun sett dag efter dag med ham – ikke visst selv at hun la merke til det, og nu kjente hun plutselig at altting stod brent inn i hennes sinn sammen med minnene om disse dager. / Den tørre, rødbrune bakke, hvis strie, korte gress fra i vinter var blitt mykere og grønnere fra dag til dag. Og de trofaste tusenfrøyd på den magre jord. De mystiske gruber hvor jordsmonnet var styrtet sammen – de hadde stått foran dem og undret seg. De tornete hekker langs veiene og de blanke, saftiggrønne blader og den ville kala innunder buskene. [...] / Hun gikk med ham i den vårlige, strømmende vind, som svalet hennes kropp som et bad, og hun følte sitt legeme som et kjølig, friskt og saftfylt blad, og hun lengtes efter å gi det til ham.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 133-134.

usilnie pragnie wrócić cierpiąc w rodzinnym domu w Kristianii. W ten sposób to rzymska przyroda, a nie samo miasto pełni funkcję ideału Jenny, jakże odmiennego od ideału Rzymu z wyobrażeń Helgego. Jednak i ten ideał w ostatniej części powieści zostaje skonfrontowany z rzeczywistością.

6.6. Wokół Kristianii z przeszłości

Żadna z interpretacji *Jenny*, w których istotną rolę odgrywa ujęcie topograficzne, nie poświęca więcej miejsca rozważaniom na temat wspomnień tytułowej bohaterki z jej rodzinnego miasta, Kristianii, których sporo przewija się przez pierwszą część powieści³³⁶. Wspomnienia te stanowią jednak istotne tło dla późniejszego, ukazanego w drugiej części utworu, obrazu norweskiej stolicy. Jeszcze podczas pobytu Jenny w Rzymie narrator personalny powraca do czasów jej dzieciństwa – okresu, który po przedwczesnej śmierci ojca spędziła sama z nadopiekuńczą matką. Relacja ta koncentruje się na odczuciach bohaterki, jej cierpieniu wywołanym osamotnieniem i brakiem zrozumienia u rówieśników, lecz również, w pewnym stopniu, zachowaniem jej matki. Kristiański dom młodej Jenny jest jedyną znaną jej rzeczywistością, oddzieloną od reszty miasta kloszem nałożonym przez nadwrażliwą rodzicielkę:

„Żyjąc sama z matką w istnej cieplarni czułości, opieki i marzeń, stała się dzieckiem nerwowym, które bało się psów, tramwajów i zapalek. Czuła lęk przed wszystkim, a przy tym była niezmiernie wrażliwa na ból fizyczny. Matka obawiała się nawet posyłać ją samą do szkoły.”³³⁷

Wychowując się w takiej atmosferze, Jenny rozwija w sobie tęsknotę za innym światem i życiem, która ostatecznie

³³⁶ Wzięłam tutaj pod uwagę przytaczane wcześniej interpretacje autorstwa Tone Selboe i Sary J. Paulson, a także wspominanej w poprzednich rozdziałach Janke Klok.

³³⁷ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 81.

prowadzi do jej buntu przeciwko rodzinie – do wyboru artystycznej profesji i wyjazdu do Włoch.

Negatywnie zapamiętany dom matki swoją przeciwwagę znajduje we wspomnieniach dotyczących jej drugiego męża, ojczyma Jenny, Nilsa Bernera. To on odkrywa przed bohaterką piękno życia blisko przyrody, wyprowadza ją z zamknięcia mieszkania w kamienicy na otwartą przestrzeń norweskich gór i lasów: „Pierwszym, co zrobił Berner, było zabieranie dziewczynki do lasu. Co niedzielę jeździł z nią do Nordmarka – czy to w piękącym letnim słońcu, wiosennej ulewie, czy w strugach jesiennego deszczu – przez całą zimę biegali zaś na nartach.”³³⁸ Ojczym, który niedługo później ulega śmiertelnemu wypadkowi, hartuje ją w prawdziwie norweskim duchu, uczy korzystać z mapy i kompasu, rozróżniać rośliny i zwierzęta, aż nastoletnia Jenny staje się miłośniczką górskich wypraw. Wspomnienia z tych eskapad zyskują wyraźnie wyidealizowany, sentymentalny charakter:

„Mieszkali w małym, samotnym letnim gospodarstwie na stokach Rondane. Ach, w całym swoim życiu nie była szczęśliwsza niż wtedy, gdy budziła się rankiem w swej maleńkiej chatce. Wstawiała, by przygotować kawę dla Bernera, a on zabierał ją na szczyty Ronde, w góry Styggfjellet i na ryby, a do doliny Folldalen schodzili po prowiant. Zaś kiedy on polował, ona kąpała się w lodowatych górskich potokach, włóczyła się bez końca po czerwonym jesienią płaskowyżu lub siedziała w drzwiach chaty z robótką, snując romantyczne marzenia pasterki o myśliwym znacząco podobnym do Bernera, lecz młodym i pięknym jak z obrazka.”³³⁹

³³⁸ „Det første Berger gjorde, var å ta jentungen med på skogen. Søndag efter søndag drog han med henne i Nordmarka – i stekende sommersonne, i vårblyte og øsende høstregn, på ski hele vinteren.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 97.

³³⁹ „De lå på en ensom liten seter under Rondane. Å, hun hadde aldri vært så lykkelig før som hun var de morgener hun våknet i sin lille kove. Hun måtte opp og koke kaffe til Berner – og han tok henne med på Rondetoppene og inn i Styggfjellet og på fisketurer, og de gikk ned i Folldalen efter proviant. Og når han var ute og skjød, badet hun i isnende

Przywołując rozważania Niny Witoszek można powiedzieć, że za sprawą Bernera Jenny poznaje swój właściwy dom, którym jest to, co na zewnątrz – to tam człowiek może, zdaniem badaczki, poznać swoje prawdziwe „ja”, w odróżnieniu od domu faktycznego, który pozostaje klaustrofobicznym miejscem wyobcowania (zob. też rozdz. 1).

Przywiązanie Jenny do norweskiej przyrody jest równie uderzające, co jej brak pozytywnych wspomnień z miejskich obszarów Kristianii. W trudnym okresie poprzedzającym wyjazd bohaterki do Rzymu pocieszają ją jedynie samotne wędrówki po terenach zielonych Nordmarka, które Jenny przywołuje także przed powrotem do Norwegii, przypominając je Helgemu jako jedno ze swych ulubionych miejsc:

„– U nas też jest wiosna, Helge. Też śpiewają skowronki. Spójrz na te sunące dziś chmury – czyż nie są takie, jak w domu? Chłopcze, pomyśl o Vestre Aker, o całej Nordmarka. Pójdziemy tam razem. Och, nasza wiosna, Helge, białe pasy śniegu na wszystkich wzgórzach otaczających błękitny fiord! I ostatnie wyprawy na nartach po wiosennej nawierzchni – może w tym roku pójdziemy też wspólnie na narty? Gdy śnieg jest tak mokry, że nawet się nie klei, wszystkie strumienie szumią, na zielonym i jasnym wieczornym niebie błyszczą wielkie, złote gwiazdy, a narty trą głośno o szreń.”³⁴⁰

fjellbakker og gikk endeløse turer i den høstrøde vidden, eller satt i stuedøren og strikket og drømte romantiske seterjentedrømmer om en jeger som lignet Berner betydelig, men var ganske ung og billedskjønn.” *Ibid.*, s. 97-98.

³⁴⁰ „Det er vår hjemme òg, Helge. Det er lerker der òg. Se – i dag, med disse drivende skyene, det er nesten likesom hjemme – ikke sant. Tenk på Vestre Aker da, gutt – hele Nordmarka. Vi skal gå opp dit sammen. Å, våren hjemme da, du – med hvite snestriper på alle åsene omkring den blå, blå fjorden, du Helge. Og de siste skiturene på vårføre – vi kan kanskje komme på ski sammen òg i år. Når sneen er så våt at det ikke klabber engang, og alle bekkene bruser og klunker, og så himmelen er grønn og klar om kvelden med store blanke gullstjerner på, og skiene skraper og skriker på skaren.” *Ibid.*, s. 122-123.

Mentalny obraz Kristianii, jaki wyłania się ze wspomnień Jenny, naznaczony jest pewną dwubiegunowością. Wizerunek ciasnego, ograniczającego domu uzupełnia wizja miasta otoczonego wspaniałą przyrodą, która prezentuje dla bohaterki wyłącznie pozytywną wartość. Wszystko, co dobre w Kristianii, wiąże się z naturą, z wiosną w Nordmarka, podobnie jak wiosna w Kampanii uosabia dla Jenny to, co najlepsze w Rzymie. Należy także podkreślić, iż sposób, w jaki bohaterka odbiera przyrodę, pozostaje pod wpływem typowo norweskiego wychowania, jakie zapewnił jej ojczym – kontakt z naturą, zarówno w Norwegii, jak i we Włoszech, jest zawsze związany z ruchem, aktywnością fizyczną, która pozwala osiągnąć wewnętrzną równowagę i spokój. Wspomnienie wędrówek górskich i wypraw na narty odbija się echem w spacerach po Kampanii – również tam percepcja przyrody ma dynamiczny charakter. Z kolei doświadczenie przestrzeni miejskiej przez Jenny w przypadku obu stolic jest przede wszystkim statyczne: z wyjątkiem nielicznych spacerów po Rzymie i Kristianii, bohaterka większość swojego czasu spędza nieruchomo, w pomieszczeniach – czy to w rzymskim pokoju/pracowni i w kawiarniach, czy w kristiańskich mieszkaniach i atelier.

Tone Selboe twierdzi w swojej analizie *Jenny*, że Rzym ukazany w powieści jest miastem zewnątrz (*uteby*), natomiast Kristiania – miastem wewnątrz (*inneby*)³⁴¹. Ogólnie rzecz biorąc, taki podział wydaje się słuszny, jednak należałoby zauważyć pewne zniuansowanie widoczne w opisach obu miast oraz doprecyzować definicje zaproponowanych przez Selboe pojęć. Rzym widziany z perspektywy Jenny jest miejscem, gdzie akcja w równym stopniu toczy się na zewnątrz i we wnętrzach, zaś sceny, które *de facto* decydują o wrażeniu przestrzeni, czy też przestronności, obecnym w pierwszej części powieści, rozgrywają się nie w samym mieście, lecz na wiejskich obszarach Kampanii. Podobnie w Kristianii Jenny przebywa na ogół w deprymujących pomieszczeniach, jednak

³⁴¹ Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 75.

przytoczone wcześniej wspomnienia z Nordmarka oraz sceny spacerów z Gertem Gramem po półwyspie Bygdøy urozmaicają odczucie zamknięcia wewnątrz. W obu miastach bohaterka dzieli swój czas między przestrzeń miejską a przyrodę, jednak umiejętne rozłożenie akcentów przez Undset sprawia, iż kontrast między negatywnie odbieraną Kristianią, a pozytywnie nacechowanym Rzymem wydaje się bardzo silny.

W swoim artykule na temat Kampanii Sarah J. Paulson zauważa brak opisów przyrody w części utworu poświęconej pobytowi Jenny w rodzinnym mieście³⁴², co wydaje się być celowym zabiegiem kompozycyjnym. Jedynie w drodze z Włoch do Kristianii bohaterka rejestruje z pociągu krajobraz najbliższych okolic norweskiej stolicy:

„Gdy pociąg minął stację w Moss, krawędzie gór rysowały się wyraźnie na tle jasnego nieba, a ich odbicie w zielonej toni fiordu było czarne i przezroczyste. Za górskim grzbietem podniosła się jedna wielka i jasna gwiazda. Światło jej odbiło się w wodzie przymglonym złotym szlakiem.”³⁴³

Jej oddzielenie od natury szybą okna, obserwacja pejzażu z poziomu tymczasowej przestrzeni pociągu podkreśla moment przejścia, odseparowania się od piękna przyrody, którą bohaterka zostawia poza sobą, wkraczając do ponurej i brudnej Kristianii. Jenny wyjątkowo ceni sobie kontakt z naturą, czego dowodzi jej stosunek do Kampanii i Nordmarka, które można uznać za wyidealizowane przez nią miejsca. Wracając do domu, bohaterka opuszcza wszystko, co w świecie jej wartości zajmuje wysoką pozycję: przyrodę, radość zakochania, niewinność. Skontrastowanie jasności, ciepła Kampanii oraz szarości, chłodu kristiańskiego śródmieścia akcentuje konflikt ideału i rzeczywistości, który tym razem dotyczy oczekiwań i pragnień Jenny – związanych przede wszystkim z marzeniami o idealnej miłości. Również jej

³⁴² Paulson, *op.cit.*, s. 32.

³⁴³ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 106-107.

poniejsze oczekiwania, jak te związane z możliwością wypraw do Nordmarka z Helgem, zostają zweryfikowane przez bezzwzględną codzienność Kristianii.

6.7. Kristiania jako ograniczenie

Powrót do rodzinnego miasta od samego początku związany jest, jak zauważa Tone Selboe³⁴⁴, z poczuciem rozpoznawalności, znajomości tak widoków, jak i zapachów: „Zapachu zgniłej morskiej wody, węglowego dymu i zalewy do śledzi, który unosił się na placu przy dworcu kolejowym, nie można było pomylić z niczym innym w świecie./ Dorożka toczyła się pod górę ulicy Karla Johana, mijając znajome budynki.”³⁴⁵ Jednocześnie zbliżając się do swojego domu w dzielnicy Hegdehaugen Jenny odnosi wrażenie, jakby ponownie dopadały ją wszystkie troski i problemy, które tam niegdyś zostawiła: „W mroku nocy Jenny poczuła woń butwiejących liści, podmuch z dawnych, pełnych tęsknoty lat.”³⁴⁶ Wracając do miejsca, z którego kiedyś pragnęła uciec, bohaterka musi na nowo zmierzyć się z ograniczeniami narzucanymi jej m.in. przez nadopiekuńczą matkę, która już pierwszego dnia każe córce mieszkać z rodziną, chociaż młoda malarka wołałaby przenieść się do własnego atelier. Zarówno dom Jenny, jak i Helgego, określony przez Selboe mianem groteskowej karykatury domu³⁴⁷, odgrywa istotną rolę w drugiej części powieści, kształtując duszny klimat wyraźnie zarysowanej tutaj sfery prywatnej. Atmosferę zamknięcia w ciasnym kręgu rodziny potęgują opisy mieszkań podobnych do tego przy Welhavens gate, gdzie znajduje się dom Helgego:

³⁴⁴ Selboe, *loc. cit.*

³⁴⁵ „– Den lukten på Jernbanetorget var noe for seg selv i hele verden – lukten av råttent sjøvann og kullrøk og sildelake./ Drosjen ramlet oppover Karl Johan, forbi de kjente husene.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 129.

³⁴⁶ „Jenny kjente et pust av muldrende løv imot seg i natten – et pust fra gamle, lengselsfulle år.” *Ibid.*, s. 130.

³⁴⁷ Selboe, *Litterære vaganter, op.cit.*, s. 82.

„Na podwórze wychodziły zasłaniane storami okna kuchni i sypialni, a każdy róg kamienicy zdobiło większe okno położone po skosie. Uff. Jakże знаła te jadalnie z jedynym narożnym oknem na podwórze, ciemne i smutne, do których nigdy nie docierał choćby promień słońca [...]”³⁴⁸

Kristiania, oprócz niemiłych konotacji wywołanych wspomnieniami z przeszłości, wzbudza w Jenny negatywne emocje również z powodu tego, iż staje się miejscem, gdzie kończy się jej związek z Helgem, a wyobrażenia o idealnym uczuciu powoli nabierają cech złudzenia. Jednak pomimo rozczarowania po krótkim narzeczeństwie z Helgem i jeszcze krótszym romansie z jego ojcem, Gertem, w Jenny nadal tli się nadzieja na odnalezienie ideału: „Ach, nie! Żyła, ponieważ czekała. Nie chciała kochanka, gdyż czekała na swego pana. I nie chciała umrzeć, nie teraz, bo czekała.”³⁴⁹ Właśnie ta nadzieja sprawia, że bohaterka podejmuje ostatnią podróż na południe, w świat swoich marzeń o wiośnie i szczęściu. Te pragnienia przynależą już jednak do innego miejsca, nie dotyczą Kristianii. Dlatego opis miasta, obserwowanego przez Jenny z okna jej atelier w kontynuacji sceny rozważań o własnej przyszłości, ilustruje stan ducha bohaterki przez nagromadzenie ujemnie nacechowanych określeń [własne wyróżnienia]:

³⁴⁸ „Alle vinduer imot var kjøkken- og sovekammervinduer med trekkgardiner, og i hvert hjørne av gården var det et større vindu på skrå. Uff. Som hun kjente den slags spisestuer med det eneste vindu i hjørnet ut til et gårdsrom – mørke og triste, aldri et solstreif [...]” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 151.

³⁴⁹ „Akk nei. Hun levde fordi hun ventet. Hun ville ikke ha en elsker, for hun ventet på sin herre. Og hun ville ikke dø, ikke nu, for hun ventet.” *Ibid.*, s. 207. Swoje wyobrażenia o idealnym mężczyźnie Jenny wiąże w dużej mierze z postacią ojczyma (patrz też cytata opatrzoną przypisem nr 339), któremu zawdzięcza nie tylko odkrycie przyrody i radości płynącej z aktywności fizycznej, ale też zainteresowanie malarstwem oraz wprowadzenie w świat męskiego koleżeństwa, cenionego przez nią bardziej od przyjaźni z dziewczętami, zob. A.B. Kvinge, *Sigrid Undsets Jenny. En analyse*, Oslo 1981, s. 23-31.

„Przez skośne okno niebo *ciemniało* nabierając fioletowego odcienia. Jenny wyjrzała na zewnątrz. Dachy łupkowe, kominy i druty telefoniczne – cały spokojny świat rozciągał się przed nią *w mroku, szary od szronu*. Czerwonawy blask sączył się z ulic, barwiąc *mroźną mgłę*. Stukot wozów i krzyk tramwajów na szynach brzmiał *ostro na skutej mrozem* ulicy. [...]”

Na zewnątrz panował *nieprzyjemny, wilgotny ziąb*. Mgła pachniała *sadzą, gazem i zmarzniętym pyłem*. Jakaż to w sumie *beznadziejna, smutna ulica*. Prowadziła z centrum, gdzie *hałasował* tramwaj i gdzie ludzie przelewali się przez sklepy o błyszczących oknach wystawowych. Biegła za to ku *nieruchomym, szarym murom* twierdzy, a ściany położonych przy niej domów też były *szare i martwe* – [...]”³⁵⁰

Kilka miesięcy wcześniej, niedługo po powrocie w rodzinne strony, kiedy Jenny oczekuje przyjazdu Helgego z Rzymu, postrzegane przez nią miasto, choć również ponure, ma w sobie pewną dozę optymizmu. Opisując narzeczonemu okoliczności powstania obrazu przedstawiającego widok ulicy z gabinetu Gerta Grama przy Stenersgaten, Jenny akcentuje znaczenie zieleni jako barwy nadziei, która przełamuje czerni Kristianii [własne wyróżnienia]:

„Gdy chodziłam tak po mieście, czekając na mojego chłopca – ja, która wcześniej zawsze wędrowałam tutaj wiosną tak samotna i smutna – widziałam klony i kasztanowce wypuszczające *jasne* listki przy *pokrytych sadzą* domach i czerwonych murach, wspaniałe, *wiosenne* niebo unoszące się nad *czarnymi* dachami, kominami i drutami telefonicznymi, i

³⁵⁰ „Mot skråvinduet tok himmelen til å mørkne fioleblått. Jenny gikk bort og så ut. Skifertakene og skorstenene og telefontrådene – den stille verden der ute bredte seg rimgrå nu inn i skumringen. Og fra gatene oste et rødlig lysskjær og farvet frosttåken. Vognrammelen og trikkens skrik på skinnene lød så hardt nu på den barfrosne gate. [...] Det var sur og klam kulde ute – tåken luktet av sot og gass og frossent støv. For en håpløs, trist gate dette var i grunnen. Den kom ned fra sentrum, hvor trikken larmer, og butikkene som menneskene strømmet inn og ut av, lå og skinte med speilglassruter; men den løp ned mot festningens livløse, grå murer, og dens egne husvegger var grå og døde – [...]” Undset, *loc. cit.*

nabrałam ochoty, by namalować te *piękne, jasne, wiosenne* pędy pośrodku *brudnego, czarnego* miasta.”³⁵¹

Bohaterka koncentruje się na elemencie natury, jakby to on dominował w kompozycji jej obrazu, ponieważ budząca się do życia przyroda symbolizuje jej własne odczucia w okresie powstawania dzieła – nadzieję i ciągle żywe zakochanie. W rzeczywistości szczegółowo opisany przez narratora obraz przedstawia zachód słońca nad miastem, a wypuszczające pąki drzewa stanowią na nim tylko jeden z wielu motywów³⁵².

Podkreślić należy upodobanie Jenny do takich właśnie miejskich widoków, w których obiekty współczesności (kominy, wozy) pojawiają się w otoczeniu przyrody (gór i wody na obrazie z Rzymu czy puszczykających pąki drzew na obrazie kristiańskim). Zamiłowanie do malowania współczesnego, przemysłowego miasta, z jego szarymi ulicami, smętnymi budynkami i telefonicznymi kablami, czyni z tytułowej bohaterki jedyną w powieściowym uniwersum postać, która potrafi dostrzec piękno w nowoczesnej rzeczywistości. Bliskie jej osoby pozostają nieczułe na estetykę dwudziestowiecznego miasta (czy to Rzymu, czy Kristianii) – np. Fransiska opisując rzymski obraz Jenny skupia się na niebie, a nie na dominującym na jego tle fabrycznym kominie, zaś romantycy Helge i Gert Gram tkwią cały czas w świecie swoich ideałów, obojętni na potencjalny urok otaczającej ich rzeczywistości. Helge porusza się po dawnym Rzymie ze swych marzeń, natomiast dla jego ojca Kristiania jest jedynie szarym, brudnym więzieniem:

³⁵¹ „Mens jeg gikk her i byen og ventet på gutten min – jeg som alltid har gått her så alene og sørgmodig før om våren – og jeg så lønnetrærne og kastanjetrærne folde ut det klare, lyse løvet sitt mot soltete hus og røde murer – og den praktfulle vårhimmelen som lå over alle de svarte takene og pipene og telefontrådene – så fikk jeg lyst til å male det – de fine, lyse vårskuddene midt i den skitne, svarte byen.” *Ibid.*, s. 148.

³⁵² Szeroką interpretację tego i innych obrazów Jenny oraz ich związku z konfliktami ukazаныmi w powieści przedstawia R.Ch. Granaas, *op.cit.* s. 26-40.

„[...] Całe przedpołudnie włóczyła się po Bygdø, gdzie kopuła nieba unosiła się granatowa i gorąca nad oliwkowozłotymi wierzchołkami świerków i bursztynowymi pąkami drzew. Jednak tutaj, nad wysokimi domami i siecią drutów telefonicznych niebo bladło za zasłoną opalizującej mgły. Właściwie tak było pięknie. Gert tego nie dostrzegał. Miasto było dla niego stale brudne, brzydkie i szare. Wszyscy młodzi ludzie z lat osiemdziesiątych, zesłani tu na roboty przymusowe, przeklinali to miasto. Teraz stoi tam pewnie, wyglądając na słońce i ledwie zwracając uwagę na grę światła w liniach i odcieniach, która jawi mu się tylko jako promień za więzienną szybą.”³⁵³

Przedkładając malarskość miejskiej przestrzeni nad pewne aspekty świata przyrody, Jenny wykazuje podobieństwo z Baudelairowskim spacerowiczem-artystą, poszukującym ulotnego piękna w każdej scenie teraźniejszości. Bohaterka powieści Undset posiada spojrzenie *flâneura*, jednak z powodu ograniczeń społeczno-kulturowych jej ruch w mieście nie jest w pełni swobodny, nie pozwala jej osiągnąć wolności *flâneuse* (zob. też przypis nr 326).

Jako kobieta Jenny nie doświadcza miasta w nieskrępowany sposób – spacerując jego ulicami, prawie zawsze przebywa w towarzystwie innych – jednak w Kristianii jej ograniczenie zyskuje dodatkowy wymiar, który wpływa także na jej twórczość. Poruszając się po Rzymie, malarka częściej ma okazję przyglądać się miastu z poziomu ulicy, natomiast po powrocie do Norwegii, gdzie przebywa głównie w

³⁵³ „[...] Hele formiddagen hadde hun gått og drevet ute på Bygdø, og der hadde himmelkuppelen stått mørkeblå og het over de olivengylne grantopper og løvtrærnes ravfarvede knopper. Men himmelen her over de høye hus og telefontrådenes nett blånet blekt bak et fint, opalhvitt slør av dis. I grunnen var det vakrere slik forresten. Gert kunne ikke se det. Byen, den var bare skitten og stygg og grå for ham bestandig – det var den byen de hadde gått og forbannet, alle de unge fra åttiårene, som var blitt satt inn her på straffarbeid. Nu stod han vel der oppe og så ut i solen, og lysets lek med linjer og farvetoner la han neppe merke til, for det var bare et solstreif utenfor fengselsruten for ham.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 213-214.

zamknięciu domu rodzinnego, swojego atelier i pracowni Gerta, jej obserwacje sprowadzają się do wyglądanía przez okno³⁵⁴. Świadectwem tej zmiany perspektywy są obrazy Jenny: rzymskie plenery i widok Stenersgaten z okna gabinetu Gerta. W drugiej części powieści Kristiania jawi się zatem jako miasto statyczne, w którym bezruch i duszna atmosfera wewnątrz wpływa nawet na percepcję przestrzeni zewnętrznej. Jak spostrzega Tone Selboe, piękno norweskiej stolicy wydobywają jedynie sceny, gdy Jenny ogląda ją sama, a miasto zmienia się w anonimową metropolię. Jednak kiedy nieliczne spaceru ulicami Kristianii są konsekwencją wizyt w deprymujących wnętrzach, doświadczenie miejskie również staje się negatywne³⁵⁵.

Doznając ograniczenia, Jenny pragnie wyjechać z Kristianii – jeśli nie do Rzymu, to chociaż gdzieś bliżej. Znamienne jest jednak wskazanie miejsca ucieczki: „Pozwól mi odjechać na jakiś czas. Chcę uciec w góry. Muszę przyjść do siebie [...]. Chcę być twoją Jenny, jak byłam kiedyś w Rzymie. Pragnę ciebie, Helge, ale jestem teraz taka rozbita, taka zmęczona. [...]”³⁵⁶ Pragnienie powrotu w góry, do świata natury, z jednej strony stanowi wyraz tęsknoty za utraconą wolnością i szczęściem, a z drugiej wskazuje na przyrodę jako sferę intymną, prywatną, gdzie Jenny chce odnaleźć równowagę i wyciszenie. Tego samego dowodzi jej wybór niemieckiej wioski na miejsce, gdzie bohaterka rodzi swojego syna. Pomimo namów Gunnara, aby wyjechać do Berlina, Jenny zostaje w swojej nadbałtyckiej miejscowości niedaleko Warnemünde. Nie kuszą jej rozrywki i anonimowość, jaką mogłaby zapewnić jej metropolia. Wręcz przeciwnie, Norweżka jest świadoma krytycznych spojrzeń lokalnej ludności, dla której przybyła z daleka panna z nowo narodzonym dzieckiem stanowi nie łąda atrakcję, lecz mimo to

³⁵⁴ Patrz opisy przestrzeni miejskiej Kristianii w cytatach opatrzonych przypisaniami nr 348 i 349.

³⁵⁵ Selboe, *Litterære vaganter*, op.cit., s. 83.

³⁵⁶ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 145.

zostaje w wybranym przez siebie miejscu odosobnienia, ponieważ tam, przez krótki czas, kiedy żyje jej syn, czuje się „naprawdę szczęśliwa”³⁵⁷. Po przedwczesnej śmierci chłopca miejscem, które może ukoić smutek Jenny, wydaje się być jedynie Rzym.

6.8. Rzym odczarowany

Podróż na południe i późniejszy pobyt Jenny we Włoszech są kolejnymi przykładami na to, w jaki sposób opisywane w powieści otoczenie bohaterki odzwierciedla jej stan wewnętrzny, który już od momentu powrotu do Kristianii ulega powolnej degradacji. Krótkotrwałą poprawę nastroju wprowadza jedynie nadzieja na zmianę, która czeka Jenny w wytęsknionym Rzymie:

„Chce pojechać tam, gdzie czuła się silna i swobodna, gdzie była oddana wyłącznie swemu dziełu. Tęskniła za swoimi przyjaciółmi, zaufanymi kompanami, którzy [...] nie ranili cudzych uczuć, ale żyli obok siebie, każdy zajęty swoim, dzieląc wspólnie jeden skarb: wiarę w swój talent i radość z pracy.”³⁵⁸

Marzenie o powrocie do Rzymu jest marzeniem o dawnej mocy twórczej, inspirowanej przez malowniczy, południowy krajobraz: „Pragnęła ujrzeć znowu ten kraj górskich wyżyn o dumnych surowych liniach i spalonych od słońca barwach.”³⁵⁹

Chociaż pierwsze po przerwie zetknięcie z Italią wywołuje w bohaterce spontaniczny entuzjazm („Stojąc w urzędzie celnym i oglądając marudnych o poranku pasażerów pierwszej i drugiej klasy, czuła się bezsensownie szczęśliwa.

³⁵⁷ *Ibid.*, s. 215.

³⁵⁸ *Ibid.*, s. 222-223.

³⁵⁹ *Loc.cit.*

Była znowu we Włoszech.”³⁶⁰), już niedługo nieprzyjazna jesienną porą przestrzeń miejska jawi się jej jedynie jako słabe odbicie piękna, które nosi w swojej pamięci:

„Ale w pierwszych dniach listopada we Florencji panowało przejmujące zimno. Znękana i przemarznięta zatrzymała się w mieście przez dwa tygodnie. Serce jej było nieczułe na wszelkie piękno. Opadła ją melancholia i zniechęcenie, ponieważ wszystkie te cuda nie działały na nią jak dawniej, nie rozpały jej wyobraźni.”³⁶¹

Złe samopoczucie z jednej strony zakłóca jej postrzeganie Florencji, zaś z drugiej strony niesprzyjające warunki dodatkowo pogłębiają jej negatywne nastawienie. Wizerunek miasta i stan ducha Jenny łączą się w ten sposób w nierozdzielnej symbiozie.

Przyjazd do włoskiej stolicy tylko umacnia to wrażenie. Rzym wita malarkę pluchą („Deszcz lał strumieniami z szarego nieba bębniąc po budzie dorożki, a na ulicach chlapało błoto”³⁶²), natomiast czas spędzony w towarzystwie Gunnara Heggena jest tylko cieniem, a niekiedy wręcz karykaturą radosnych, całonocnych eskapad artystycznego środowiska, do którego Jenny należała podczas swojego pierwszego pobytu w mieście. Ich wieczorne spotkanie ze znajomymi ze Skandynawii i Niemiec kończy się dla Jenny nadużyciem alkoholu i upomnieniami ze strony zatroskanego Gunnara. Innym razem, pod wpływem zwierzeń bohaterki na temat zmarłego dziecka, ich wspólny posiłek na mieście przeistacza się w ponurą, milczącą stypę. Spacerom po Rzymie brak jest jakiegokolwiek lekkości i bez troski, co podkreśla fakt, iż zawsze odbywają się one nocą. Jak spostrzega Sarah J. Paulson, włoska metropolia to, w przeciwieństwie do jasnej Kampanii,

³⁶⁰ „Hun stod ved tollskranken og så på de morgengretne første- og annenklasser passasjerer – følte seg meningsløst glad. Hun var i Italia igjen.” Undset, *Jenny*, Oslo 2009, s. 274.

³⁶¹ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 223-224.

³⁶² *Ibid.*, s. 224.

miasto mroku i cienia³⁶³, co uwidacznia się bardzo wyraźnie w trzeciej części powieści, gdzie znaleźć można np. taki opis placu św. Piotra:

„Cienie kładły się czarnymi jak węgiel smugami na placu zalanym światłem księżyca. Biała poświata i ciemność jak smoła sprawiały w jednej z arkad niesamowite wrażenie. Inne łuki tonęły w zupełnej pomroce i tylko figury na szczycie kolumnady były oświetlone. Front kościoła spoczywał w cieniu, ale gdzieś tam kopuła połyskiwała jak tafla wody.”³⁶⁴

Zachowanie Jenny, która pozostaje w strefie ciemności, nie wraca do rozświetlonej Kampanii, jest wyrazem jej rezygnacji, utraty nadziei – nie tylko w życiu uczuciowym (czego dowodzi też natychmiastowe odrzucenie oświadczyn Gunnara), ale i zawodowym. Pomimo prób, Jenny nie udaje się wrócić do wcześniejszej formy twórczej, co znów podkreśla opis nieprzyjemnej aury: „Przez cały dzień pogoda była szkaradna. Wysoko na niebie wałęsały się blade, zwiastujące zimno chmury. Ku wieczorowi na zachodzie pojawiły się cienkie żółte pasemka koloru mosiądzu./ Jenny wdrapała się na Monte Celio, aby coś namalować. Niewiele z tego wyszło. [...]”³⁶⁵

Ukazany w trzeciej części utworu obraz Rzymu nałożony na oczekiwania bohaterki tworzy palimpsest podobny do tego, jaki powstał w wyniku zderzenia kreacji świadomości Helgego z prawdziwym obliczem miasta. Wyidealizowane wyobrażenia o włoskiej stolicy (na które w dużej mierze wpłynęła wizja Kampanii jako miejsca radości) nie wytrzymują konfrontacji z faktycznym stanem rzeczy, co prowadzi do zaistnienia kolejnej w powieści realizacji konfliktu ideału i rzeczywistości. Inna, dominująca w utworze odłona tego konfliktu, czyli pytanie o możliwość zaistnienia romantycznej miłości we współczesnych czasach, zyskuje swą

³⁶³ Paulson, *op.cit.*, s. 35, zob. też s. 92-93.

³⁶⁴ Undset, *Jenny*, Warszawa 1977, s. 240.

³⁶⁵ *Ibid.*, s. 246.

dramatyczną kulminację w finałowych scenach powieści. Wtedy to nawarstwienie nieszczęść spadających na bohaterkę prowadzi do ostatecznej dezintegracji jej osobowości oraz tragicznego finału: Jenny popełnia samobójstwo.

Decydującym wydarzeniem, mającym wpływ na ten krok, jest wykorzystanie Jenny przez Helgego. Jako atak na jej cielesność, ale też jako brutalny akt zbrukania wspomnień czystości i niewinności, współtworzących obraz szczęśliwego Rzymu, gwałt powoduje definitywne rozdzielenie sfery fizycznej i psychicznej malarki. Jak słusznie zauważa Janke Klok, dowodem potwierdzającym wyobcowanie Jenny we własnym ciele jest poprzedzająca samobójstwo scena, w której kobieta nie potrafi rozpoznać swojej własnej stopy³⁶⁶. Podobnie jak bohater *Głodu*, również Jenny doświadcza utraty własnej integralności, która u niej uwidacznia się przez oderwanie od fizyczności, podczas gdy głodujący wędrowiec pragnie temu za wszelką cenę zapobiec, skupiając się na utrzymaniu zmysłowej więzi ze światem zewnętrznym. Jenny okazuje się jednak słabsza i wybiera inną niż bohater Hamsuna formę ucieczki.

Na całej drodze, od artystycznego rozkwitu, przez nadzieję na szczęście, rozczarowanie i utratę złudzeń aż po odrzucenie miłości Gunnara oraz ostateczną negację własnej integralności, Jenny towarzyszy miasto wraz z jego naturalnym uzupełnieniem i przeciwbiegunem w postaci pobliskich terenów zielonych. Przestrzeń miasta i przyrody tworzy ramę wewnętrznej przemiany bohaterki, tło jej duchowej wędrówki ku samozagładzie, ale też zmienia się wraz z nią – od jasnej Kampanii, przez ponurą Kristianię, po odarty z magii Rzym. Jako świadek skrajnych emocji Jenny jej otoczenie wchodzi w dialog z jej osobowością, zarówno odzwierciedlając, jak i kształtując stan uczuciowy artystki, dla której bliski kontakt ze współczesną metropolią oraz dynamiczne obcowanie z przyrodą niezmiennie stanowi impuls do własnej twórczości. I chociaż z napięcia powstałego

³⁶⁶ Zob. Klok, *op.cit.*, s. 143.

między elementami kombinacji miasto – natura – ruch – sztuka nie powstaje *flânerie* w kobiecym wydaniu, to jednak postać Jenny jest przykładem rodzącej się wrażliwości i świadomości artystycznej nowych czasów, na którą, co istotne, wpływ ma w równej mierze pierwiastek kultury (reprezentowanej przez współczesne miasto), jak i też natury.

7. Cora Sandel: Trylogia o Alberte. Z piętnem Północy w Paryżu

*Chcę słuchać fal bijących o płyty kadłuba
gdy wolno suniemy przez dym do
mglistych wież i starych mostów.*

*I chcę słuchać rosnącego gwaru ulic,
tramwajów, co wydzwaniają nowe, dziwne tony.*

Rolf Jacobsen, *Podróż* 1933

7.1. Cora Sandel (1880-1974)

Cora Sandel (właśc. Sara Fabricius) uznawana jest za jedną z najwybitniejszych powieściopisarek skandynawskich³⁶⁷ oraz najlepszych stylistów wśród norweskich prozaików³⁶⁸. Pozycję klasyka dwudziestowiecznej literatury norweskiej udało jej się uzyskać pomimo stosunkowo skromnego dorobku, który obejmuje jedynie pięć zbiorów opowiadań i pięć powieści, z czego *Alberte og Jacob* (1926, Alberte i Jakob), *Alberte og friheten* (1931, Alberte i wolność) oraz *Bare Alberte* (1939, Tylko Alberte) tworzą trylogię, a zarazem jej główne dzieło. Pozostałe powieści Sandel to *Kranes konditori* (1945, Cukiernia pani Krane) i *Kjøp ikke Dondi* (1958, Nie kupuj Dondi). Utwory pisarki nie były tłumaczone na język polski, lecz trylogia o Alberte jest dostępna w regularnie wznawianym przekładzie angielskim³⁶⁹. Już od pierwszej publikacji anglojęzycznej wersji trylogii w latach 60., powieści Sandel zyskały uznanie krytyki feministycznej, która okrzyknęła pisarkę prawdziwą emancy-

³⁶⁷ *Norges litteraturhistorie*, E. Beyer (red.), T.5., K. Egeland, *Mellomkrigstid*, Oslo 1996, s. 252.

³⁶⁸ P.T. Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo 2001, s. 385.

³⁶⁹ Ostatnie wydanie: C. Sandel, *Alberta and Jacob*, trans. E. Rokkan, London 2003; *eadem*, *Alberta and Freedom*, trans. E. Rokkan, foreword by T. Chevalier, London 2008; *eadem*, *Alberta Alone*, trans. E. Rokkan, London 2009.

pantką, a jej cykl powieściowy chwaliła za kobiece spojrzenie na tradycyjną *Bildungsroman*³⁷⁰.

Życie Sary Fabricius odcisnęło wyraźne piętno na jej twórczości, co można doskonale zaobserwować na przykładzie cyklu o Alberte, w którym przewijają się obrazy kolejnych przestrzeni kształtujących tożsamość pisarki. Janke Klok podkreśla znaczenie miejsc, w których przebywała Sara Fabricius, dla uformowania jej literackich postaci³⁷¹, zaś autorka biografii Sandel, Janneken Øverland, dzieląc życiorys artystki według kolejnych miast, w których mieszkała, również akcentuje wpływ przestrzeni na jej osobę³⁷². Swoje pierwsze lata Fabricius spędziła w Kristianii, w bogatym domu mieszczańskim i na ulicach śródmieścia. Øverland pisze o niej, iż od urodzenia czuła we krwi puls miasta, lecz jako córka marynarza często tęskniła za morzem i szumem drzew³⁷³. W 1893 roku rodzina Fabriciusów przeprowadziła się na północ Norwegii, do położonego daleko za kręgiem polarnym Tromsø, gdzie nastoletnia Sara diametralnie zmieniła swój sposób spędzania czasu wolnego, całkowicie oddając się licznym rozrywkom na łonie przyrody: wędrówkom górskim, narciarstwu, żeglarstwu czy jeździe konnej. Jak twierdzi jej biografka, zajęcia te wywarły trwałe wpływy na przyszłą pisarkę³⁷⁴. Jednak jako młoda kobieta Sara Fabricius pragnęła raczej zostać malarką, co skłoniło ją do wyjazdu do Paryża w roku 1906, gdzie skończyła swój warsztat pod okiem znakomitych nauczycieli i, podobnie jak Jenny u Sigrid Undset, była stałą bywalczynią skandynawskich kręgów

³⁷⁰ Zob. A. J. Aune, *The Art of Cora Sandel. A Norwegian Painter and Writer*, Montague-Duluth 2010, s. 32. Norweska badaczka Kjersti Bale twierdzi jednak, że trylogii o Albercie bliżej jest do powieści o straconych złudzeniach (norw. *desillusjonsroman*) niż klasycznej *Bildungsroman*, por. K. Bale, *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*, Oslo 1989, s. 137-150.

³⁷¹ Klok, *op.cit.*, s. 88.

³⁷² J. Øverland, *Cora Sandel. En biografi*, Oslo 1995.

³⁷³ *Ibid.*, s. 61.

³⁷⁴ *Ibid.*, s. 102.

artystycznych³⁷⁵. Tam poznała też swojego przyszłego męża, szwedzkiego rzeźbiarza Andersa Jönssona, i urodziła ich jedyne go syna. Po 15 latach spędzonych w Paryżu, Bretanii i Florencji, artystka zarzuciła ambicje malarskie i przeprowadziła się do Szwecji, gdzie z krótkimi przerwami mieszkała do końca swojego życia, również po rozstaniu z mężem. Dopiero po powrocie do Skandynawii zajęła się pisaniem. Począwszy od samego debiutu w roku 1922 jej utwory cieszyły się ogromnym uznaniem krytyki i popularnością wśród czytelników.

7.2. Północnonorweskie miasteczko w tekstach Sandel

Położone na północy Norwegii nieduże, miejskie skupisko stanowi motyw przewijający się przez całą twórczość Cory Sandel – od pierwszego tomu trylogii o Alberte po jej ostatnią powieść. Szczególne znaczenie nienazwane, nadmorskie miasteczko ma w książkach *Kranes konditori* i *Kjøp ikke Dondi*, które z uwagi na wspólne miejsce akcji oraz identyczny podtytuł: *Interiør med figurer* (Wnętrze z postaciami), należy rozpatrywać jako teksty powiązane. W obu utworach akcja ograniczona jest do zamkniętej przestrzeni jednego wnętrza usytuowanego w portowym miasteczku na północy kraju, a technika narracyjna, całkowicie opierająca się na wypowiedziach postaci, upodabnia tekst powieści do dramatu. Statyczność przedstawionego wycinka rzeczywistości, wraz z nietypowym podtytułem, wskazuje z kolei na obecne w obu książkach inspiracje malarstwem.

Jak zauważa Janke Klok w swojej analizie *Kranes konditori* i *Kjøp ikke Dondi*, powieści te z jednej strony opisują konflikt tradycji i nowoczesności, zaś z drugiej podkreślają różnice między światem na południu a odległą, prowincjonalną północą³⁷⁶. Tytułowa cukiernia pani Krane jest

³⁷⁵ Na podobieństwo Cory Sandel do tytułowej bohaterki powieści Undset wskazuje zarówno Øverland, *op.cit.*, s. 199, jak i Klok, *op.cit.*, s. 83.

³⁷⁶ Zob. Klok, *op.cit.*, s. 153-172.

„epicentrum miasta”³⁷⁷, przyjmującym postać publicznej przestrzeni miejskiej³⁷⁸ – jej małą powierzchnię zajmują reprezentanci wszystkich grup lokalnej społeczności, których zachowania i sądy odbierają głównej bohaterce, szwaczce Katince Stordal, szansę na lepsze życie gdzieś na południu. W *Kjøp ikke Dondi* owo mityczne wręcz południe wkracza wprost do salonu pani Lagerty, gdzie toczy się akcja powieści – w osobie tytułowej, wyzwolonej i modnej przybyszki z Oslo, która próbuje odnaleźć swoje miejsce na północnej prowincji. Lagerta i Dondi zdefiniowane są w utworze poprzez swój stosunek do miasta³⁷⁹, a zderzenie świata wielkomiejskiego z małomiasteczkowym stanowi główny temat powieści³⁸⁰. Reprezentująca nowoczesność bohaterka przegrywa jednak z ograniczeniem tradycjonalistycznego środowiska, do którego trafia, i dzieli los stłamszonej przez prowincjonalne miasteczko Katinki Stordal. Podobnie jak Undset, która w swych tekstach często niezbyt pochlebnie wyraża się o rodzinnej Kristianii, Sandel kreśli w swoich powieściach obraz północnej miejscowości jako zaścianka, którego wizerunek wypada negatywnie w zestawieniu z wszystkim, co znajduje się na południu. U Sandel jednak południowego ideału nie uosabiają wielkie metropolie, jak Rzym czy Paryż, lecz miejsca znacznie bliższe, choć i tak położone z dala od anonimowego miasteczka za kręgiem polarnym: Trondheim, Oslo czy Kopenhaga.

Krytyczne spojrzenie autorki na prowincjonalną miejscowość nie oznacza jednak jej braku wrażliwości na urok lokalnego otoczenia. Wręcz przeciwnie, we wcześniejszych tekstach Sandel pojawiają się opisy świadczące o znakomitym zmyśle obserwacji autorki, połączonym z nutą nostalgii w stosunku do dobrze znanego jej środowiska ciasnej, lecz na swój sposób pasjonującej przestrzeni miejskiej. Chyba

³⁷⁷ *Ibid.*, s. 154, 157.

³⁷⁸ *Ibid.*, s. 161.

³⁷⁹ *Ibid.*, s. 167.

³⁸⁰ *Ibid.*, s. 169.

najlepszym przykładem takiego tekstu jest opublikowany w zbiorze opowiadań *Barnet som elsket veier* (1973, Dziecko, które kochało drogi) utwór „Elvegaten” – fragment *Alberte og Jakob*, który z powodu zastrzeżeń wydawnictwa nie trafił do ostatecznej wersji powieści. Podobnie jak tytułowe opowiadanie zbioru, „Elvegaten” znacząco różni się od dwóch „wnętrz z postaciami” Sandel, ponieważ traktuje o doświadczeniach młodej osoby odkrywającej swoją najbliższą okolicę. W tekście tym tytułowa ulica północnonorweskiego miasteczka – oglądana z perspektywy dorastającej Alberte – pozbawiona jest cech prowincjonalności. Kusi natomiast egzotyką towarów wystawianych w położonych przy niej sklepach i tajemniczością przewijających się przez nią ludzi. Zafascynowanie Elvegaten wyzwala u bohaterki pierwsze myśli na temat własnej twórczości, inspiruje do dalszej eksploracji zakamarków i sekretów ulicy³⁸¹:

„Elvegaten jest powieścią, ciekawą i porywającą od początku do końca, poprzecinaną ciemniejszymi rozdziałami. Alberte ułożyła ją z wyłapanych strzępków rozmów, z plotek i przypuszczeń, drobnych wrażeń i przeżyć, uzbieranych przez wszystkie lata od czasów dzieciństwa. Jednak nie jest ona skończona i zdarza się, że Alberte ma chęć raz jeszcze się nią zająć, o ile to możliwe jeszcze bardziej ją zgłębić i uzupełnić.”³⁸²

Obraz ulicy małego miasteczka jako przestrzeni intrygującej i stymulującej artystycznie wprowadza nowe spojrzenie na powracający w twórczości Cory Sandel obraz

³⁸¹ Zob. też s. 119-120 oraz Selboe, *op.cit.*, s. 100.

³⁸² „Elvegaten er en roman, spændende og fængslende fra ende til anden, med et litt dunkelt kapitel hist og her. Av stumper av samtaler, hun har opfanget, av rygter og formodninger, av smaa indtrykk og smaa oplevelser, samlet gjennem alle aar siden barndommen har Alberte satt den sammen. Men færdig er den ikke, og det hænder at Alberte gripes av lyst til at gi sig ikast med den endda engang, utdype og fullstændiggjøre den om mulig.” C. Sandel, „Elvegaten. Fragment”, w: *eadem, Barnet som elsket veier*, Oslo 1973, s. 71-72.

miejsowości na dalekiej północy. Co niemniej istotne, wizerunek ten jest też znamieny dla całego pierwszego tomu trylogii o Alberte.

7.3. Trylogia o Alberte – ku modernistycznej formie i treści

Podobieństwo między życiem Cory Sandel a losami Alberte Selmer jest łatwo zauważalne, chociaż pisarka wyraźnie protestowała wobec wszelkich prób odczytywania jej dzieła przez pryzmat własnej biografii³⁸³. Akcja trylogii toczy się w ciągu dwóch pierwszych dziesięcioleci XX wieku: *Alberte og Jakob* w latach 1903-1904, *Alberte og friheten* – 1912-1913 i *Bare Alberte* – 1919-1920³⁸⁴. W całej trylogii konsekwentnie zachowana jest trzecioosobowa narracja personalna, poprowadzona z punktu widzenia głównej bohaterki. Odczucia i wewnętrzne przeżycia Alberte stanowią trzon fabuły, która pozostaje poza tym dość uboga w wydarzenia (szczególnie w *Alberte og Jakob*), co można traktować jako jedną z modernistycznych cech cyklu.

W pierwszym tomie, składającym się z trzech części, Alberte jest dorastającą córką urzędnika, mieszkającą w nienazwanym północnonorweskim miasteczku, które jednak wyraźnie przypomina Tromsø. Życie nastolatki charakteryzuje nuda, zwątpienie, poczucie beznadziei, ograniczenie – przez rodzinę, konwenanse, lokalną społeczność, a także brak wiary w siebie i własną przyszłość. Jej największy dramat jako dziewczyny z dobrego domu stanowi konfrontacja oczekiwań stawianych jej przez rodziców z własnymi marzeniami i ambicjami. Przeznaczeniem Alberte jest być żoną i matką – rodzina uznaje za zwykłe fanaberie jej pomysły na dalszą edukację czy pracę guwernantki gdzieś na pobliskiej prowincji. Dziewczyna, która w głębi duszy pragnie realizować się jako pisarka i marzy o życiu na południu,

³⁸³ J. Øverland, *Cora Sandel om seg selv*, Oslo 1983, s. 41.

³⁸⁴ Według tabeli w: Å. Hiorth Lervik, *Menneske og miljø i Cora Sandels dikting. En studie over stil og motiv*, Oslo 1977, s.234.

zmuszona jest spędzać każdy dzień w domu, w miasteczku, w którym nic się nie dzieje, gdzie wszyscy się znają. Cierpienia dodaje jej też nieprzyjazna atmosfera w domu – zarówno zimna, nieokazująca uczuć matka, jak i surowy, skory do napadów wściekłości ojciec pogłębiają tylko swoimi komentarzami na temat córki i tak już ogromne kompleksy Alberte. Jedyną osobą, z którą dziewczyna ma dobry kontakt, jej brat Jakob, również usilnie pragnący uciec z domu, wkrótce wybiera pracę marynarza i pozostawia zdesperowaną Alberte samą, z niknącą nadzieją na cud, który przyniosłby jakąś odmianę w jej życiu. Powieść kończy nieudana próba samobójcza bohaterki, która prowadzi do jej zrozumienia samej siebie oraz odzyskania utraconej woli życia.

W powieści *Alberte og friheten*, podzielonej na cztery części, młoda bohaterka próbuje utrzymać się w artystycznym środowisku Paryża, pozując do obrazów. Akcja rozpoczyna się w momencie, gdy minęło już kilka lat jej pobytu we francuskiej stolicy i Alberte zaczyna dokuczać samotność. Pogłębia się ona, kiedy jej przyjaciółka, Niemka Liesel, wchodzi w związek ze szwedzkim rzeźbiarzem Elielem. Wkrótce Alberte sama wdaje się w krótki, choć namiętny romans z Duńczykiem Nilsem Veigaardem, który jednak niedługo później zmuszony jest wracać do ojczyzny i bezskutecznie namawia ukochaną na wyjazd z Paryża. Z powodu braku pieniędzy bohaterka przeprowadza się z hoteliku na Montparnasse do mieszkania norweskiego malarza Siverta Nessa. Artysta wkrótce zostaje jej kochankiem i ojcem dziecka, na którego urodzenie Alberte decyduje się, poruszona tragicznym losem Liesel, która dokonała aborcji, mimo iż tak naprawdę nie żywi wobec Siverta głębszych uczuć. W międzyczasie bohaterka dowiaduje się przypadkiem o śmierci Veigaarda w wypadku samochodowym, co dodatkowo pogarsza jej zły stan psychiczny.

Trzeci tom, *Bare Alberte*, składa się z trzech części, którym odpowiadają trzy miejsca akcji: Bretania, Paryż i gospodarstwo Granli w południowo-wschodniej Norwegii.

Powieść koncentruje się na projekcie pisarskim Alberte, która przez swój pobyt w Paryżu uzbierała całą walizkę karteczek z zapiskami do przyszłej powieści. Podczas wakacji spędzanych nad morzem w Bretanii z Sivertem, ich pięcioletnim synem oraz przyjaciółmi: Liesel i Elielem oraz pisarzem Pierrem i jego rodziną, Alberte pracuje nad swoją książką, w czym bardzo pomaga jej Pierre, który sam, z powodu traumatycznych doświadczeń na froncie podczas I wojny światowej, nie potrafi dokończyć swojej najnowszej powieści. Pisarz staje się nauczycielem i mentorem Alberte, a z czasem, pod wpływem ich licznych spotkań w Paryżu, także ukochanym. Ich pozbawiony przyszłości związek zostaje jednak przerwany, a bohaterka, pomimo poważnych kłopotów w małżeństwie, decyduje się wyjechać z Sivertem i synem z powrotem do Norwegii. Tam, w rodzinnych stronach męża, kończy pracę nad swoją powieścią. W końcu Alberte opuszcza Siverta i dziecko, i z gotowym rękopisem pod pachą udaje się do Kristianii, aby rozpocząć nowe życie jako pisarka.

Norwescy badacze długo nie dostrzegali modernistycznych cech obecnych w trylogii o Alberte Cory Sandel³⁸⁵. Dopiero w latach 90. sytuacja zaczęła się zmieniać, m.in. dzięki amerykańskiej skandynawistce Ellen Rees, która wskazała na wiele właściwości formalnych oraz pewne aspekty treści dzieła, które bezsprzecznie należy uznać za modernistyczne. Zdaniem Rees o eksperymentatorstwie powieści Sandel świadczy nie tylko fragmentaryczność, epizodyczność narracji, którą już dwie dekady wcześniej zaobserwowała Åse Hiorth Lervik (pozostająca jednak wierna wyobrażeniu trylogii jako kontynuacji tradycji realistycznej *Bildungsroman*)³⁸⁶, ale także zaburzenie porządku chronologicznego fabuły, następujące dzięki częstemu

³⁸⁵ Fakt ten może wynikać z tendencji norweskich historyków literatury do wyznaczania jednolitych okresów w periodyzacji twórczości prozatorskiej, w której do wybuchu II wojny światowej dominował (neo)realizm. Zob. E. Rees, *På spor av modernismen i Cora Sandels Alberte-trilogi*, Edda 1997, nr 2, s. 220.

³⁸⁶ Lervik, *op.cit.*, Oslo 1977, s. 32, 34.

wykorzystaniu retrospekcji, marzeń czy wspomnień tytułowej bohaterki³⁸⁷. Również sposób ujęcia problemu działalności pisarskiej Alberte, odgrywającego bardzo ważną rolę w trylogii, jest według badaczki typowy dla modernizmu. Chociaż w powieściach nie występują elementy metafikcji, przewijająca się przez nie refleksja na temat procesu twórczego oraz cech tworzonej przez bohaterkę literatury może wskazywać na próbę odnowienia przez Sandel formy powieściowej³⁸⁸. Wreszcie sama Alberte jawi się, zdaniem Rees, jako postać fragmentaryczna i wyalienowana, jako „rozproszony podmiot bez wyraźnych właściwości, w samym środku modernistycznego kryzysu tożsamości”³⁸⁹.

Należałoby także zwrócić uwagę na współczesną problematykę, zwłaszcza miejską, poruszaną w trylogii, szczególnie zaś w *Alberte og friheten*. Wykorzystana w powieści technika obrazowania dwudziestowiecznej metropolii przyczyniła się do określenia powieści przez badaczy mianem wyjątkowo nowatorskiej na tle innych dzieł norweskich (zob. rozdz. 7.6). Również ukazanie ruchu samotnej kobiety w przestrzeni miejskiej wprowadza nowoczesną tematykę i optykę, niespotykaną wcześniej w literaturze norweskiej. Chociaż ze względu na osadzenie akcji w Paryżu jedynie drugi tom trylogii można w pełni uznać za powieść miejską, wiele fragmentów pozostałych dwóch części przyjmuje postać tekstów miejskich, które w połączeniu z tomem paryskim tworzą spójny, lecz zróżnicowany, modernistyczny obraz życia w mieście – zarówno tym wielkim, w sercu Europy, jak i małym, na dalekiej prowincji.

³⁸⁷ Rees, *På spor av...*, *op.cit.*, s. 213. Problem zaburzenia chronologii w trylogii o Alberte zauważa kilka lat wcześniej Kjersti Bale, chociaż nie określa wprost wprowadzonej przez Sandel innowacji jako cechy modernistycznej, zob. Bale, *op.cit.*, s. 128-136.

³⁸⁸ Rees, *På spor av...*, *op.cit.*, s. 218.

³⁸⁹ „Alberte er et oppløst subjekt uten klare egenskaper og midt opp i en modernistisk identitetskrise.” *Ibid.*, s. 219.

7.4. *Alberte og Jakob*. Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka

Rodzinna miejscowość na północy Norwegii ukazana jest w pierwszym tomie trylogii w sposób, który idealnie spełnia założenia definicji chronotopu prowincjonalnego miasteczka Michaiła Bachtina:

„W miasteczku płynie cykliczny czas powszedni. Nie ma tutaj zdarzeń, bo wszystko się powtarza, bywa. Czas nie jest nieodwracalnym historycznym przebiegiem, porusza się po niewielkich kręgach: w cyklu dnia, miesiąca, cyklu całego życia. [...] Z dnia na dzień powtarzają się te same powszednie czynności, te same tematy rozmów, te same słowa.”³⁹⁰

Powtarzalność, cykliczność dominująca w narracji determinuje jej iteratywny charakter – czynności i sytuacje, które mają miejsce regularnie, przedstawiane są tylko raz, co, wraz z użyciem czasu teraźniejszego, stwarza wrażenie niezmienności w życiu *Alberte* i otaczających ją osób³⁹¹. Technika ta znajduje zastosowanie już w pierwszej scenie utworu, zawierającej opis zwykłego poranka w miasteczku, natomiast przykładem sceny, w której wyjątkowo dobitnie podkreślona zostaje monotonia, ale też pewna bezcelowość egzystencji bohaterki, jest przywołanie nie lubianych przez nią czynności domowych:

„*Alberte* wyciera kurze. [...]/ Przedmioty odsłania się codziennie, rok w rok, w tym samym porządku. Najpierw stoliki przykryte pluszem i niewielkie stopy leżących na nich ozdobnych wydań książek. [...]/ Nikłe światło nocy polarnej muska coraz to nowe rzeczy. Wszędzie bibeloty, bibeloty i

³⁹⁰ Bachtin, *op.cit.*, s. 475. Zob. też Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 43 i 47.

³⁹¹ Kwestię iteratywności narracji w *Alberte og Jakob* szczegółowo omawia Lervik, *op.cit.*, s. 20-31, wspomina o niej też Bale, *op.cit.*, s. 135-136 i Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 42.

fotografie, na biurku pani Selmer, na pianinie, na etażerkach. [...] Alberte ich nienawidzi. /Nienawidzi też większości niezliczonych drobnych przedmiotów, które codziennie musi podnosić i odstawiać na miejsce.”³⁹²

Wnętrze mieszczańskiego domu Alberte pozostaje jedną z dominujących przestrzeni w pierwszym tomie trylogii³⁹³. W powieści próżno szukać obszernych opisów topografii miejscowości czy szczegółów jej zabudowy³⁹⁴ – podczas gdy Sandel chętnie korzysta z takiego sposobu obrazowania w tomie paryskim, w pierwszej części cyklu przedstawia miasteczko raczej z góry, jako część szerszego krajobrazu, lub też charakteryzuje je poprzez ukazanie złożoności lokalnego środowiska. Henning Howlid Wærp daje wyjaśnienie takiego stanu rzeczy, przypominając, iż specyficzne położenie miejscowości na północnonorweskim wybrzeżu prowadzi do sytuacji, gdzie jej zabudowa musi konkurować o uwagę obserwatora z otaczającymi górami i morzem³⁹⁵. Usytuowanie to decyduje także o wyjątkowym zróżnicowaniu miejskiej społeczności, w której skład, oprócz Norwegów, wchodzi

³⁹² „Alberte tørker støv. [...] / Tingene avsløres i samme orden hver dag, i år som ifjor. Først midtbordene med plysjteppene på og de lave stabler av praktværker, som ligger der. [...] / Nye og atter nye saker røres av mørketidens karrige lys. Nips overalt, nips og fotografier, på fru Selmers skrivebord, på pianoet, på etagèrer. [...] Alberte hater dem. / Hun hater også de fleste av de utallige smågjenstander, hun daglig må løfte op og sette på plass igjen.” C. Sandel, *Alberte og Jakob*, w: *eadem, Alberte-trilogien*, Oslo 2008, s. 23.

³⁹³ Szczegółową analizę przestrzeni domu Alberte zawarła Ellen Rees w swoim opracowaniu *Figurative Space...*, *op.cit.*, s. 50-54.

³⁹⁴ Sandel wyróżnia raczej określone strefy wewnątrz miejscowości, które charakteryzowane są w toku narracji przez określenie ich funkcji oraz znaczenia dla Alberte i innych mieszkańców miasteczka, np. Fjordgaten to główna ulica spacerowa, nad którą główna bohaterka przedkłada jednak bardziej pustą i mniejszą Elvegaten. Zob. też Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 54-55.

³⁹⁵ H. Howlid Wærp, „Men mest er det snetykke»...”, *op.cit.*, s. 135.

m.in. Samowie, Kwenowie³⁹⁶, Rosjanie czy przyplływający z południa turyści³⁹⁷.

Arktyczność miejsca akcji, będąca obiektem zainteresowania badacza, jest elementem o tyle ważnym, że stanowi o jednym z najczęściej pojawiających się w powieści motywów, a mianowicie motywie chłodu. Utwór już od pierwszych stron wypełniają opisy zimna, które dokucza Alberte częściej i dotkliwiej niż inne niewygody: „Między jej łopatkami tkwi chłód, który boleśnie ją gryzie. Nosi go w ciele cały dzień, dopóki nie uda się na nocny spoczynek. Jej stopy są jak kawałki lodu, które do niej nie należą, cała sztywnieje od skurzonej pozycji.”³⁹⁸ Ów chłód można pojmować dwojako, jako stan fizyczny i egzystencjalny, jak pisze Per Thomas Andersen ³⁹⁹, zaś oba rodzaje zimna, którego Alberte doświadcza, biorą swój początek w jej domu. To dom jest miejscem, gdzie dziewczyna najbardziej marznie – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Spoczynek wywołuje w niej pragnienie rozgrzania się przez ruch na świeżym powietrzu, a i oziębłość rodziców nie zachęca jej do pozostawania wewnątrz. Wreszcie chłód może mieć również szerszy wymiar, związany ze stagnacją sytuacji Alberte: jej ograniczeniem przez ciasne środowisko miasteczka.

Podobnie jak Kristiania w *Jenny*, subpolarna miejscowość w *Alberte og Jakob* oznacza dla bohaterki nie tyle swojskość, co osaczenie, świat skostniałych norm i wartości, od których młoda buntowniczka pragnie uciec, lecz na razie jeszcze nie pozwala jej na to wiek. Prawdziwym symbolem martwoty, czy też braku prawdziwego życia w lokalnym środowisku są dla

³⁹⁶ Etniczna mniejszość fińskiego pochodzenia, zamieszkująca obszar północnej Norwegii.

³⁹⁷ Wærp, *loc.cit.*

³⁹⁸ „Oppe mellem skulderbladene sitter kulden og biter som en smerte. Hun har den i kroppen hele dagen, og den følger hende i seng. Hendes føtter er som isblokker, som ikke hører hende til, og hun blir stiv og lemster av den sammenkrøpne stilling.” Sandel, *op.cit.*, s. 17.

³⁹⁹ Andersen, *Identitetens geografi, op.cit.*, s. 43.

niej starzejące się kobiety, których losu nie ma zamiaru dzielić:

„Być jak one, skończyć jak te starsze panie, które nie pamiętają nic z wyjątkiem połogów – / Albo chodzić w koło podstarzała jak Otilie Weyer, siostry Kremer, Jonetta Evensen, być czymś niepotrzebnym, co życie odrzuciło, co chodziło tu stale i zawsze tu będzie, podczas gdy dni płyną jeden za drugim [...] / Nie, nic z tego, już lepiej umrzeć, lepiej –”⁴⁰⁰

Ich przeciwieństwo stanowią turyści, podróżnicy – grupa będąca namiastką i symbolem wielkiego świata, nietradycyjnego stylu życia, który pobudza Alberta i wywołuje w niej tęsknotę za wyjazdem na mityczne (jak w pozostałych powieściach Sandel) południe: „Przez moment widzi siebie wolną jak ptak, oderwaną od całego zła, w świecie. Przynajmniej w Kristianii, może gdzieś indziej, najlepiej tak daleko, jak tylko możliwe”⁴⁰¹. A ponieważ wyjazd wydaje się Alberte mrzonką, dziewczyna nakłada na swoją codzienność wyobrażenia o egzotyce południa:

„Sklepy są jeszcze otwarte. Świecą na wyścigi z łukowymi lampami. Tam, gdzie są wielkie powierzchnie lustrzanych szyb, jak u Holsta i w składzie z modą męską, panuje atmosfera większego miasta, atmosfera południa – myśli Alberte. Trzeba szukać i wyliczać drogę w tłumie, przeciskać się przezeń jak w wielkich, tłocznych stolicach. Można pomyśleć, że idzie się przez którąś z nich.”⁴⁰²

⁴⁰⁰ „Bli som dem – bli tilslut som de gamle damene, som ikke husker andet end barselsengene – / Eller gå halvgammel omkring som Otilie Weyer, søstre Kremer, Jonetta Evensen, være som noget livet har kastet fra sig og ikke hadde bruk for, ha gått her bestandig og skulde være her altid, mens dagene går den ene som den anden [...] / Nei, ingen av delene, heller dø, heller –” Sandel, *op.cit.*, s. 97.

⁴⁰¹ „Som i blink ser hun sig selv, fri og frank, løst fra alt ondt, ute i verden. I det minste i Kristiania, kanske andre steder, helst så langt borte som mulig.” *Ibid.*, s. 145.

⁴⁰² „Butikkene er endnu åpne. De stråler omkap med buelampene. Hvor der er store speilglasruter i ett stykke, som hos Holst og i

Chociaż jej pragnienia i wyobrażenia są tłumione przez monotonną, arktyczną rzeczywistość, siłą napędową powieści pozostaje nikła nadzieja bohaterki, że coś może się jeszcze wydarzyć, że jeszcze może opuścić to miejsce:

„Alberte [...] walczy z przykrym uczuciem nierealności. Jest tak gorzkie, że chyba nie może być prawdą. Kłamstwem, głupią omyłką musi być to, że nic się nie wydarzyło, że w tym roku, tak samo jak w ubiegłym, i przez wszystkie lata, które nadejdą i które minęły [...] jest wśród tych, co nie wyjadą. Porusza się w niej szalone wyobrażenie, że może się jeszcze stać coś nierozsądnego, niemożliwego.”⁴⁰³

Co ważne, negatywne odczucia Alberte dotyczą jedynie środowiska, w którym się wychowała. Samo miasteczko, pomimo swojego surowego klimatu, nie jest obiektem nienawiści bohaterki, a wręcz przeciwnie – jako twór zlewający się w jedno z otaczającą przyrodą oraz arena jej ulubionych samotnych wędrówek, rodzinna miejscowość zajmuje ważne miejsce w sercu dziewczyny, o czym świadczą także liczne fragmenty dwóch pozostałych tomów trylogii.

7.5. *Alberte og Jakob*. Ruch jako źródło ciepła i inspiracji

Konstrukcja pierwszej powieści cyklu zbudowana jest wokół par przeciwstawnych pojęć, które można pogrupować jako właściwe dla dwóch pojawiających się w utworze sfer – domowej, związanej z wnętrzem oraz zewnętrznej, obej-

herreekviperingen, er der som en stemning av større by, en stemning av sydpå, tenker Alberte. Man må søke og beregne sin vei i vrimlen, trø seg ind og ut av den som i store, myldrende hovedsteder. Man kan tænke sig, at man går i en.” *Ibid.*, s. 59.

⁴⁰³ „Alberte [...] kæmper mot en ond følelse av uvirkelighet. Dette er så bittert, at det kan vel ikke være sandt. Det må være løgn, en dum feiltagelse, at intet er hendt, at hun i år som ifjor, som alle år både fremover og bakover [...] er blandt dem, som ikke skal avsted. En vanvittig forestilling om, at noget urimelig og umulig endnu kan ske, rører sig i hende.” *Ibid.*, s. 194.

mującej przestrzeń miasteczka oraz okolicznych terenów, po których porusza się Alberte. Dom charakteryzują negatywne człony dychotomii: spoczynek, chłód i beczynność, podczas gdy pozytywnymi kategoriami, typowymi dla ukazanego w powieści zewnątrz, są ruch, ciepło i kreatywność. Jak już wspomniałam, ogarniający bohaterkę fizyczny oraz egzystencjalny chłód zmusza ją do częstego przebywania poza domem. To na ulicach miasteczka i wokół niego, na obszarze zwanym Myrvoldene (dosłownie: „bagniste łąki”), Alberte może robić to, co lubi najbardziej, czyli wędrować, a co za tym idzie – rozgrzewać się. Różni badacze dzieła Sandel zaobserwowali pojawiającą się w nim korelację między ruchem, pracą ciała a ciepłem⁴⁰⁴, jednak aspektem pomijanym w ich analizach jest wpływ ruchu, szczególnie w przestrzeni niemiejskiej, na pierwsze próby pisarskie bohaterki.

Rodzinne miasteczko Alberte, w przeciwieństwie do Rzymu czy Kristianii w *Jenny*, nie stanowi elementu dominującego w stosunku do okolicznej przyrody. Wręcz przeciwnie, arktyczna miejscowość jest ukazana w powieści Sandel jako integralna część natury, która zdaje się wchłaniać zabudowania, zmieniając je w błahe, niepozorne elementy krajobrazu: „Na jednym brzegu rzeki miasto jak otulone bawełną, podobne do grupki domków-zabawek gotowych do wysyłki [...]”⁴⁰⁵ Podczas swojej wyprawy na Myrvoldene na początku powieści bardziej szczegółowy opis oglądanego z góry miasteczka wykorzystuje podobną, zaczerpniętą ze świata przyrody, metaforę, która podkreśla ścisłą relację między sferami natury i kultury:

„Na wzgórzach schodzących ku rzece leży miasto. Świeży śnieg na dachach sprawia, że wygląda, jakby zakryte je białym futrem, a światła, które palą się tam cały dzień, błyskają z pęknięć i dziur w futrze niczym liczne, przebiegłe i senne

⁴⁰⁴ Zob. Bale, *op.cit.*, s. 24, Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 86-111, Wærp, *op.cit.*, s. 134.

⁴⁰⁵ „På elvens ene side byen som pakket ind i bomuld, lik en samling leketøihus parat til forsendelse [...]” Sandel, *op.cit.*, s. 85.

oczka. Gdzieniegdzie widać większe pęknięcie, rozdarcie, pojawia się znaczniejszy szczyt dachu czy ściana budynku, bank, szkoła, luteriański dom modlitwy. Wieża kościoła przewierciła się jako ostra igła na wylot i góruje zwyczajnie na tle nieba, z kawałkami przebitego futra zwisającymi z wierzchołka i szczytów dachu.”⁴⁰⁶

Ze względu na wyjątkową bliskość miasteczka i przyrody, Alberte może bardzo łatwo przemieszczać się między tymi obszarami, jednak to w stronę Myrvoldene kieruje się, aby rozgrzać się w ruchu, ale też doświadczyć samotności, anonimowości oraz wewnętrznego wyciszenia, które inspiruje ją do podejmowania pierwszych prób literackich. Na początku trylogii pragnienia ucieczki bohaterki można rozpatrywać na dwóch poziomach: wyższym, związanym z marzeniami o wyjeździe z rodzinnej miejscowości oraz niższym, intymnym, dotyczącym chęci oderwania się od samej siebie i od otaczających ją ludzi, będących jednak nie tylko reprezentantami ograniczającej społeczności, lecz także zagrażającymi jej prywatności uczestnikami wspólnej, ciasnej przestrzeni miejskiej. Z powodu tego właśnie zagrożenia ruch Alberte przez ulice miasteczka jest zobrazowany w sposób narzucający skojarzenia ze zbiegającym złoczyńcą:

„Szybko i cicho przemyka przez ulicę, jak cień między innymi cieniami. Alberte stale próbuje być jak najmniejsza, kurczy się w ubraniach, jakby miało to jej pomóc. [...] Krótkim, sztywnym skinięciem i ze wzrokiem wbitym prosto przed siebie pozdrawia rzeźnika Schmitta, cukiernika Vogela i Bedę Buck, siedzącą w biurze sędziego miejskiego i grożącą pięścią

⁴⁰⁶ „I bakker ned mot elven ligger byen. Med al nysneen over takene ser den ut som en hvit feld var trukket over den, og lysene, som er tændt dagen lang dernede, blinker som mange små slu og døsig øine ut av rifter og huller i felden. Hist og her er der en stor rift, en spjære, og en gavl eller husvæg av betydning, banken, skolen, det Lutherske forsamlingshus, kommer tilsyne. Kirketårnet har som den spisse nål det er, boret sig tvers igjennem og står seirrikt op i luften med biter av felden spiddet, hængende ned om toppen og om gavlene.” *Ibid.*, s. 27.

Alberte, która chodzi wolno, podczas gdy Beda musi tkwić w zamknięciu.”⁴⁰⁷

Również własne ciało oraz wnętrze bohaterki, tak podatne na dosłowne i przenośne wychłodzenie, postrzegane są jako nieprzekraczalna bariera: „[...] idzie ile sił przez głęboki śnieg, z wysoko zadartą spódnicą, czerwona i zgrzana, prosto tam, gdzie jest nieprzyjemnie. Ucieka od wiecznego pocucia, że jest przestępcą, od nigdy nieopuszczającej jej, bolesnej świadomości własnej osoby – i nie może uciec gdzie indziej.”⁴⁰⁸ Pocucie osaczenia, z jednej strony przez środowisko, innych ludzi, a z drugiej przez własne lęki i kompleksy, wygania ją z miasta na przyległe wzgórze, chociaż i tam dopada ją wrażenie beznadziei, czy też, jak pisze Per Thomas Andersen, braku własnego miejsca (norw. *stedløshet*)⁴⁰⁹: „Dokąd mam pójść – myśli – nie mam już dokąd iść. Po tamtych ulicach chodzą ludzie – tu na górze jest nieprzyjemnie. Jestem okrzyżowana – jak co roku.”⁴¹⁰

Jednak samotność doznawana na Myrvoldene, choć nie jest beztraska i lekka, jak samotność Jenny spacerującej po Kampanii, nierozzerwalnie wiąże się z jedną z największych przyjemności w życiu Alberte – zbawiennym, ożywczym, rozgrzewającym ruchem:

⁴⁰⁷ „Fort og stilfærdig glir hun bort gjennom gaten, en skygge mellom de andre skygger. Alberte gjør sig til enhver tid så liten, hun bare kan, kryper sammen i klærne, som om det skulde hjelpe. [...] Hun hilser med sit lille, stive nik og med blikket ret ut i luften til slakter Schmitt, til konditor Vogel, til Beda Buck, som sitter på byfogdkontoret og som truer med knyttet næve ut til Alberte, fordi hun streifer om i frihet, mens Beda må sitte indespærret.” *Ibid.*, s. 26.

⁴⁰⁸ „[...] hun [...] går på av alle kræfter i dypsnen, høit opskjørtet, rød og het, ind i uhyggen. Hun flykter fra sin egen evige misdæderfornemmelse, fra den smertelige bevissthet om sin egen person, som aldrig forlater hende – og hun har ikke andre steder at flykte hen.” *Ibid.*, s. 28.

⁴⁰⁹ Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 56.

⁴¹⁰ „Hvor skal jeg gå hen, tænker hun: jeg har ingen steder at gå hen mere. På de andre veiene er menneskene – heroppe uhyggen. Jer er ringet – iår som ifjor.” Sandel, *op.cit.*, s. 29.

„Z radości, których nie można człowiekowi odebrać, chodzenie jest jedną z największych. Czuć pracę mięśni, czuć rozprzestrzeniające się po ciele zdrowe, dobre ciepło, czuć, jak niezdarność i sztywność opadają niczym zrzućana skóra, a ciało staje się wolne, miękkie i nieskrępowane jak po dobrej gimnastyce. To schronienie, z którego czerpie się nową odwagę, jedyne, poza kawą, nad którym Alberte tymczasowo panuje.”⁴¹¹

Szczególną uwagę należy zwrócić na sposób, w jaki dziewczyna się porusza – zawsze szybko, intensywnie, aby odczuwać własną fizyczność i rozchodzące się po ciele ciepło. Porównanie włączeni przez Myrvoldene do gimnastyki jest nieprzypadkowe, ponieważ żwawe, „samotne wędrowniki, stałe punkty egzystencji Alberte”⁴¹² stanowią jeden z przejawów jej zamiłowania do wysiłku fizycznego, będącego przywilejem jej wieku oraz fundamentalną wartością. Świadczy też o tym pojawiające się w drugim tomie trylogii bolesne wspomnienie spacerów, jakie dziewczyna odbywała z wujostwem w Kristianii (oryginalne wyróżnienie):

„Tylko jedno było bardziej poniżające, bardziej bolesne - - - *spacerowanie* pod górę z wujem i ciotką, powoli, w gumiakach, niczym stary człowiek, podczas gdy wokół kłębiła się młodzież na nartach i sankach. [...] / Odczuwała to jako obrazę całej swej istoty, duszy i ciała. Ogarniało ją upokorzenie, na które nie zasłużyła, większe, niż była w stanie znieść.”⁴¹³

⁴¹¹ „Av de glæder, som ikke kan tas fra en, er den at gå en av de største. Kjende musklene arbeide, kjende den sundne, gode varme strøømme omkring i en, mens klossethet og stivhet glir av en som en ham, man lar falde, og kroppen opstår befriet, myk og ledig som efter god gymnastik. Det er en tilflukt, man henter nyt mot av, den eneste, Alberte foreløpig råder over, foruten kaffen.” *Ibid.*, s. 28-29.

⁴¹² „ensomme vandringer, Albertes faste punkter i tilværelsen” *Ibid.*, s. 67.

⁴¹³ „Bare ett var mer fornedrende, mer pinefullt – – – å *spasere* opover med onkel og tante, langsomt på kalosjer som et gammelt menneske, mens ungdom på ski og kjelke myldret omkring en. [...] / Hun kjente det som en krenkelse av hele sitt vesen, av sjel og kropp. En formedelse overgikk henne, som hun ikke hadde fortjent og bitrere enn hun kunne bære.” C.

Podobnie jak Jenny, również bohaterka Sandel prowadzi bardzo aktywny tryb życia, chociaż w tym przypadku typowo norweska pasja ruchu na świeżym powietrzu nie wynika w tak dużym stopniu z wzorców zaszczepionych przez rodzinę, lecz z własnej, wewnętrznej potrzeby, która oprócz wymiaru praktycznego – chęci rozgrzewki – ma także dodatkowe znaczenie symboliczne. Alberte chodzi, jeździ na nartach, zapisuje się do związku gimnastycznego nie tylko po to, by przezwyciężyć beczynność oraz zziębnięcie, lecz także daje w ten sposób wyraz swojej niecierpliwości, duchowemu niepokojowi, pragnieniu rozwoju, zmiany, czy też poszukiwania własnego miejsca, domu, tożsamości. Jej ruch w zamkniętej przestrzeni rodzinnego miasteczka jest zapowiedzią ruchu o charakterze transgresywnym – wykroczenia poza lokalną społeczność, jej normy i wartości, lecz również poza ograniczenia spowodowane własnymi lękami. Ruchliwość bohaterki, jej „skłonność do wędrówki” (norw. *Drivertilbøyelighet*), by posłużyć się zaczerpniętym z powieści pojęciem używanym przez Tone Selboe⁴¹⁴, stanowi nie tyle pasję, co sposób bycia, przejaw nomadycznego trybu życia Alberte.

Wysiłek na świeżym powietrzu, praca ciała i kontakt z przyrodą oczyszczają bohaterkę, wydobywają z niej zaskakujące pokłady optymizmu, a także dają poczucie wolności, przełamania barier, sprawiają, że wszelka ucieczka wydaje się możliwa:

„Alberte nie jest już okrażona. Sunie po śladach, znów, jak co roku zdobywa krajobraz, codziennie zyskuje nowy teren. Ona i jej towarzyszka, niewidzialna, dzielna dziewczyna. Ze względu na stary strój narciarski Alberte, który Olefine kiedyś wydłużyła i połuźniła w rękawach, idą rozmaitymi tylnymi uliczkami, by niezauważenie wymknąć się z miasta. Dziewczyna jest lepiej wyposażona, tak lekko i łatwo porusza się w swym

Sandel, *Alberte og friheten*, w: *eadem, Alberte-trilogien*, Oslo 2008, s. 372-373.

⁴¹⁴ Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 93.

dopasowanym nowoczesnym stroju, że Alberte aż czuje to we własnym ciele. Daleko za otaczającymi miasto polami, w niskim brzozowym lesie Pedera Aasena, zlewają się w jedno. Od tej pory wszystko jest możliwe.

Od tej pory nie istnieje zło. [...]

Ona sama – ach, jest daleko stąd, Bóg wie gdzie, w szerokim świecie. Świeci słońce, kto wie, czy nie kołyszą się też palmy. Jest wolna i lekka jak ptak, to pewne. Jest dzielną dziewczyną, która nie musi chować twarzy, dłoni ani myśli, która nie boi się ludzi i może robić, co chce. [...]”⁴¹⁵

Ten sam ruch na łonie przyrody, który zsyła na Alberte optymizm, każe jej też pisać. Tone Selboe twierdzi, że jedynie późniejsze paryskie wędrówki bohaterki, w odróżnieniu od jej tułaczek po polach i górach północnej Norwegii, skłaniają ją do tworzenia literatury⁴¹⁶. Nie jest tak jednak, ponieważ już nastoletnia Alberte nosi w sobie załączek poetki, który daje o sobie znać pod wpływem bliskiego kontaktu z naturą:

„Gdyby mogła wyjść teraz na narty, albo siedzieć tak pod księżycem dość długo, w ciszy, wewnątrz rozległby się dźwięk. Załopotałby strofki, sieci drobnych, rytmicznych słów, które dołączyłyby do innych małych sieci, co z łopotem zjawily się wcześniej, gdy była sama i cicha, a wszystko wokół tak piękne. [...]

⁴¹⁵ „Alberte er ikke ringet mer. Hun færdes i sporene, erobrer landskapet påny iår som ifjor , gjør dag for dag landvindinger. Hun og hendes følge, den usynlige, freidige piken. Av hensyn til Albertes gamle skidrakt, lagt ned en gang av Olefine og skjøtt i ærmene, går de alskens bakgater for at slippe usett ut av byen. Piken er bedre utstyrt, hun er så let og ledig i sin klædelige moderne drakt, at Alberte formelig kjender det i sin egen krop. Og når de vel er over byens utmark og inde i den lave bjerkeskogen hans Peter Aasen, glir de sammen og blir ett. Siden er ingenting umulig./ Siden eksisterer ikke det onde mer. [...]/ Hun selv – å, hun er langt herfra, himlen vet hvor, ute i den vide verden. Der skinner sol – gud vet, om der ikke også vaier palmer. Sikkert er, at hun er fri og let som en fugl. Hun er den frimodige piken, som ikke behøver at skjule hverken ansikt, hender eller tanker, som ikke er ræd menneskene og som gjør, hvad hun vil. [...]” Sandel, *Alberte og Jakob*, *op.cit.*, s. 109-110

⁴¹⁶ Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 99.

Czy pochodzą z wewnątrz, czy z wielkiego, mistycznego krajobrazu? Nagle zjawiają się, żądając, by spisać je w tajemnej książce, schowanej pod welnianymi koszulkami w komodzie. Pełno w niej drobnych, łopoczących strofek, rozspanych po kartkach. [...]”⁴¹⁷

Czerpanie inspiracji ze świata przyrody jest dla Alberte doświadczeniem na pograniczu obcowania z absolutem, jednym z niewielu w powieści przykładów odwołań do mistycyzmu. Natchnienie poetyckie ukazane zostaje jako niezbadane zjawisko, którego bohaterka pragnie tak samo, jak przebywania w otwartej przestrzeni. Świadczy o tym scena, w której Alberte puszcza wodze fantazji marząc o wyspie Røst na Lofotach, gdzie chciałaby zostać guwernantką:

„[...] Uderza ją nieskończoność otaczająca człowieka na wyspie, tchnięcie przestrzeni, prostota i bezgraniczność. Nagle tęskni, by tam być, mieć przed sobą wolny, otwarty horyzont, być kropką pośrodku olbrzymiego kręgu, chłonać i słuchać. Czeka ją tam nowe strofy, nowe marzenia.”⁴¹⁸

Chociaż ulica pozwoli bohaterce gromadzić wrażenia zmysłowe, które później zostaną przez nią przekute w powieść (por. *Alberte og friheten* oraz niewłączony do pierwszego tomu fragment o Elvegaten), natura, a, co nie mniej ważne, ruch w otoczeniu przyrody, jest dla niej równie istotnym, choć

⁴¹⁷ „Kunde hun gå ut på ski nu – eller bli sittende længe nok her under månen og være stille – det vilde begynde at klinge indvendig. Små strofer vilde komme flagrende, små spind av ord med rytme i, og slutte sig til andre små spind, som er kommet flagrende før, når hun var alene og stille og altting var så vakkert. [...] / Kommer de indefra eller ute fra det store, mystiske landskapet? De er der plutselig og kræver at skrives op i den hemmelige bok under uldtrøiene i kommoden. Den har fuldt av små, flagrende strofer strødd utover bladene. [...]” Sandel, *op.cit.*, s. 84

⁴¹⁸ „[...] Uendeligheten over og omkring en derute på havøen slår imot hende, pustet fra rummet, fra det enkle og grænseløse. Hun higer med ett mot at være der, ha den fri og åpne horisont om sig, være en prik midt i den vældige ring, ta imot og lytte. Nye strofer, nye drømmer venter derute.” *Ibid.*, s. 212

całkiem innym źródłem inspiracji. Podczas gdy pojedyncze impulsy wielkiego miasta będą dla artystki pierwowzorem obrazów prozatorskich, transcendentne, nieuchwytnie doświadczenie przyrody kształtuje poezję młodej dziewczyny. Forma natchnienia decyduje o formie wyrazu. W swoim subpolarnym miasteczku i jego okolicach młoda Alberte nie uprawia jeszcze *flânerie*, jednak przygotowuje się do niej, łącząc miłość do ruchu z fascynacją słowem.

7.6. *Alberte og friheten*. Obraz Paryża jako nowoczesnej metropolii

Przenosząc się z przestrzeni prowincjonalnego miasteczka w przestrzeń jednej z największych europejskich metropolii, Alberte nie tylko trafia w zupełnie inną rzeczywistość geograficzną i kulturową, ale też w pewnym stopniu zmienia się wewnętrznie. Znakiem tej przemiany jest pierwsza scena *Alberte og friheten*, w której bohaterka pozuje nago do obrazu. Zalekniona, wstydliva nastolatka, pozbawiona ograniczeń w postaci norm rodzinnego środowiska, jako dorosła kobieta wyzbywa się dawnych kompleksów, sprawiając wrażenie wyzwolonej, wyznającej zupełnie inne, typowe dla wielkiego miasta wartości. Jest to jednak pozorne wrażenie, co sygnalizuje chociażby zdanie łączące czynność rozbierania się z próbą samobójczą bohaterki: „Alberte zrzuca z siebie ubrania mniej więcej tak, jak człowiek rzuca się w wodę.”⁴¹⁹ Pomimo upływu lat i osiągnięcia psychicznej dojrzałości, Alberte nadal odczuwa podobne lęki, m.in. związane z doświadczaniem własnej cielesności⁴²⁰. Ponadto jak zawsze dokucza jej chłód.

W Paryżu bohaterka staje się jednak częścią grupy, która w rodzinnych stronach pociągała ją swą egzotyką – jest

⁴¹⁹ „Alberte kaster sine plag av sig omtrent som man kaster sig i sjøen.” Sandel, *Alberte og friheten*, *op.cit.*, s. 259.

⁴²⁰ Szerzej pisze na ten temat Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 90-91.

podróżniczką, przyjezdną, przedstawicielką środowiska artystów szukających szczęścia w światowej stolicy sztuki⁴²¹. Jej przynależność do tej społeczności cechuje jednak pewna ambiwalencja, gdyż, jak zauważa Per Thomas Andersen, chociaż na co dzień Alberte obraca się wśród (głównie skandynawskich) malarzy, sama (przynajmniej oficjalnie) nie tworzy, a jedynie pozuje innym i pogłębia znajomość języka francuskiego. Jest zatem outsiderką wśród artystów, którzy sami stanowią grupę obcych w mieście, najuboższą z nich i najmniej przekonaną o celu swojego pobytu w Paryżu⁴²². Mieszkając w tanich, obskurnych hotelikach, spędzając całe dnie w atelier i kawiarniach, Alberte wie życie typowe dla ludzi bohemy, pozbawionych korzeni i swego stałego miejsca. Jej niestandardowy sposób bycia czyni z niej kobietę na wskroś nowoczesną, która, podobnie jak Jenny, wyraża swoją postawą sprzeciw wobec tradycyjnego wyobrażenia o roli społecznej słabej płci.

Opisywani w powieści artyści, a wraz z nimi Alberte, poruszają się po stosunkowo niewielkim obszarze miasta na lewym brzegu Sekwany. Cora Sandel, która spędziła wiele lat wśród paryskich malarzy, sama doskonale poznała ten teren rozciągający się od Gare Montparnasse i Rue de Rennes na zachodzie do Boulevard St. Michel na wschodzie oraz od Montrouge i dawnych murów miejskich na południu do Boulevard St. Germain i obszaru między Sekwaną a Ogrodem Luksemburskim na północy⁴²³. Jeżeli doliczyć do tego wypady Alberte w dalsze części miasta i jego okolice, np. do Wersalu, teren opisywany w drugiej części trylogii rozrasta się do całkiem pokaźnych rozmiarów przestrzeni, odwzorowywanej z dużą dbałością o szczegóły topograficzne. Co ważne, Paryż przedstawiony w *Alberte og friheten* stanowi nie tyle kulisę wydarzeń, uczuć i wspomnień, co element generujący, przy

⁴²¹ Więcej o motywie podróży w *Alberte og friheten* pisze Melberg, Å *reise og skrive...*, *op.cit.*, s. 39-43.

⁴²² Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 76.

⁴²³ Øverland, *Cora Sandel*, *op.cit.*, s. 145.

udziale ruchu, produkt artystyczny (literaturę)⁴²⁴, a także współtworzący obraz indywidualnego rozwoju współczesnego człowieka⁴²⁵. Dzięki temu dzieło Sandel nosi wyraźne cechy powieści miejskiej, rozumianej w myśl przyjętej tutaj definicji. Czasoprzestrzeń wielkiego miasta⁴²⁶ jest ukazana w powieści w sposób na tyle nowatorski, że Per Thomas Andersen uznał wizję Paryża Cory Sandel za nowoczesną i europejską⁴²⁷, nazywając ją zupełnie nową reprezentacją przestrzeni miejskiej w historii literatury norweskiej⁴²⁸.

Kreśląc obraz francuskiej stolicy z początku XX wieku Sandel wykorzystuje środki pozwalające uzyskać efekt Baudelairowskiej nowoczesności – przemijalności, ulotności teraźniejszego życia. Jej powieść wypełniają opisy chwilowych zmysłowych wrażeń, obrazów, dźwięków i zapachów miasta, tworzących złożoną, wielowymiarową rzeczywistość, w której zatopiona jest Alberte. Taki sposób ukazywania przestrzeni miejskiej do norweskiej prozy wprowadził Knut Hamsun, jednak to autorka *Alberte og friheten* rozwinęła tę technikę daleko ponad to, co noblista zaprezentował w *Głodzie*. Już na samym początku drugiej części trylogii pojawia się krótka relacja z lektury codziennej prasy – prawdziwego znaku współczesności – wywołująca skojarzenia z pierwszymi scenami *Głodu*, w których bohater czyta anonse z wytapetowanych gazetami ścian pokoju:

cAlberte owija się płaszczem, kuli się nad ‘Le Journal’. Dokańcza dzisiejszą nowelę, którą zaczęła czytać w metrze, pochłania teatr, sztukę i literaturę, morderstwa i sensacje, lecz konsekwentnie omija politykę. Na końcu przegląda rubryki ogłoszeń, stwierdza, że znajduje się wśród nich »Cudowny

⁴²⁴ Zob. Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 87.

⁴²⁵ Bjørkøy, „Vandringer gjennom...”, *op.cit.*, s. 162.

⁴²⁶ Aasta Marie Bjørvand Bjørkøy analizuje powieść *Alberte og friheten* w oparciu o pojęcie bachtinowskiej czasoprzestrzeni, w tym – chronotopu wielkiego miasta, zob. Bjørkøy, *op.cit.*, s. 162-171.

⁴²⁷ Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 69.

⁴²⁸ *Ibid.*, s. 65.

środek na zmarszczki«, różowe pigułki i gumowe pończochy, Crème Simon i »Napój odmładzający Abbeda Soury'ego«, że tło istnienia jest zasadniczo niezmienione i w pełni normalne. [...]»⁴²⁹

Chłonąca prasowe treści Alberte przedstawiona jest jako bliska dzisiejszym mieszkańcom metropolii uczestniczka i konsumentka miejskiej przestrzeni: rejestrująca krótkie bodźce wzrokowe i równie krótkie informacje, mobilna, korzystająca ze środków zbiorowej komunikacji.

Jednak to nie świat docierający do niej poprzez prasowe medium wywiera na nią największy wpływ, a codzienne otoczenie, atakujące wszystkie jej zmysły. Podczas podróży metrem, świeżą zdobyczą techniki, działającą w Paryżu zaledwie od dwunastu lat, bohaterka przygląda się z okna migającym obrazom:

„Na ławkach rozlega się szelest odkładanych gazet, ludzie wyglądają na zewnątrz. Daleko w dole leży Paryż, jasny w niespodziewanym świetle słońca pod potężnym niebem, po którym suną kłęby chmur. Ludzie, automobile, fiakry śmigają wokół jak zabawki. [...] Holownik, za którym płyną barki, napiera pod prąd, wydaje przeszywający świst i wyrzuca gęsty, czarny dym, który sprawia, że ostre światło jest jeszcze ostrzejsze.”⁴³⁰

⁴²⁹ „Alberte tuller sig inn i sin kåpe, kryper sammen over «Le Journal». Hun leser ut dagens novelle, som hun begynte på i métroen, sluker teater, kunst og litteratur, mord og sensasjoner, men springer konsekvent over all politikk. Til slutt ser hun gjennom annonsespaltene, konstaterer at «Vidunderlig middel mot rynker», pinkiller og gummistrømper, Crème Simon og «Abbed Sourys foryngelsesdrikk» er på plass i dem, at tilværelsens bakgrunn for såvidt er uforandret og fullt normal. [...]» Sandel, *Alberte og friheten*, op.cit., s. 260-261.

⁴³⁰ „Det rasler til bortover benkene av aviser som legges ned, folk ser ut. Dypt nede ligger Paris, lys i lys av plutselig sol under en veldig himmel med vandrende skymasser. Mennesker, biler, fiacrer vimser omkring so leketøi. [...] En slepebåt med prammer efter sig arbeider sig op mot strømmen, piper gjennemtregende og puster utover tykk, sort røk, som gjør det hvasse lyset enda hvassere.” *Ibid.*, s. 264

Składniki miejskiego krajobrazu wydają się blade niczym zabawki, jak niegdyś oglądane z wysoka zabudowania rodzinnej miejscowości. W wielkiej metropolii figurki pojazdów i ludzi cechuje jednak mobilność, podczas gdy arktyczne miasteczko stało niezmiennie w miejscu. Obrazy pojedynczych elementów miejskiego ruchu uzupełniają opisy paryskich zabudowań, znów obserwowanych z perspektywy jadącego metra, a więc efemerycznych, widzianych przez mgnienie oka, nim pociąg nie zniknie w czerni tunelu:

„Pociąg ze stukiem wtacza się do dzielnicy Grenelle, jedzie wzdłuż szerokich alej, pośrodku których ciągną się otoczone zielenią chodniki. Zabudowania są po części staromodnie niskie, nieco biedne, zbutwiałe od wilgoci, a częściowo nowiutkie w secesyjnym stylu, jaśniejące w słońcu jak masło. Nagle wszystko znika. Mkną białe, pokryte kafelkami, słabo oświetlone ściany, pstrokate plakaty. Wagon wypełnia natrętna woń piwnicy i środka dezynfekcyjnego. Zmęczenie na nowo ogarnia członki Alberta. Zapada się pod ziemię.”⁴³¹

Pęd środka transportu determinuje sposób obrazowania, który przestaje być statyczny, a nabiera cech, które są wspólne dla literatury i języka filmu⁴³².

Wizualna sfera miejskiej rzeczywistości nie dominuje jednak w powieści, ponieważ dźwięki oraz zapachy Paryża zawsze towarzyszą opisom obserwowanych przez Alberta miejsc. I tak ulice, którymi wędruje, są „szerokie i proste, wąskie i kręte”, lecz także „pachną benzyną, perfumami,

⁴³¹ „Toget ramler innover Grenellekvarteret, op langs brede avenyer med beplantet gangbane i midten. Bebyggelsen er dels gammeldags lav, litt fattigslig, litt muggen av fuktighet, dels splitter ny i jugendstil, lysende som smør i solen. Plutselig er alt sammen borte. Hvite flisekledder, dunkelt oplyste vegger og hvelv glir forbi, brogete plakater. En påtrengende dunst av kjeller og desinfeksjon fylde vognen. Og trettheten bryter påny i Albertes lemmer. Hun slukner under jorden.”*Loc.cit.*

⁴³² Zob. Andersen, *Identitetens geografi, op.cit.*, s. 74.

puddrem” albo „olejem, frytkami, naleśnikami”⁴³³, natomiast dźwięki pojazdów wdzierają się z ulic do jej hotelowego pokoju: „Dzwonki tramwajów wybijają się ostrym brzękiem z ulicznego zgiełku, piszczy jakiś pociąg.”⁴³⁴ Niekiedy zaś doznania zmysłowe zlewają się w jedną, synestetyczną całość, tworząc niezwykle barwną reprezentację miejskiego środowiska pełnego artefaktów nowoczesności:

„Na Rue de la Gaité pachnie naleśnikami, ziemniakami w oleju, kasztanami. Tryska syczący tłuszcz, dzwonią dzwonki kinematografu, trzeszczą gramofony. Chodnikiem płynie nieprzerwany strumień twarzy, surowych w ostrym świetle barów i lokali varieté. Czerwień, biel, czerń, zmęczone spojrzenia, bezczelne spojrzenia, na niespokojnym tle pstrokatek plakatów. Powoli nadjeżdża tramwaj, dzwoniąc bezustannie przez hałaśliwy, nerwowy tłum sobotniego wieczoru.”⁴³⁵

Wykorzystanie enumeracji, a także elementów tzw. „widzenia metonimicznego”⁴³⁶ tworzy złożony wizerunek

⁴³³ „Gjennem brede og rette, smale og krokete gater. Gater, som lukter bensin, parfyme, pudder, og gater, som lukter olje, pommes frites, pannekake.” Sandel, *op.cit.*, s. 293.

⁴³⁴ „Sporvognsklokkene skingerer hvasst op av gatelarmen, et tog piper.” *Ibid.*, s. 286.

⁴³⁵ „I Rue de la Gaité lukter det pannekake, poteter i olje, kastanjer. Det spraker av fresende fett, kimer av kinematografklokker, surrer av gramofoner. En ustanselig strøm av ansikter kommer mot en på fortauget, hårde i motsetningene under det skarpe lyset fra barer og varietélokaler. Rødt, hvitt, sort, trette øine, frekke øine, mot en urolig bakgrunn av brokete plakater. En sporvogn avanserer langsomt under ustanselig ringning gjennom lørdagskveldens støiende, nervøse mengde.” *Ibid.*, s. 417.

⁴³⁶ Określenie Ewy Rewers, zob. E. Rewers, „Ekran miejski”, w: *Pisanie miasta...*, *op.cit.*, s. 47. Odwołuje się do niego Elżbieta Rybicka, która pisze, iż widzenie metonimiczne to takie, „w którym »rzuty oka« ogniskują się na przypadkowym szczególe, rozkładając ciągłość miejskiej przestrzeni na fragmenty i podkreślając ich przypadkowe przyległości. Widzenie metonimiczne (lub synekdochalne) jest znamienne właśnie dla miejskiej percepcji dystrykcyjnej, rozpraszaney natłokiem bodźców, akcentuje ono jednocześnie temporalną momentalność i przestrzenną

ulicy, doświadczanej z wewnętrznej perspektywy przechodnia, w odróżnieniu od perspektywy panoramicznej, która cechowała spojrzenie bohaterki na jej rodzinną miejscowość. To przesunięcie punktów widzenia, uważane za symptomatyczne dla nowoczesnego przedstawiania przestrzeni miejskiej⁴³⁷, tworzy zdecydowany kontrast między stagnacją północnonorweskiego miasteczka a dynamiką francuskiej metropolii.

7.7. *Alberte og friheten. Alberte, czyli flâneuse*

Podobnie jak w rodzinnych stronach, również w Paryżu Alberte spędza dużo czasu na zewnątrz, wiedzona z jednej strony swoim niezmiennym, „wszechogarniającym głodem ciepła”⁴³⁸, a z drugiej – tkwiącą w niej od dzieciństwa skłonnością do wędrowki, którą „może zbudzić wszystko, odraza, zmęczenie, niepokój w ciele, niebieskie niebo lub szare, radość, niewytłumaczalny impuls.”⁴³⁹ Z pewnością także wielkomiejska ulica stanowi dla niej kuszącą alternatywę dla przebywania w ciasnych, obskurnych pokojach hotelowych, w których od czasu do czasu dopada ją głód inny niż pragnienie ciepła – chęć, aby wyjść. Również po przyjeździe do Francji Alberte nadal cechuje organiczna tęsknota za ruchem, który, jak wiemy, pozwala się rozgrzać, ale też zsyła inspirację. Realizując tę właśnie tęsknotę w przestrzeni Paryża, bohaterka daje się poznać jako prawdziwa koneserka *flânerie*.

Już na początku powieści pojawia się dłuższy fragment ilustrujący miejskie wędrowki Alberte. Co istotne, przyłączając się do wieczornego tłumu najuboższych

parcjalność, a realizowane jest z reguły przez konstrukcje nominalne.” Rybicka, *Modernizowanie miasta*, *op.cit.*, s. 131.

⁴³⁷ Zob. *ibid.*, s. 109.

⁴³⁸ „alt omfattende hunger efter varme”, Sandel, *op.cit.*, s. 408.

⁴³⁹ „Alberte har sin drivertilbøyelighet fra liten av. Den kan vekkes av mangt og meget, lede, tretthet, uro i kroppen, en blå himmel eller en grå, en glede, en uforklarlig impuls.” *Ibid.*, s. 293-294.

mieszkańców metropolii, bohaterka manifestuje swoją pozycję outsiderki – obcej, pozbawionej domu, własnego miejsca, niepewnej jutra i swojego celu w życiu:

„Wieczorem Alberte wychodzi, włóczy się po ulicy – Wielu szuka tam o tej porze schronienia, bezdomni, samotni, prostytutki – zagubieni, którzy nie wiedzą, za co się zabrać. [...] Idzie w dół Rue de Rennes, najtwardszą, najbardziej szarą i podobną do pustyni ulicą. Tam nie spotyka się znajomych, tam jest się anonimowym, mijając robotnicę w drodze do domu, wychodzącą dziewczkę uliczną, jak żdźbło w strumieniu –”⁴⁴⁰

Jej usytuowanie na uboczu paryskiego społeczeństwa oraz zamiłowanie do anonimowości są jednymi z cech, dzięki którym Alberte zbliża się do ideału klasycznego *flâneura*. W przytoczonym fragmencie ulica ukazana jest z wykorzystaniem toposu *teatrum mundi* w dość odstręcającym wydaniu:

„Ulica stopniowo zaczyna przypominać pustą scenę, na której wystawiano barwną sztukę. Śmieci i papier, skórki bananów i niedopałki papierosów, pozostałe po niej w rynsztoku, wraz z upływem wieczoru nabierają charakteru jak gdyby ohydneho sztafażu. W domach wszystkie okiennice są zamknięte –”⁴⁴¹.

Ta opustoszała miejska przestrzeń, miejsce wyrzutków, które przyciąga też miłośniczkę bezcelowych tułaczek, naznaczone jest wyraźną ambiwalencją. Chociaż wydaje się

⁴⁴⁰ „Utpå kvelden går Alberte ut, driver på gaten –/ Den er manges tilflukt på denne tid, de husvilles, de ensomme, de prostituerte – de håndfaldnes, som ikke vet, hvad de skal ta sig til. [...] / Hun går nedover Rue de Rennes, den gråeste, stenhårdeste, mest ørkenaktige av gater. Der treffer man ingen kjente, der er man den anonyme, som går forbi arbeiderpiken på vei hjem, gatepiken på vei ut, et strå i strømmen –”, *Ibid.*, s. 286.

⁴⁴¹ „Gaten får efterhånden preg av tom scene, hvor et broget spill har vært opført. Rusk og papir, bananskall og cigarettstumper ligger igjen efter det i rennestenen, får, eftersom aftenen går, karakter av et slags ufyselig staffasje. Alle skodder er stengt oppe i husene –” *Ibid.*, s. 287.

samotne i groźne, bo odrzucone przez zobojętniałych, zblazowanych jak u Simmla mieszkańców („Nikt nie usłyszałby człowieka, gdyby coś wydarzyło się na pustym odcinku, nikt nie otworzyłby okiennic, by zobaczyć, kto krzyczy –”⁴⁴²), to jednak „samo opuszczenie ma w sobie coś z przygody”⁴⁴³, kusi perspektywą niewiadomego. Z jednej strony włączająca się w pojedynkę Alberte narażona jest na częste zaczepki biorących ją za ulicznicę mężczyzn, lecz z drugiej „nigdy nie boi się na tej ulicy tak, jak bała się w Oset i zaułkach rodzinnego miasteczka na północy.”⁴⁴⁴ Samotna wędrowka przez Paryż posiada dwie istotne cechy, których kombinacja sprawia, że bohaterka oddaje się jej z takim upodobaniem: łączy poczucie anonimowości z możliwością zbierania inspirujących wrażeń. Wyzbyta strachu przed ciekawskimi spojrzeniami sąsiadów, Alberte nie zważa na potencjalne zagrożenia wielkiej metropolii i przemierza ulice „jak płynie się z nurtem rzeki.”⁴⁴⁵

Celem miejskich eskapad Norweżki jest delektować się każdą chwilą, każdym aspektem teraźniejszości. Eksplorując Paryż, bohaterka, niczym Baudelairowski malarz życia nowoczesnego, „[ś]lepo, bez wyraźnej przyczyny, zasysa wrażenia jak gąbka chłonna wilgoć”⁴⁴⁶ – kumuluje w sobie doznania, które później przetwarza w sztukę:

„Rzucić się w to. Krążyć, włączyć się wkoło, oglądać, zasysać, bez innego celu niż sama czynność. Wsiąść do jednego ze staroświeckich omnibusów konnych, które gdzieś niedługo jeszcze się kołyszają, a nie do ognistoczerwonego autobusu, co pędzi przez niektóre ulice. Wsiadać i wysiadać z innych

⁴⁴² „Ingen vilde høre en, om noget hendte på en øde strekning, ingen åpne skoddene, for å se efter, hvem det var som skrek –” *Loc.cit.*

⁴⁴³ „selve ødsligheten har noget av eventyr i sig” *Loc.cit.*

⁴⁴⁴ „Alberte er aldri redd på gaten her, som hun kunde være det i Oset og i smugene hjemme i småbyen nordpå.” *Loc.cit.*

⁴⁴⁵ „som å følge en flod” *Loc.cit.*

⁴⁴⁶ „Blindt, uten å kunne gi sig selv nogen gyldig grunn for det, suger hun inntrykk i sig, som en svamp suger fuktighet” *Ibid.*, s. 294.

omnibusów, zapuszczać się w nieznane rejony, kupować owoce z wozów i jeść je na ławkach, słuchać dzwonów, różnie bijących z wież różnych kościołów, i wiedzieć, że i tak nic to nie znaczy, bo nikt nie wie, gdzie jesteś i gdzie przynależysz. W barze, gdzie pije się kawę i rozbija o ladę ugotowane na twardo jajko, jest się tym, który zjawił się i odszedł, o którym nikt nie może nic powiedzieć. Alberte odczuwa na tę myśl coś na kształt *schadenfreude*.⁴⁴⁷

Wybór wolniejszego środka transportu zdradza typowe dla *flâneura* zamiłowanie do spokojnego tempa ruchu, natomiast radość płynąca z obserwacji przy jednoczesnej świadomości, że jest się obcym dla współuczestników miejskiej przestrzeni spełnia podstawowy wymóg *flânerie*, o którym tak pisze Baudelaire: „Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować.”⁴⁴⁸

Innego typu uczucia niż samotna wędrówka przez Paryż, wzbudza w bohaterce przebywanie w tłumie. „Posiąść tłum” – pisze autor *Kwiatów zła* – „oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneur*’a i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone.”⁴⁴⁹ Dla Alberte tłum, jak dla *flâneura*, jest schronieniem, jako anonimowe ciało

⁴⁴⁷ „Begi sig ut i det. Drive, streife omkring, se på, suge i sig, uten annet mål enn å gjøre det. Ta en av de gammeldags hestebussene, som enda gynger frem hist og her – ikke den ildrøde autobussen, som stormer omkring i visse gater. Gå av og på andre busser, treng inn i ukjente trakter, kjøpe frukt på kjerrer og spise den på benker, høre klokken slå forskjellig i forskjellige kirketårn og vite, at det gjør hverken fra eller til, ingen vet hvor man er og ingen hvor man hører hjemme. På baren, hvor man drikker kaffe og knekker et hårdkokt egg mot disken, er man den, som kom og gikk og som ingen kan gi opplysninger om. Alberte fornemmer noget, som ligner på skadeglade ved det.” *Ibid.*, s. 293.

⁴⁴⁸ Baudelaire, *op.cit.*, s. 20.

⁴⁴⁹ *Loc.cit.*

wchłania ją i działa oczyszczająco, lecz z drugiej strony przypomina jej o własnych ograniczeniach. Masa ludzka ukazana jako bezduszny monolit („zbita jak pełznące zwierzę”⁴⁵⁰) pozwala się w sobie zatracić. Jednocześnie przedstawiona jako zbiór jednostek, z których każda reprezentuje odrębny los, osobną historię, w szyderczy sposób wytyka ubóstwo Alberte i jej brak stałego zajęcia:

„Idzie w stronę miasta, wchłonięta o zmierzchu przez ludzki tłum jak przez strumień. Głuchy dźwięk niezliczonych kroków na asfalcie odbija się od niej łagodząco, życie rozkwita wokół jak bujna roślinność o zmroku, niosąc wszelkie możliwe zapachy, potu i znoju, śmiertelnego zmęczenia, lekkomyślności, rozmaitych żądz. Przebija się też jednak coś cicho jaśniejszego - - ludzkie poczucie wolności, rosnące po dniu uczciwej pracy. Manifestuje się w głosach, w krokach, w licznych drobnych gestach, w sposobie wtykania serwetki pod podbródek, nalewania wina do kieliszka, rozkładania gazety. Prowokuje i drażni, każe przyspieszyć kroku, jakby miało to jakoś pomóc.”⁴⁵¹

Szczególnym zainteresowaniem Alberte darzy pojedynczych, wypatrzonych na ulicy ludzi – to oni zdają się ją najbardziej inspirować, do tego stopnia, iż wzbudzają w niej pragnienia bliskie tym, jakie odczuwał ścigający człowieka tłum bohater opowiadania E. A. Poeego:

⁴⁵⁰ „[...] menneskemassen, kompakt som et kravlen de dyr” Sandel, *op.cit.*, s. 342.

⁴⁵¹ „Hun driver innover mot byen, suget med av skumringens menneskemylder som av en strøm. Den dumpe lyden av de utallige skrittene mot asfalten slår dulmende sammen om henne, livet folder sig ut rundt omkring som en yrende tussmørkeflora med duft av alt mulig, svette og møie, dødelig tretthet, lettsinn, alle begjær. Men også noget stille lysende slår ut - - menneskelig frihetsfølelse, den som gror av et ærlig dagsverk. Den tær sig i stemmer, i skritt, i mangfoldige små gester, ligger i måten en serviett stoppes opunder en hake på, vin helles i et glass, en avis bres ut. Den hisser og egger, får en til å gå forttere, som om det skulde hjelpe.” *Loc.cit.*

„Potrafi śledzić ulicami nieznajomych ludzi, wsiadać i wysiadać za nimi ze środków komunikacji, aby zobaczyć, gdzie w końcu wejdą, słuchać w napięciu rozmów całkiem obcych osób, jakby chodziło o jej własne życie i zdrowie, odwiedzać miejsca, gdzie nie ma nic do roboty, bo z jakiegoś drobnego powodu przeczuwa, że coś się tam dzieje.”⁴⁵²

Niekiedy jej opętanie przypadkowo zaobserwowaną osobą sprawia, że Alberte wchodzi w jedną z ról *flâneura*, zmieniając się w detektywa, który całymi dniami szuka kontaktu z obiektem swej fascynacji. Tak dzieje się w przypadku tajemniczej kobiety, łączącej w sobie cechy żeńskiego odpowiednika człowieka tłumy i *une passante* z wiersza Baudelaire’a [oryginalne wyróżnienie]:

„Alberte walczy z desperacką i szaloną potrzebą, by za nią pobiec, porozmawiać z nią, *dotknąć jej*. Emanuje straszną, tajemniczą, przyciągającą siłą. Do tego jeszcze ciągle inaczej wygląda, raz jest jasna, raz ciemna, raz młoda, raz starsza, czasem elegancka, a czasem ubrana prosto jak służąca. Jednego dnia prowadziła za rękę dziecko, a innego dwa pieski na smyczy. Raz Alberte zmusiła się, by minąć ją szybkim krokiem i pobiegła za nią z powrotem, żeby zobaczyć twarz, ale miała woalkę i było już trochę ciemno.”⁴⁵³

⁴⁵² „Hun kan følge ukjente mennesker gate op og gate ned, stige av og op på samferselsmidler med dem for å se, hvor de tilslutt går inn, lytte anspendt efter samtaler villfremmede imellem, som gjaldt det liv og velferd for henne, opsøke steder, hvor hun ingen ting har å gjøre, fordi et eller annet lite trekk gir henne følelsen av, at noget foregår der.” *Ibid.*, s. 294.

⁴⁵³ „Alberte kjemper med en fortvilet og vanvittig trang til å springe efter henne, tale til henne, *ta i henne*. Der utgår en forferdelig og mystisk tiltrekning fra henne. Og enda ser hun ikke engang likedan ut bestandig, er snart lys, snart mørk, snart ung, snart eldre, imellem elegant, imellem enkelt klædd som en tjenende person. Ed dag leide hun et barn ved hånden, en annen to små hunder i bånd. En gang skyndte Alberte sig som under tvang forbi henne og løp tilbake igjen for å få se ansiktet, men hun hadde slør og det var alt litt skumt.” *Ibid.*, s. 407.

Pragnienie poznania obcej kobiety można tłumaczyć zwykłą ciekawością (która jest w końcu „punktem wyjścia talentu”⁴⁵⁴ *flâneura*), przekorną chęcią naruszenia prawa uczestników przestrzeni nowoczesnych miast do osłonięcia się niewidzialną tarczą milczenia (zob. rozdz. 5.5), lecz nade wszystko przecuciem, iż każdy element metropolii, każde miejsce i każdy przechodzień kryją historie, które należy zebrać, by później odtworzyć je w fikcji literackiej. Właśnie to przekonanie towarzyszy młodej Alberte, która postrzega ulicę Elvegaten jako powieść, i ono też pozostaje przy niej podczas jej paryskich wędrówek.

Zebrane w trakcie miejskich eskapad wrażenia zmysłowe są dla bohaterki surowym materiałem, który sam domaga się artystycznego opracowania:

„W głowie roi się od strzępków rozmów obcych. Oderwane obrazy barwnego życia ulicy przepychają się nawzajem, mniej lub bardziej narzucają się, odsuwają gniew i złe myśli – [...] Potajemnie coś, czego była świadkiem, ubrało się w słowa. Wypowiedzi, które słyszała, wydostają się z umysłu i są jak tajemne węzły, w których liczne nici ludzkich losów zbiegają się, splatają z sobą, by wrócić w mrok, z którego przybyły.”⁴⁵⁵

Chociaż świeżo zarejestrowane doznania wprowadzają Alberte w szal tworzenia podobny do tego, którego opis znaleźć można w *Malarzu życia nowoczesnego*⁴⁵⁶, jej sposób pracy daleki jest od wizjonerstwa demiurga. Domorośla pisarka walczy z materią słowa, kształtuje ją w mazole, zmieniając wchłonięte obrazy i dźwięki rzeczywistości w

⁴⁵⁴ Baudelaire, *op.cit.*, s. 18.

⁴⁵⁵ „I hjernen myldrer stumper av fremmedes samtale. Løsrevne billeder av gatens brogede liv forskyver hverandre, er mer eller mindre påtrengende, stenger ruelle og onde tanker ute –/ [...] Som i lønndom har et eller annet hun var vidne til, klædd sig i ord. Eller ytringer hun hørte slår op av sinnet og er som mystiske knuter, hvor mange tråder av menneskelig liv løper sammen, slynger sig i hverandre og løper tilbake i dunklet de kom fra.” Sandel, *op.cit.*, s. 294.

⁴⁵⁶ Zob. cytata w rozdz. 3.2., przypis nr 113.

prozę. Jej potajemnie rozwijany projekt powieściowy, na razie pozostający w formie luźnych zapisków, podobny jest jednak do tworzonej w rodzinnym domu poezji. Mimo iż czytelnik trylogii nie wie właściwie nic o treści któregośkolwiek z tekstów Alberte, sam tryb ich powstawania oraz fragmentaryczny rezultat procesu twórczego – czy mowa o wierszach inspirowanych transcendentnym doświadczeniem przyrody, czy o jej powoli rodzącej się powieści – odzwierciedla wewnętrzny niepokój bohaterki, wyrażany również przez jej skłonność do wędrówki. W ten sposób sztuka i ruch mogą być pojmowane jako efekt tej samej, wymuszającej aktywność siły, „wewnętrznego pragnienia” („indre drift”⁴⁵⁷), typowego dla każdego artysty i *flâneura*.

Co istotne, twórczość Alberte, podobnie jak miejskie włóczęgi, jest zajęciem wynikającym z potrzeby ducha, a nie z konieczności. Jej nieśmiałe pisanie przynależy do świata fantasmagorii, nie ma bynajmniej zapewnić jej pieniędzy. W celach zarobkowych bohaterka sporadycznie wysyła do norweskiej prasy relacje z Paryża, jednak ze względu na znikome wpływy z tej działalności musi stawiać czoła swojej trudnej pozycji osoby całkowicie uzależnionej od kaprysów wolnego rynku. Świadomość tej pozycji wpływa na jej sposób poruszania się w miejskiej przestrzeni: odbiera jej poczucie wolności, każe przemykać się w tłumie, podczas gdy poprawa sytuacji finansowej zsyła upragnioną pewność kroku i spojrzenia:

„Z pieniędzmi w kieszeni idzie się lekko. Są czymś w rodzaju dowodu tożsamości, oddają człowiekowi prawo do egzystencji i patrzenia innym w oczy, wykonywania czynności poprawiających nastrój i poczucie własnej wartości [...]”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Sandel, *op.cit.*, s. 317.

⁴⁵⁸ „Penger i lommen gjør gangen lett. De er som en slags legitimasjon, gjengir en retten til å eksistere og se folk i øinene, foreta sig ting som øker velvære og selvfølelse [...]” *Ibid.*, s. 309.

Wiara w znaczenie ludzkiej godności jest cechą, którą Alberte dzieli z bohaterem *Głodu*, podobnie jak łączy ich zależność od wahań rynku, na którą zwraca uwagę Benjamin w swoich rozważaniach o *flânerie* (patrz rozdz. 3.2, przypis nr 114).

Pomimo tak znacznego podobieństwa Alberte do klasycznej figury *flâneura*, norwescy badacze problematyki miejskiej w dziele Cory Sandel nie utożsamiają bohaterki w pełni z Baudelairowskim spacerowiczem. Tone Selboe, której interpretacja wyraźnie wpłynęła na innych zajmujących się tym tematem literaturoznawców⁴⁵⁹, twierdzi, że najważniejszą cechą, jakiej brakuje bohaterce trylogii, a zarazem podstawowym wyróżnikiem *flânerie* w rozumieniu badaczki, jest pewien dystans do otoczenia, którego osiągnięcie wymaga „zdolności swobodnego poruszania się w świecie, przy zachowaniu maski kontroli i wigoru”⁴⁶⁰. Selboe ma tutaj na myśli przede wszystkim narażenie Alberte na zaczepki mężczyzn podczas jej wędrówek przez ulice, akcentowane w przewijających się przez powieść scenach, gdy bohaterka słyszy skierowane do siebie pytanie: „Tu viens?” („Idziesz?”). Jako kobieta samotnie przemierzająca miasto, Alberte wymaga dodatkowych pokładów fizycznej i psychicznej siły, musi stawić czoła ryzyku uprzedmiotowienia⁴⁶¹.

Nie zawsze będąc w stanie okazać tę pewność, miejska wędrowczyni nie posiada tak charakterystycznego dla mężczyzny-*flâneura* luzu, swego rodzaju nonszalancji. Z tym też wiąże się poniekąd tryb ruchu Alberte, który rzadko cechuje wolne, spacerowe tempo. Przemieszczając się zdecydowanych krokiem, bohaterka z jednej strony ucieka

⁴⁵⁹ Zarówno Per Thomas Andersen, jak i Finn Tveito za Selboe określają Alberte mianem „miejskiej wędrowczyni” (*byvandrer*), nie podejmując dyskusji z autorką *Litterære vaganter*. Zob. Andersen, *Identitetens geografi, op.cit.*, s. 66 i 68-72, Tveito, *Det vandrande..., op.cit.*, s. 94.

⁴⁶⁰ „[...] evnen til å bevege seg ubesværet omkring i verden bak en maske av kontroll og overskudd” Selboe, *Litterære vaganter, op.cit.*, s. 110.

⁴⁶¹ Zob. Gleber, *op.cit.*, s. 176.

przed potencjalnym zagrożeniem ze strony mężczyzn, a z drugiej kultywuje podświadomie tkwiącą w niej potrzebę aktywności fizycznej, która daje ciepło. Selboe podkreśla znaczenie tej formy ruchu, zwracając uwagę na powiązanie prędkości podczas przemierzania Paryża z zakorzenionymi w niej wzorcami z czasów młodości w północnej Norwegii⁴⁶² [własne wyróżnienie, za Selboe]: „Ulica wielkiego miasta, gdzie zimą można *rozgrzać się w biegu*. Alberte ma do niej niepoprawną słabość.”⁴⁶³ Zdaniem badaczki ten element kolorytu lokalnego sprawia, iż Alberte wkracza w tłum nie po to, by poczuć w nim samotność, lecz porusza się szybko, by uniknąć wiążącego ją uczucia zamknięcia i ograniczenia, które nosi w sobie od dziecka. W ten sposób nie jest w stanie spełnić warunku pewnej niezależności, pozbawienia uprzedzeń, które mają cechować *flâneura* podczas jego obiektywnej lektury miasta⁴⁶⁴.

Jednak z przytoczonych powyżej fragmentów powieści wyłania się nieco bardziej złożony obraz ruchu Alberte na ulicach Paryża. Chociaż bohaterka często musi uciekać przed zaczepkami, potrafi także delektować się miastem w nieskrępowany, beztroski i z wyboru niespieszny sposób: jeżdżąc omnibusami konnymi, przesiadując na ławkach, odwiedzając bary. Pod tym względem Alberte zbliża się do opanowanej postawy *flâneura*. Natomiast skłonność do śledzenia przypadkowo napotkanych ludzi świadczy o pewnej maskulinizacji jej stylu przebywania w miejskiej przestrzeni – zmieniając się w detektywa, kobieta wkracza w męski świat zakazanych sfer miasta. Wreszcie, biorąc pod uwagę przyjęte tutaj założenie, traktujące *flâneura* jako swego rodzaju operatywną metaforę, a *flânerie* jako wypadkową trzech podstawowych, rozgrywających się w mieście czynności:

⁴⁶² Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 98. Więcej na ten temat w dalszej części rozdziału.

⁴⁶³ „Storbygaten, hvor man springer sig varm om vinteren. Alberte har en utilstødelig svakhed for den.” Sandel, *op.cit.*, s. 287.

⁴⁶⁴ Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 111.

chodzenia, obserwowania oraz tworzenia, Alberte może zostać zaklasyfikowana jako inkarnacja tej figury.

Co niemniej istotne, bohaterka wpisuje się także w koncepcję *flâneuse* Debory L. Parsons, która, podobnie jak ja, zakłada odejście od klasycznego, historycznie i społecznie uwarunkowanego wizerunku miejskiego spacerowicza oraz przyjęcie jego żeńskiego odpowiednika jako pojęcia, które ze względu na różne usytuowanie płci w miejskiej przestrzeni musi także obejmować nieco inne cechy niż klasycznie rozumiany *flâneur*: mniejszy spokój ruchu, mniejszą pewność siebie, ale za to większą odwagę⁴⁶⁵. Zdaniem Parsons oraz Anke Gleber, których analizy obrazów miejskich wędrowczyń traktują o utworach z okresu od schyłku XIX wieku po lata 40. (Parsons) oraz z czasów Republiki Weimarskiej (Gleber), dopiero na początku XX wieku powstały warunki pozwalające na stosunkowo swobodny, samotny ruch kobiety w przestrzeni miasta, dlatego dopiero w tej epoce doszło do narodzin zjawiska *flânerie* w żeńskim wydaniu⁴⁶⁶. Dołączając do galerii bohaterek prezentowanych przez te dwie badaczki, Alberte poruszająca się po Paryżu w przeddzień wybuchu I wojny światowej stanowi znakomity i jedyny tak wyraźny przykład postaci *flâneuse* w dwudziestowiecznej prozie norweskiej.

7.8. *Alberte og friheten i Bare Alberte. Piętno Północy*

Tone Selboe zauważa w swojej analizie trylogii interesującą relację między dzieciństwem spędzonym przez Alberte w północnej Norwegii a jej późniejszym przebywaniem w przestrzeni Paryża. Wychodząc od przytoczonego wyżej cytatu, sugerującego powiązanie ruchu bohaterki w mieście z jej wcześniejszymi wędrówkami przez norweski krajobraz (zob. przypis nr 463 i 464), Selboe

⁴⁶⁵ „The perspective of the *flâneuse* is thus necessarily less leisured, as well as less assured, yet also more consciously adventurous.” Parsons, *op.cit.*, s. 42.

⁴⁶⁶ Zob. *ibid.*, s. 41 i dalej, Gleber, *op.cit.*, s. 191 i dalej.

stwierdza, iż przeżycia Alberte z dzieciństwa – samotne włóczęgi po terenach otaczających rodzinne miasteczko, wyprawy na narty itd. – tworzą swoisty „raster interpretacyjny” (norw. *fortolkningsraster*), przez który zostają przefiltrowane późniejsze doświadczenia⁴⁶⁷. W innym miejscu badaczka określa to zjawisko mianem „wewnętrznego kompasu” Alberte⁴⁶⁸ – zakorzenione w jej ciele wrażenia z przeszłości tworzą pewne wzorce zachowań i reakcji, którymi kieruje się bohaterka w miejskiej przestrzeni (i nie tylko). Ta matryca doświadczeń z dzieciństwa, swoiste piętno Północy, regularnie przypomina o sobie w drugiej i trzeciej części trylogii, gdzie ślady dawnych przeżyć ujawniają się pod postacią licznych wspomnień i retrospekcji, ale też drobnych skojarzeń wywołanych wydarzeniami opisywanymi na planie teraźniejszym.

Szczegółowej analizy znaczenia wspomnień w powieściach o Alberte dokonała Nina Evensen⁴⁶⁹, która doszła do wniosku, iż wiele aspektów młodości bohaterki, ukazanych w pierwszej części trylogii w negatywnym świetle, w *Alberte og friheten* i *Bare Alberte* nabiera cech pozytywnych, a dorastanie na północy Norwegii odgrywa coraz ważniejszą rolę w jej świadomości, przypominając o tym, co pierwotne, a co Alberte w międzyczasie zatraciła⁴⁷⁰. Sceny, w których następuje powrót bohaterki do świata młodości, wytwarzają w powieściach napięcie między swojskością a obcością – tym, co znane, domowe, norweskie, a tym, co oswojone, lecz nie do końca własne, francuskie. Elementem, który niezmiennie przewija się przez retrospekcje, wywołane zarówno zjawiskami i wydarzeniami mającymi miejsce w Paryżu, jak i w Bretanii, jest północnonorweska przyroda – najwyraźniejszy emblemat życia Alberte za kręgiem polarnym. To właśnie nie

⁴⁶⁷ Selboe, *Litterære vaganter*, op.cit., s. 98.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, s. 111.

⁴⁶⁹ N. Evensen, *Erindringens Vev. En studie i fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertetrigologi*, Tromsø 1999.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, s. 59.

w pełni uświadomiona tęsknota za nią w dużej mierze przyczynia się do zarysowania przywołanego wspomnieniami obrazu dzieciństwa i młodości bohaterki jako okresu bardziej pozytywnego niż w rzeczywistości.

Najczęściej retrospekcje bądź skojarzenia z typowymi dla północnej Norwegii zjawiskami przyrodniczymi pojawiają się w scenach, które rozgrywają się w Paryżu latem, podczas obezwładniającego upału:

„Jest lipcowy wieczór po całkiem spokojnym dniu. Gorąco na dworze uderza człowieka, wzbudzając mdłości i dusząc zarazem. Słońce opuściło ulicę, lecz asfalt wydziela ciężkie, skumulowane ciepło. Powietrze pełne zapachów zmęczenia, pyłu, benzyny i kuchennych wyziewów stoi bez ruchu między ścianami domów.”⁴⁷¹

Ciepło nie posiada w tym wypadku swoich ożywczych właściwości, a raczej zabija wszelką chęć do życia. Reakcją umysłu Alberte jest w tej sytuacji wspomnienie norweskiej zimy, wywołane pośrednio przez widok kostki lodu w drinku:

„Widok chłodnego i śliskiego kawałka lodu zatapianego w wermucie przywodzi Alberte na myśl fokę, którą kiedyś widziała w cyrku. [...] Jej miejsce natychmiast zajmuje inny obraz, który wypływa z głębokich czeluści i zatrzymuje się na sekundę przed jej oczami – parę do połowy zakopanych w śniegu domków pod szarym niebem, niezamieszkałych, lodowatych –”⁴⁷²

⁴⁷¹ „Det er en aften i juli efter en aldeles stille dag. Heten utenfor slår kvalm og kvelende sammen om en. Solen har forlatt gaten, men asfalten gir fra sig tung, opsamlet varme. Stind av tretthetsdunster, støv, bensin og matos, står luften urørlig mellem husveggene.” Sandel, *op.cit.*, s. 309.

⁴⁷² „Synet av en isbit, som sval og glatt glir ned i en vermut, får Alberte til å tenke på en selhund hun så på cirkus engang. [...] Umiddelbart følges den av et annet bilde, som flyter op fra skjulte dyp og blir stående et sekund inne bak øinene – nogen små hus, halvtbegravet i sne under en grå himmel, ubebodde, iskolde –” *Ibid.*, s. 310.

Nie tylko obrazy, lecz również inne wrażenia zmysłowe, np. dźwięki, mogą sprawić, że doświadczenia z rodzinnych stron Alberta wypłyną na powierzchnię, choćby przez ułamek sekundy mieszając się z przeżyciami wielkiego miasta [własne wyróżnienie]: „Krótkie wyznanie Liesel tonie całkowicie w hałasie ulicy, przygłuszone przez mijającą ich z łoskotem ciężarówkę *niczym westchnięcie stłumione przez lawinę*. Nie usłyszał tego nikt prócz Alberta.”⁴⁷³

Sposób kojarzenia wrażeń z przeszłości z doznaniem zmysłowymi w teraźniejszości przypomina w pewnym stopniu technikę stosowaną przez Marcela Prousta we *W poszukiwaniu straconego czasu*, z tą różnicą, że u Sandel wspomnienia pojawiają się niespodziewanie, nie są wyczekiwane⁴⁷⁴. Nagle przychodzące pragnienia powrotu do miejsca, gdzie upaść tak nie dokucza, a morze stale chłodzi rześką bryzą, są w związku z tym odbierane przez Alberta jako niepożądane [własne wyróżnienie]:

„*Niewygodne tęsknoty* pojawiają się w Alberta. Nagle przypomina sobie pluskanie o pale nabrzeża, długie, połyskliwe fale, zapach słonej wody i świeżego odpływu – siedzi na przedzie łodzi w słoneczną noc, odwrócona od innych i z dłońią w wodzie [...]

Albo czuje smak powietrza, gdy czasem wychodziło się na zewnątrz. Łagodnego powietrza odwilży, powietrza zwiastującego zmianę, dokładnie wtedy, kiedy miał nadejść chłód. Skraplało się na języku, świeże i ładne jak woda.”⁴⁷⁵

⁴⁷³ „Liesels lille bekjennelse drukner fullstendig i gatens larm, overdøves av en forbiundrende lastebil som et sukk av en lavine. Ingen har hørt den uten Alberta.” *Ibid.*, s. 312.

⁴⁷⁴ Evensen, *op.cit.*, s. 42.

⁴⁷⁵ „Ubekvemme lengsler kommer op i Alberta. Hun minnes plutselig skvulp mot bryggepeler, blanke dønninger, lukt av saltvann og frisk fjære – sitter forut i båten en solnatt, snudd fra de andre og med hånd i vannet [...]/ Eller hun kjenner smaken av luften, slik den var, når man kom ut imellem. Mild luft med tø, luft på overgangen, nettop som kulden holdt på å slå sig. Den lå perlende på tungen, frisk og mild som vann.” *Ibid.*, s. 350.

Z czasem jednak obrazy z dzieciństwa przestają ją drażnić jako niechciane odpryski pamięci, a nabierają cech ideału. Tak jest np. w pochodzącym z ostatniego tomu trylogii opisie bretońskiej przyrody, która wywołuje w Alberte tęsknotę za norweskim latem:

„Ogarnia ją dawna, nigdy właściwie nie uspokojona tęsknota właśnie za takim latem, za przytulną obfitością, jakiej doświadczała jako dziecko podczas krótkich pobytów wakacyjnych w głębi fiordów. W trakcie podróży tutaj, kiedy pociąg wjechał rankiem między zielone wzgórza poprzecinane bujnym, liściastym lasem, niemalże chciała krzyknąć, że w tym miejscu muszą się zatrzymać, ten moment muszą pochwycić. Tutaj brzęczały trzmiele, łagodne podmuchy poruszały listowiem, rosły poziomki, do których można sięgnąć nie zmieniając pozycji, ktoś przychodził, może, aby powiedzieć, że jest już późno, zawołać do domu na posiłek na świeżym powietrzu, pod drzewami. [...]”⁴⁷⁶

Scena z przeszłości zlewa się tutaj tak mocno ze sceną teraźniejszą (a może tylko jej projekcją), że wspomnienia i rzeczywistości nie da się od siebie oddzielić. Obrazy z dzieciństwa i późniejszego życia nakładają się na siebie, tworząc mozaikę detali, które jako *pars pro toto* zastępują całościowe wyobrażenie idealnego letniego dnia. Potwierdza to dalsza część tej samej refleksji: „Pasuje tu też jarzębina nad dachem szewca. To właśnie wyobrażała każdego roku w innym życiu. Pasuje tam i park w Wersalu, oraz inne parki, z

⁴⁷⁶ „En gammel, aldri riktig stillet lengsel etter nettop den slags sommer, efter lun overflod, slik hun oplevde den på korte ferieopphold inne i fjordbotnene som barn kommer over henne. På reisen hit ut, da toget om morgenen kjørte inn blandt grønne bakker med rik løvskog imellem, var hun på nippet til å rope at her var stedet de skulde stanse, øieblikket i tiden de skulde gripe. Her var surr av humle, stille pust gjennom løvet, markjordbær en kan nå uten å skifte stilling, noen som kommer og sier til kanskje, at klokken er mange, roper en hjem til et måltid i det fri, under trær. [...]” C. Sandel, *Bare Alberte*, w: *eadem, Alberte-trilogi*, Oslo 2008, s. 547-548.

życia, które nastąpiło później –⁴⁷⁷. Wspomnienie z młodości stanowi dla Alberta wzór, przez pryzmat którego bohaterka postrzega świat w późniejszym okresie, jest stałym punktem odniesienia dla jej doświadczeń – w tym przypadku związanych z przyrodą, ale także tych miejskich. Piętno Północy Alberta nieodzownie kieruje jej myśli w stronę domu, który jednak pozostaje dla niej dość niejednoznacznym pojęciem.

Nie w pełni świadome tęsknoty i pragnienia bohaterki wyraźnie kontrastują z wypowiedzianymi przez nią na głos twierdzeniami dotyczącymi domu. Podczas swojego pobytu w Paryżu kobieta uparcie podkreśla, że nigdy jej go nie brakuje („I nigdy nie tęskni Pani za domem? [...] – Nigdy – zapewnia Alberte zaciekle.”⁴⁷⁸), a wizja powrotu do Norwegii jawi się dla niej jako odległa groźba („Alberte miała uniknąć czegoś, czego zdecydowanie nie chciała, a co znów zamajaczyło groźnie na horyzoncie - - - powrotu do domu.”⁴⁷⁹). Należy tutaj jednak oddzielić dom konkretny, rozumiany jako fizyczne miejsce pochodzenia, od domu metaforycznego, mogącego oznaczać albo wizję otoczenia, z którego człowiek się wywodzi, albo też mniej lub bardziej sprecyzowane wyobrażenie miejsca, które stanowi dla kogoś idealne schronienie. Alberte jest rozerwana między tak różnie pojmowanymi domami, ponieważ jej stosunek do każdego z nich charakteryzują odmienne uczucia. Miejsce, do którego nie chce wracać i za którym nie tęskni, należałoby rozumieć jako dom rodzinny oraz całe małomiasteczkowe środowisko, od którego uciekła, jednak nie o tym samym wyobrażeniu traktują wplecione w tok narracji stwierdzenia typu: „I jest tak

⁴⁷⁷ „En rogn over et skomakertak hører til i samme forbindelse. Dette var det den stod og forestillet år efter år i et annet liv. Versaillesparken hører til der, og andre parker, i et liv som siden kom –” *Ibid.*, s. 548.

⁴⁷⁸ „Og De lengter aldrig hjem? [...] / Aldrig, forsikrer Alberte forherdet.” Sandel, *Alberte og friheten*, *op.cit.*, s. 357.

⁴⁷⁹ „Alberte skulde slippe noget hun med bestemtthet visste hun ikke vilde og som atter igjen stod truende på horisonten - - - reise hjem.” *Ibid.*, s. 284.

bardzo poza domem”⁴⁸⁰. Metaforyczny dom, którego Alberte nie odnajduje w Paryżu, ani też w żadnym z miejsc pojawiających się w trzeciej części trylogii ⁴⁸¹, to nieświadomione miejsce lub stan ducha, rodzaj bliżej nieokreślonej utopii, do której poznania dąży bohaterka. Chociaż sama nie zdaje sobie z tego sprawy, najbliższe jej osoby, np. ukochany Veigaard, dostrzegają istnienie celu jej życiowej tułaczki: „Ty tęsknisz do domu, Alberte. [...] I nie tylko tęsknisz do domu, ale też za domem, jak – jak wszyscy bezdomni. Za miejscem, do którego mogłabyś przynależeć.”⁴⁸² Mimo iż bohaterka wzbrania się przed powrotem do Norwegii, ostatni tom trylogii pokazuje, że to właśnie piętno Północy w dużym stopniu kształtuje wizję jej wytęsknionego, metaforycznego domu.

7.9. *Bare Alberte*. Odnaleźć przestrzeń szczęśliwą

W trzeciej powieści ukazanie Alberte w różnych miejscach – od Bretanii, przez Paryż po norweskie gospodarstwo Granli – pozwala prześledzić ostatni i najbardziej burzliwy etap jej drogi do wolności, będącej wszak głównym projektem bohaterki oraz wspólnym tematem całej trylogii. Wybór miejsc przedstawionych w *Bare Alberte* stanowi swego rodzaju podsumowanie całej jej wieloletniej wędrówki, dzięki połączeniu przestrzeni prowincji – jako nawiązania i odpowiedzi na powieść *Alberte og Jakob* – oraz przestrzeni paryskiej metropolii, która w tym tomie nabiera zgoła innych cech niż francuska stolica eksplorowana przez bohaterkę w *Alberte og friheten*. Z napięcia powstałego między tymi dwoma typami przestrzeni i odmiennymi w nich doświadczeniami Alberte rodzi się jej ostateczna potrzeba

⁴⁸⁰ „Og hun er hjemmefra, så meget er hun.” *Ibid.*, s. 285.

⁴⁸¹ Zob. Evensen, *op.cit.*, s. 65.

⁴⁸² „Du lengter hjem Alberte. [...] Og du lengter ikke bare hjem, du lengter efter et hjem, som – som alle hjemløse. Efter et sted at høre til.” Sandel, *op.cit.*, s. 386.

pisania, której realizacja pozostaje najważniejszym punktem i tematem trzeciej części trylogii.

Podczas pobytu w Bretanii bohaterka musi podjąć decyzję o swojej przyszłości. Zawieszona między przeszłością w artystycznej bohemie a nową rolą matki i partnerki Siverta Nessa, której nie potrafi w pełni sprostać, Alberte szamocze się między pragnieniem prawdziwego rodzinnego życia a egzystencją, jaką pozostawiła w Paryżu: „Dopada ją prawdziwie kobieca tęsknota, tęsknota za chodzeniem od okna do okna, szperaniem w ubraniach, może za kupowaniem. Ale też za siedzeniem w cieniu drzew pod hotelem, za jedzeniem krewetek i oderwaniem od codzienności życia.”⁴⁸³ Dodatkowo nie opuszcza jej też wrodzona skłonność do ruchu, tak typowy dla niej niepokój, który od młodości zmuszał ją do włóczęgi i pisania: „Porusza się w niej wszystko, co dawne i zostawione za sobą, co nie zginęło pomimo upływu lat.”⁴⁸⁴ Ze względu na obowiązki wynikające z roli matki jej możliwości samotnej wędrowni są mocno ograniczone, jednak remedium na wewnętrzne rozterki staje się druga z wybranych przez Alberte form aktywności, czyli tworzenie.

Chociaż bohaterka od lat sporządza notatki do przyszłej powieści, dopiero w Bretanii, za namową swojego mentora Pierre’a, zaczyna nadawać im bardziej określoną formę. Zebrane w Paryżu wrażenia i obrazy, zasłyszane podczas długich miejskich włóczęg strzępki rozmów, czy też „[...] wirująca, połyskująca mgławica głosów, tonów, twarzy, ruchów, krajobrazów, ulic, wnętrza”⁴⁸⁵ – wszystko to zostaje mozolnie przekute w literaturę dopiero w momencie wkroczenia pewnej stagnacji w niespokojne dotąd życie

⁴⁸³ „En lengsel efter å gå fra vindu til vindu, stå og rote i tøier, kjøpe kanskje, en riktig kvinnfolkaktig lengsel kommer over henne. Of efter å sitte under trærne utenfor hotellet, spise reker og være løst fra livets hverdag –”, Sandel, *Bare Alberte*, *op.cit.*, s. 494.

⁴⁸⁴ „Alt gammelt og tilbakelagt rører sig i henne, er ikke dødt, tross årene som går.” *Ibid.*, s. 500

⁴⁸⁵ „[...] en hvirvlende nebuloose med glimt i, av stemmer, tonefall, ansikter, bevegelser, landskaper, gater, interiører [...]” *Ibid.*, s. 596.

Norweżki. Kjersti Bale zwraca uwagę na związek między aktywnością pisarską bohaterki a jej potrzebą ciepła. Rozgrzewające marsze są dla Alberte okazji do chłonięcia impulsów, z kolei letni paryski upał uniemożliwia tworzącą wędrówkę⁴⁸⁶. Rzeński nadmorski klimat stwarza zaś idealną możliwość do pracy, która, co istotne, w dużej mierze odbywa się w otoczeniu przyrody.

Szczególne znaczenie ma dla bohaterki bretońskie wybrzeże, które z jednej strony wywołuje konotacje z krajobrazami dzieciństwa, o czym świadczą wykorzystywane w opisach morza wyrażenia zaczerpnięte z północno-norweskiego dialektu⁴⁸⁷, zaś z drugiej – przypomina jej o możliwości rozwoju, którą jednak Alberte odbiera z właściwym sobie brakiem wiary we własny potencjał:

„Ogarnia ją odurzenie. Nieskończone morze, białe w świetle, butelkowozielone, gdy spojrzy się w jego toń, gdzie każdy kamień, każda rozkołysana alga i olbrzymi wodorost są w pełni widoczne na dnie, nad tym kopuła nieba, jej własne zdrowe ciało, chude i żylaste, brązowe wszędzie, gdzie kończy się kostium kąpielowy [...]. Znów pojawia się uczucie niesamowitych możliwości, wrażenie egzystencji wiedzionej tuż obok jej własnej, tyle że na innym planie. Ma ją zaraz przy sobie. Ale chyba musiałaby wyjść z siebie, aby ją osiąść.”⁴⁸⁸

Może właśnie dzięki swej umiejętności wyzwalańa pozytywnych emocji, wybrzeże, a konkretniej plaża i okolice klifów, stają się miejscem, gdzie Alberte najczęściej pracuje

⁴⁸⁶ Zob. Bale, *op. cit.*, s. 156-157.

⁴⁸⁷ Zob. Evensen, *op. cit.*, s. 97-98.

⁴⁸⁸ „En beruselse er over henne. Det uendelige havet, hvitt i lyset, glassgrønt når en ser ned i det, med hver sten, hver duvende alge og tangruske fullt tydelig på bunnen, himmelklokken over, hennes egen friske kropp, mager og senet, brun allesteds der badedtrakten slutter [...] Nå er følelsen av utrolige muligheter der igjen, av en tilværelse, liggende kloss i kloss med den hun fører, bare på et annet plan. Like innpå sig har hun den. Men det er som måtte hun ut både av sinn og skinn for å ta den i besiddelse.” Sandel, *op. cit.*, s. 512.

nad swym rękopisem. Jak zauważa Per Thomas Andersen, który postrzega bohaterkę trylogii jako postać ambiwalentną względem przestrzeni, pozostającą gdzieś pomiędzy jasno zdefiniowanymi sferami, Alberte, nie mogąc znaleźć w domu nad wodą właściwego miejsca dla swojej działalności pisarskiej, wychodzi w plener, ponieważ podobnie jak ją samą, również jej pisanie cechuje bezdomność⁴⁸⁹.

Po powrocie do Paryża jej zapal do kontynuowania twórczości gaśnie, zastąpiony odzyciem dawnych pragnień za samotnym ruchem przez miejskie ulice, zmieszanych ze stale powracającym wyobrażeniem o szczęściu w roli żony i matki:

„Z minuty na minutę przemocą zmusza się, żeby w ogóle usiedzieć w miejscu. Szarga nią skołowana, wysysająca siły mieszkanka tęsknot. Za byciem kobietą pełną spokoju, która dobrze opiekuje się mężem i dziećmi, nie pragnie niczego innego, widzi, jak wszystko wokół niej kwitnie i rośnie [...]. Za powrotem do dawnej, skromnej przeszłości, która kiedyś do niej należała, wykorzystaniem jej właściwie i z rozmysłem, stworzeniem w niej miejsca dla Małego, dla przyszłości, zainteresowań poza tym, co najbliższe, dla wiedzy. Za tym, by po prostu wstać, wziąć chłopca za rękę i pójść. Dokąd? Do miasta. Wzdłuż Rue Notre Dame des Champs, tam, gdzie ulica zbiega się z Rue de Rennes. Co miałyby tam robić? Cokolwiek by się przytrafiło [...].”⁴⁹⁰

Jednak to właśnie jej nowa funkcja społeczna, przejście od wolnego życia *mademoiselle Selmer* do pozycji statecznej

⁴⁸⁹ Zob. Andersen, *Identitetens geografi*, op.cit., s. 85-87.

⁴⁹⁰ „Fra minutt til minutt må hun gjøre vold på sig for overhodet å sitte der hun sitter. I forvirret, maktstjelende blanding drar lengsler gjennom henne. Etter å være en kvinne full av ro, som steller godt for mann og barn, ikke higer efter annet, ser det trives og gro omkring sig[...] Etter å være tilbake i den gamle, beskjedne friheten, som var hennes engang, bruke den riktig og med forstand, skape plass i den for Småen, for fremtid, interesser utover det nærmestliggende, kunnskaper. Etter simpelthen å reise sig, ta gutten ved hånden og gå. Hvorhen? Ut i byen. Ned i Rue Notre Dame des Champs, bortover der, hvor den munner ut i Rue de Rennes. Hva skal hun der? Hva den enn hendte[...]” Sandel, *op.cit.*, s. 634.

madame Ness, narzuca Alberte nowe ograniczenia podczas przebywania w przestrzeni miasta. Dlatego zamiast włóczyć się po ulicach, Norweżka musi zadowolić się powolnymi spacerami z synkiem po Ogrodzie Luksemburskim, a zamiast wdychać paryskie powietrze „jakby było środkiem stymulującym”⁴⁹¹, martwi się, jak pył, spaliny i inne miejskie wyziewy wpłyną na jej chorowite dziecko ⁴⁹². Jedynie wieczorem, gdy syn śpi, wychodzi z atelier Siverta, by z dala przyglądać się życiu miasta, w którym nie może już sama w pełni uczestniczyć:

„Krąży po dziedzińcu [...], ogląda grę żywych cieni w oświetlonych oknach nad ulicą, teatr Kacperka złożony z sylwetek, w interakcji przyjaznej, nieprzyjaznej, obojętnej, niekiedy czulej. Dobre wykonania, każde z osobna, niepewna, kapryśna reżyseria. Aż okiennice pomału zakrywają wszystko i przedstawienie dobiega końca.”⁴⁹³

Codziennosc Paryża, której Alberte nie tak dawno mogła doświadczać na własnej skórze, przy dziecku i partnerze zostaje zredukowana do odległego widowiska.

Jedynie chwile, gdy może czerpać dawną radość z nieskrępowanego poruszania się po mieście, mają miejsce u boku Pierre’a, z którym Alberte spędza w Paryżu dużo czasu. Rodzące się między nimi uczucie wpływa bezpośrednio na ruch bohaterki, pozwala jej odnaleźć dawny rytm, który może dzielić ze swoim nauczycielem:

⁴⁹¹ „En gang for lenge siden trakk hun det i sig som var det et stimulerende middel.” *Ibid.*, s. 632.

⁴⁹² Więcej na temat groźnego, czy wręcz surrealistycznego wizerunku Paryża w *Bare Alberte* pisze Ellen Rees w *Figurative Space...*, *op.cit.*, s. 117.

⁴⁹³ „Hun driver på gårdsplassen [...], ser på spillet av levende skygger i de oplyste vinduene over gaten, et kasperteater av silhouetter, i vennlig samspill, uvennlig, likegyldig, somme tider ømt. Bra prestasjoner, hver for sig, usikker og lunefull regi. Til skoddene litt efter litt er stengt over alt og forestillingen slutt.” Sandel, *op.cit.*, s. 640.

„Szybkiem tempem, które Alberte uwielbia, w skończonym rytmie radującym ciało, idą przez uliczki i Rue de Tournon, do Ogrodu Luksemburskiego, uboczem, pustym przejściem prowadzącym do Observatoire, które należą do nich.”⁴⁹⁴

Tone Selboe, porównując lekkość chodu Alberte w towarzystwie Pierre’a do jej wcześniejszych, powolnych spacerów z Sivertem, słusznie zauważa, iż emocje bohaterki, w tym wypadku związane z erotycznym napięciem lub jego brakiem, zostają odzwierciedlone przez jej sposób zdobywania miejskiej przestrzeni⁴⁹⁵. Niestety na tym etapie Paryż nie może już dać Alberte spełnienia w miłości, toteż wiedzona dobrem rodziny bohaterka podejmuje decyzję o poślubieniu ojca swojego dziecka i wyjeździe do jego rodzinnego gospodarstwa w Norwegii.

Powrót do ojczyzny stanowi dla niej doświadczenie wywołujące sprzeczne uczucia swojskości i obcości. Obserwacja nieznanego kraju uruchamia wspomnienia z dzieciństwa, które – choć wydają się niekompatybilne z doznaniem chwili obecnej – wywołują w Alberte coś na kształt poczucia winy, związanego z zaniedbaniem świadomej, duchowej więzi z miejscem pochodzenia:

„Zdumiona, nieco smutna i niespokojna siedzi, oglądając chłodny skandynawski krajobraz, który lada chwila rozkwitnie na wiosnę, wyjdzie jej na spotkanie, otoczy ją, zniknie za nią. To właśnie Norwegia. Nieznana Norwegia. A jednocześnie zaskakująco znana, taka, jaką widziała dawno temu lub w snach. Mały, krągły, bułany konik z czarną grzywą i przekrzywionym podogoniem [...] powietrze, kolory, przydrożne kamienie wydają się swojskie i obce zarazem, inne niż na północy, inne niż przebłyski południa kraju, które pamięta z Grimstad. A jednak czuje się, jakby wróciła do

⁴⁹⁴ „I den raske takten Alberte elsker, den fullkomne rytmen som fyller kroppen med glede, går de gjennem smågatene og Rue de Tournon, inn i Luxembourgshaven, op i den avsides, folketomme gangen mot Observatoire, som er deres.” *Ibid.*, s. 692.

⁴⁹⁵ Zob. Selboe, *Litterære vaganter*, *op.cit.*, s. 108-109.

wczesnego dzieciństwa, na nowo przeżywała coś dawnego, zapomnianego, czemu była niewierna.”⁴⁹⁶

Pobyt w Granli jest dla Alberte okazją, aby pogodzić się ze swoim piętnem Północy, które we Francji dawało o sobie znać regularnie, acz z różną intensywnością, a w Norwegii ujawnia się w pełni, przede wszystkim za sprawą bliskiego kontaktu bohaterki z przyrodą. Początkowo niepewna i onieśmielona norweską wiosną, z upływem czasu potrafi się nią całkowicie zachwycić:

„Nadchodzi dzień świętego Jana.

Alberte chyba nigdy nie widziała takiej bujności listowia, kwiatów. Cała łąka pokryta jest szczawiem, fiołkami, jaskrami, przywrotnikami, kuklikami. Między skałami za spichrzem rośnie smółka o wielkich purpurowych płatkach i przetacznik, błękitniejszy od oczu Małego. Nad tym wszystkim kołyszą się miriady koron trybuli. [...]

Czarny koń pasie się gdzieś na kładce prowadzącej do stodoły. Za koniem, czerwoną stodołą i tysiącami tysięcy koron trybuli w trawie błękitnieje jakby głębokie jeziorko. Wydaje się, że to jeziorko. A dalej wzgórze. Nie przypomina to niczego innego w świecie, nie mogłoby to być nigdzie indziej. Norwegia.”⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ „Forundret, litt trist og beklemt sitter hun og ser det kuldskjære nordiske landskapet, som er så lenge om å folde sig ut til vår, komme henne i møte, omslutte henne, bli borte bak henne. Det er Norge dette her. Et ukjent Norge. Og samtidig forunderlig kjent, som hadde hun sett det for lenge siden eller i drømme. Den lille runde, gule hesten med svart man og haleremmen på skjeve [...] luften, farvene, stabbestenene, det er hjemlig og det er fremmed, er anderledes enn nordpå, anderledes enn glimter av sørland hun fikk i Grimstad en gang. Likevel er det som å kjøre tilbake i tidlig barndom, oppleve på nytt noe gammelt og glemt en var utro imot” Sandel, *op.cit.*, s. 724-725.

⁴⁹⁷ „Det går mot Sankt Hans./ Aldri synes Alberte hun har sett slik fylde før, av løv, av blomster. Engen står full av syre, av nattogdag, soleie, smørblomst, marikåpe, humleblomst. Mellem stenknattene bak stabburet vokser tjæreblosten i svære purpurflak, der vokser veronica, ærenpris, blåere enn Småens øine, der vokser mure og tiriltunge. Over alt sammen vugger hundekjeksens myriader av kroner. [...] En svart hest beiter på en låvebru etsteds. Bak hesten, den røde låven og de tusen ganger tusen

Jednakże mimo fascynacji wiejskim otoczeniem, stosunek Alberta do tej przyrody – znajomej, choć mimo wszystko nowej – pozostaje niejednoznaczny ze względu na brak spójności bieżących doświadczeń z tymi wyniesionymi z kręgu polarnego:

„Alberte widzi to wszystko, pojmuję swoim rozumem, jest poruszona. A jednak to do niej nie dociera. Po raz pierwszy w życiu przyroda jest ramą i tłem, a nie miażdżącą, wymagającą siłą, która zlewa się z człowiekiem w jedno, niemal powodując ból.”⁴⁹⁸

Ale właśnie ten inny rodzaj natury, mniej surowy i dokuczliwy na co dzień, okazuje się stwarzać właściwe warunki do dokończenia pracy nad powieścią. Podobnie jak bretońskie wybrzeże, również wschodnionorweska wieś wydobywa z pamięci Alberta obrazy, które można przekuć w tekst. Nieśmiało wchłaniane doznania z otoczenia stymulują domorosłą pisarkę do twórczości, co uwidacznia się np. w tej krótkiej scenie: „Alberte zakrada się do drobnych gałązek, odchodzi z nimi na bok, zasysa zapach niczym zakazany, trochę niebezpieczny środek pobudzający.”⁴⁹⁹ Opary ulicy, które w Paryżu wywoływały odurzenie podczas miejskich wędrówek (zob. cytat opatrzone przypisem nr 491), zostają zastąpione ożywczą, inspirującą wonią rośliny, która, w połączeniu z porannym śpiewem ptaków i innymi sensorycznymi doznaniem wiejskiej okolicy, zsyła nagłe natchnienie:

hundekjekskronene bort gjennem gresset blåner det som dypt vann. En tror det er vann. Så er det en ås. Det ligner intet annet i hele verden, kunde ikke være andre steder. Norge.” *Ibid.*, s. 748.

⁴⁹⁸ „Alberte ser alt sammen, fatter det med sin forstand, står slagen foran det. Likevel når det ikke inn. For første gang i dette liv er naturen ramme og bakgrunn, ikke det pukkende og krevende som gjør sig til ett med en, og nesten smerter.” *Loc.cit.*

⁴⁹⁹ „Alberte lurar sig til små kvister, går avsides med dem, suger duften i sig som en forbudt, litt farlig stimulans.” *Ibid.*, s. 749.

„Ciało jest odrętwiałe ze zmęczenia. Jednak w głowie jeden za drugim kłębią się obrazy. Zjawiają się słowa, oczywiste, nieodparte, jedyne właściwe. Jednak gdy siada na krawędzi łóżka i chwyta papier i ołówek, które schowała pod poduszką, czar pryska. Trwa to krótką chwilę. Później z trudem znajduje ciężkie, niezgrabne zdania, złożone jedno na drugim, bolesne dla ucha.”⁵⁰⁰

Również początkowa walka z materią nieco zapomnianego języka, którego za granicą bohaterka nauczyła się „słuchać jakby z zewnątrz, jak zapewne słyszy go cudzoziemiec”⁵⁰¹, prędko kończy się tryumfalnym odkryciem: „Lecz Alberte myśli: Cóż to za język! Cóż za oszczędny, malowniczy i pozbawiony zawilosci język, precyzyjny i przejrzysty, dokładnie oddający myśli. Mój język.”⁵⁰² Dzięki temu objawieniu praca nad tekstem nabiera tempa, także ponieważ bezdomne dotąd pisanie zyskuje swoją własną przestrzeń – co istotne – również ściśle związaną z przyrodą. Spisywane od przypadku do przypadku notatki mogą wreszcie nabrać ostatecznego kształtu, kiedy Alberte wynajmuje na swoją pracownię stary dom w leśnym gospodarstwie. Nina Evensen⁵⁰³ zwraca uwagę na przemieszanie negatywnych odczuć z dzieciństwa z pozytywnymi wartościami chwili obecnej, które ma miejsce w przestrzeni pracowni Alberte. Dom przypominający jej drewnianą chatę kowala z rodzinnej

⁵⁰⁰ „Kroppen er som verkbrudden av tretthet. Men i hjernen myldrer det. Billed følger billed. Ord kommer, selvfølgelige, uimotsigelige, de eneste riktige. Men setter hun sig over ende i sengen og tar efter papir og blyant, som hun har gjemt under hodeputen, er trolldommen brutt. En liten stund går det. Så leter hun sig frem til tunge klossete setninger, stablet sammen oppå hverandre, vonde for øret.” *Loc.cit.*

⁵⁰¹ „Alberte er efterhvert kommet til å høre norsk så å si utenfra, slik en utlending må formodes å høre det.” Sandel, *Alberte og friheten*, *op.cit.*, s. 304.

⁵⁰² „Men Alberte tenker: For et sprog. For et knapt og malende og omsvøpsløst sprog, rett på og klart, sluttende tett om tanken. Mitt sprog.” Sandel, *Bare Alberte*, *op.cit.*, s. 751-752.

⁵⁰³ Zob. Evensen, *op.cit.*, s. 103-104.

miejsowości, niegdyś symbolizującą dla niej najgorsze ograniczenie małomiasteczkowej egzystencji, teraz staje się miejscem wolności artystycznej, czy też swego rodzaju twórczej hibernacji. Ostatecznie oswoiwszy lęki z przeszłości, Alberte może zakończyć swoją fizyczną i metaforyczną tułaczkę, rozpoczętą przed laty na dalekiej Północy.

Wśród wszystkich miejsc pojawiających się w trylogii trudno wyróżnić jedno, które bohaterka odczuwałaby jako własne, ulubione, domowe. Rodzinne miasteczko z pierwszego tomu, ze swoim ciasnym, uniemożliwiającym rozwój środowiskiem, jawi się jako przestrzeń zniewolenia, klatka, z której trzeba uciec. Paryż, choć daje Alberte złudzenie wolności⁵⁰⁴, szczególnie silne w zestawieniu z doświadczeniami młodości za kręgiem polarnym, funkcjonuje raczej jako swoisty inkubator, miejsce gromadzenia i dojrzewania wrażeń, które później zostaną poddane literackiej obróbce. Francuska stolica może być też pojmowana jako pozorna utopia – miasto, które miało przynieść Alberte szczęście i spełnienie, lecz okazało się jedynie dłuższym przystankiem w jej życiowej podróży. Bohaterka nie znajduje w Paryżu pełni wolności ani miłości, a kiedy wartości te pojawiają się na horyzoncie – uosobione przez Veigaarda lub Pierre’a – zostają przez nią z różnych względów odrzucone. Ostatecznie, pod wpływem wyboru roli matki i żony, metropolia zmienia się dla niej z niezbadanej strefy wypraw *flâneuse* w zamknięty obszar, do którego Alberte traci nieskrępowany dostęp.

Jednak w każdej z części trylogii jeden typ przestrzeni odgrywa niezmiennie pozytywną rolę, a mianowicie – przyroda. Jej wyzwalająca inspirację siła pojawia się w kolejnych tomach, od opisów wędrówek Alberte po

⁵⁰⁴ Solveig Helene Lygren łączy wrażenie pozornej wolności, jakie towarzyszy Alberte w Paryżu, ze sposobem doświadczania przez bohaterkę przestrzeni miejskich parków, które z jednej strony przywołują wspomnienia nieskrępowanego ruchu na łonie przyrody, a z drugiej – ze względu na swoją zamkniętą konstrukcję – ograniczają swobodę, zob. Lygren, *Paris som ytre og indre landskap*, *op.cit.*, s. 66-67.

Myrvoldene, przez przebłyłski dobrych wspomnień z Północy, aż po sceny tworzenia powieści na plażach Bretanii i w lesie na wchodzie Norwegii. Odwołując się do koncepcji przestrzeni szczęśliwej (*l'espace heureux*) Gastona Bachelarda, stanowiącej jedno z kluczowych pojęć jego dzieła *La poétique de l'espace*⁵⁰⁵, można powiedzieć, że przyroda nabiera dla Alberta cech domu, szczególnie ważnej odmiany tego typu przestrzeni w rozważaniach Bachelarda. Taki właśnie metaforyczny dom, pojmowany jako „przestrzeń wewnętrzna, umieszczona w duszy, a zarazem nie dająca się opisać jako przedstawienie ani nie podlegająca nawet postrzeganiu zmysłowemu”⁵⁰⁶, daje Alberte schronienie, ulotne chwile intymności i natchnienia. Ellen Rees w swojej interpretacji ostatniego tomu trylogii Sandel także nawiązuje do refleksji Bachelarda, wyróżniając w powieści kilka domów onirycznych, z których ostatni – stara chata w lesie, określana przez badaczkę mianem sanktuarium – okazuje się najbardziej spełniać jej wyobrażenia o idealnym, wyśnionym domu⁵⁰⁷. W ten sposób konkluzja jej analizy pokrywa się częściowo z moim postrzeganiem przyrody jako przestrzeni szczęśliwej, choć w moim rozumieniu metafora domu ma szersze, bardziej zinterioryzowane znaczenie niż w ujęciu Rees, która zajmuje się wyłącznie konkretnymi przykładami fizycznych i/lub onirycznych domów.

Przyroda, metaforyczny dom Alberta, jest miejscem inicjowania i powstawania sztuki, która z biegiem lat życiowej tułaczki bohaterki okazuje się dawać jej najwięcej szczęścia, być sensem jej wędrówki rozpatrywanej jako poszukiwanie własnej artystycznej tożsamości. Droga do wolności Alberta może dobiec końca jedynie w momencie, gdy bohaterka uświadamia sobie swój potencjał i odrzuca dotychczasową

⁵⁰⁵ Zob. G. Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. M. Jolas, Boston 1994, s. xxxv.

⁵⁰⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 219-220.

⁵⁰⁷ Zob. Rees, *Figurative Space...*, *op.cit.*, s. 132.

społeczną rolę żony i matki na rzecz samotnego losu pisarki. Ten ostatni etap jej podróży – odejście Alberta z domu – nosi znamiona ucieczki, a kompozycja finałowych scen w plastyczny sposób ukazuje jej ruch, który i w tym decydującym momencie odgrywa kluczową rolę:

„Musi biec. Żeby nie zawrócić. [...] Nie może zwrócić na siebie uwagi. [...] Spotyka ludzi. Stoją przed domami lub rozmawiają przez sztachety. [...] Niektórzy kiwają do Alberta głowami. Nikt jej nie pyta, dokąd idzie.”⁵⁰⁸

Ostatnia wędrówka zwiastuje koniec okresu stagnacji w życiu bohaterki, a w jej myślach pojawia się pierwszy rozrachunek z przeszłością:

„Idzie i wie w zasadzie tylko jedno. Skończyło się błędzenie po omacku w poszukiwaniu ciepła i przystani. Przejaśniło się, widoczność jest dobra, panuje chłód. Żadnych obejmujących ją rąk, nawet dziecięcych. Nagie życie, jak okiem sięgnąć, walka i bezstronne spojrzenie. Można albo ponieść porażkę, albo stać się tak zawzięcie silnym, że już nic człowieka nie złamie. Przeczuwa moc płynącą z całkowitej samotności. [...]”⁵⁰⁹

Chłód oznacza konieczność rozgrzewki przez chodzenie. Alberte wraca zatem do swojego dawnego rytmu, jednak dopiero teraz, po latach doświadczeń, zauważa: „Chyba właściwie zaczynam dorastać.”⁵¹⁰ Jej droga z rękopisem pod

⁵⁰⁸ „Hun må springe. For ikke å snu igjen. [...] / Hun må ikke vekke opsikt. [...] / Hin treffer mennesker. De står sammen utenfor husene sine eller snakker med hverandre over stakitter. [...] Noen nikker til Alberte. Ingen spør hvor hun skal hen.” Sandel, *op.cit.*, s. 767.

⁵⁰⁹ „Hun går der og vet i grunnen bare ett. Nå er det slutt med famlingen i tåke efter varme og efter havn. Det er oplett nå, klar sikt og kaldt. Ingen armer omkring en mere, ikke et barns engang. Nakne livet, så langt hun øiner, kamp og et uhildet syn. Det blir å gå under eller også gå sig så bitterlig sterk at intet kan ramme en lenger. Hun fornemmer noe av den absolutt ensomme kraft. [...]” *Loc.cit.*

⁵¹⁰ „Jeg begynner visst formelig å bli voksen, tenker hun.” *Loc.cit.*

pachą symbolizuje zarówno dojrzałość do artystycznej wolności, ale też krok do emancypacji samodzielnej, niezależnej kobiety, która z pełną świadomością decyduje się na rozłąkę nie tylko z mężem, lecz także i z synem.

Jako *homo viator* Alberte zmuszona jest żyć pomiędzy przestrzeniami, być poligamistką miejsc (norw. *den plass-polygame*), by użyć formuły Pera Thomasa Andersena⁵¹¹. Bohaterka sama zdaje sobie sprawę ze swoich nomadycznych pragnień, co potwierdza jej spostrzeżenie poczynione niedługo po przyjeździe do Granli:

„Powinna przynależeć do tego kraju. Jednak tak nie jest. Przez cały swój pobyt tutaj będzie nosić w piersi ten lekki ból, swego rodzaju dojmującą tkliwość, której nie umie wziąć pod uwagę, którą nie potrafi się przejąć. Jest skazana na tęsknotę za wyjazdem. Taka już jest. Takie jest życie.”⁵¹²

Nie posiadając żadnego fizycznego miejsca, które uważałaby za swój właściwy dom, czując się nie do końca swojsko ani w Norwegii, ani we Francji, Alberte może uciec się do jedynej bliskiej jej, przyjaznej przestrzeni – szczęśliwej przestrzeni przyrody. Tylko ona pełni dla niej funkcję duchowego domu i schronienia, gdy bohaterka jest w rozjazdach. Jednak ponieważ jej percepcja świata została ukształtowana przez doświadczenia zebrane na Północy, część surowej, arktycznej rzeczywistości niczym piętno stale wędruje z nią między kolejnymi przystankami podróży – od norweskiej prowincji, przez francuskie wybrzeże, po Paryż i dalej, do Kristianii, gdzie ma ukończyć swój artystyczny projekt.

⁵¹¹ Andersen, *Identitetens geografi*, *op.cit.*, s. 90.

⁵¹² „Hun skulde hørt til dette landet. Hun gjør det ikke. Den lille svien i brystet kommer hun til å bære med sig hele tiden her, en slags smertelig ømhet hun ikke kan ta hensyn til, ikke bry sig om. Hun er dømt til å lengte bort igjen. Sånn er hun. Sånn er livet.” Sandel, *op.cit.*, s. 725.

8. Jan Kjørstad: *Rand*. Szukając sensu w ponowoczesnym Oslo

*Wielu ludzi chodzi też
po mieście,
nie przedstawionych
sobie nawzajem, ani
nie przedstawionych sobie samym.*

Ernst Orvil, *Wielu ludzi* 1970

8.1. Jan Kjørstad (ur. 1953)

Jan Kjørstad należy bez wątpienia do najwybitniejszych żyjących pisarzy skandynawskich. Jego dorobek prozatorski, obejmujący debiutancki zbiór nowel z roku 1980, *Kloden dreier stille rundt* (Ziemia obraca się cicho), dwanaście powieści, a także kilka tomów eseistyki i książek dla dzieci, przyniósł mu ogromne uznanie krytyki oraz wiele nagród, na czele z najważniejszym wyróżnieniem przyznawanym skandynawskim autorom, Nagrodą Literacką Rady Nordyckiej, którą Kjørstad otrzymał w roku 2001 za powieść *Oppdageren* (1999, Odkrywca). Dzieło to jest ostatnim tomem trylogii uważanej za najistotniejsze do tej pory dokonanie pisarza, a jej dwie pierwsze części noszą tytuły *Forførerer* (1993, Uwodziciel) i *Erobreren* (1996, Zdobywca). O wyjątkowej pozycji Kjørstada może też świadczyć uhonorowanie go w roku 1998 prestiżową niemiecką Nagrodą im. Henrika Steffensa, przyznaną Skandynawom, którzy wnieśli doniosły wkład w kulturalne i intelektualne życie Europy. Twórczość Kjørstada była przekładana na kilkanaście języków, jednak żaden jego tekst nie ukazał się dotąd w tłumaczeniu na polski. Spora część dorobku dostępna jest w języku niemieckim, zaś wspomnianą trylogię opublikowano również w brytyjskiej i amerykańskiej odmianie angielskiego.

Pisarz, urodzony w Oslo i wychowany w Grorud na przedmieściach stolicy, wielokrotnie podkreślał w wywiadach

swój silny związek z dzielnicą, gdzie spędził dzieciństwo, którą jako dorosły nadal czuje we krwi „w postaci geografii, zapachów i dźwięków.”⁵¹³ Ukończywszy studia teologiczne na uniwersytecie w Oslo, Kjærstad poświęcił się całkowicie twórczości prozatorskiej. W latach 1985-89 był redaktorem magazynu literackiego „Vinduet”, zaś w okresie 1993-97 razem z najbardziej cenionym współczesnym dramaturgiem norweskim, Jonem Fosse (ur. 1959), współtworzył czasopismo „BØK”.

Od samego początku drogi pisarskiej celem projektu literackiego Kjærstada była odnowa gatunku powieściowego, która ma dokonać się poprzez oderwanie od tradycji realistycznej (szczególnie zaś realizmu społecznego dominującego w norweskiej prozie w latach 70.) i użycie środków zaczerpniętych z estetyki awangardowej. Głównym zadaniem współczesnego pisarza ma być, zdaniem Kjærstada, uwidocznienie konstrukcji powieści, w myśl zasady, iż wszelka fikcja jest konstrukcją. Rezultatem takiego założenia stają się utwory o wyraźnie eksperymentatorskiej formie i często metafikcyjnym charakterze, wykorzystujące środki z instrumentarium właściwego dla postulowanej przez pisarza „poetyki kombinacyjnej”, będącej przedmiotem jego programowego artykułu „En poetikk for 80-årene”⁵¹⁴ (Poetyka dla lat 80.). Powieści Kjærstada cechują się zatem wysokim poziomem informatywności i intertekstualności, w zaskakujący sposób łącząc olbrzymie ilości faktów i odniesień do tekstów kultury, także masowej. Tak zdefiniowana metoda twórcza dobrze wpisuje się w estetykę literatury postmodernistycznej, za której znakomitego przedstawiciela w Skandynawii uważany jest Kjærstad. Sam autor wielokrotnie podkreślał jednak swój dystans wobec filozoficznych założeń

⁵¹³ „[...] fremdeles har Grorud i blodet både som geografi og lukter og lyder” – cyt. za: Ø. Rottum, *Jan Kjærstad. Et forfatterhefte*, Oslo 2000, [brak numeracji stron].

⁵¹⁴ J. Kjærstad, „En poetikk for 80-årene”, w: *idem, Kjærstads matrise. Samlede essays med bonusspor*, Oslo 2007, s. 37-50.

postmodernizmu⁵¹⁵, toteż najlepiej będzie określić go – jak uczynił to Øystein Rottem – mianem poszukującego pisarza wchodzącego w krytyczny dialog z postmodernizmem⁵¹⁶.

8.2. Oslo i Norwegia – perspektywa lokalna i narodowa w powieściach Kjærstada

Rodzinne miasto Jana Kjærstada stanowi tło większości jego powieści. Jednym z nielicznych wyjątków od tej reguły jest opublikowana w 2005 roku książka *Kongen av Europa* (Król Europy), której akcja toczy się w dużej mierze w Londynie. Rozłożenie punktów ciężkości między Grorud w Oslo, z którego pochodzi i które wspomina główny bohater, a jedną z największych europejskich metropolii, można jednak odczytywać jako celowy zabieg, mający na celu unaocznienie szerszego, ponadnarodowego kontekstu opowieści. Fakt ten nabiera dodatkowego znaczenia, jeżeli wziąć pod uwagę rok wydania utworu – hucznie obchodzoną w Norwegii setną rocznicę odzyskania przez kraj niepodległości.

Wśród powieści, których akcja rozgrywa się w Oslo, na szczególną uwagę – oprócz analizowanej *Rand* (Skraj) z roku 1990 – zasługują dwa wcześniejsze teksty: *Homo falsus eller: Det perfekte mord* z roku 1984 oraz *Det store eventyret* (Wielka baśń, 1987). W pierwszym z utworów, jednym z niewielu w dorobku Kjærstada, które zasługują na miano powieści miejskiej, sposób ukazania norweskiej stolicy zapowiada jej wizerunek obecny w *Rand* – obraz ponowoczesnego, zglobalizowanego miasta, które pomimo właściwej sobie, lokalnej specyfiki, przeistoczyło się w jedno z wielu podobnych do siebie miast zachodniego świata, z

⁵¹⁵ Zob. np. J. Kjærstad, „Fortellingens ramme og fiksjonens ytterkant”, rozm. przepr. A. Sommer i Ch. Linnestad, w: *Kjærstads matrise*, *op.cit.*, s. 252; J. Kjærstad, „Tankemåtene må provoseres”, rozm. przepr. S. Allern, *Klassekampen* 2.03.1994, w: Rottem, *Jan Kjærstad...*, *op.cit.*, [brak numeracji stron].

⁵¹⁶ Ø. Rottem, *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen*, T.3., *Vår egen tid 1980-98, Oslo 1999*, s. 353.

typowymi dla nich elementami przestrzeni (wieżowce, reklamy itd.) oraz stylami życia charakterystycznymi dla społeczeństwa postindustrialnego. Oslo w *Homo falsus* otoczone jest jednak aurą tajemnicy jako nie do końca zbadane miejsce samotnych, nocnych wędrówek głównej bohaterki powieści, młodej *femme fatale* imieniem Greta, wykreowanej (jak się początkowo wydaje) przez narratora/autora uwodzicielki i sprawczyni serii niewyjaśnionych zniknięć mężczyzn. Greta kilkakrotnie uprawia w powieści coś na kształt *flânerie*; wcielając się w rolę swej legendarnej imienniczki Garbo, wchodzi w intymną relację z przemierzającym pieszo lub na rowerze miastem, z którym czuje się organicznie wręcz związana („to wszystko kochała [...] Oslo, które było w niej, w głowie, we krwi, pod podszewkami stóp [...]”⁵¹⁷).

Det store eventyret, obszerna tekstowa mozaika wykorzystująca rozmaite formy, style i treści, której głównym tematem jest poszukiwanie przez głównego bohatera, Petera Beauvoira, olśniewająco pięknej i zagadkowej kobiety o nazwisku Shoshana Moira, przynosi zgoła inny obraz norweskiej stolicy. Norwegia drugiej połowy XX wieku została bowiem przedstawiona w powieści jako tropikalna, wulkaniczna wyspa w Archipelagu Skandynawskim, będąca istnym tygłem kulturowym, w którym miesza się religijne wpływy islamu, buddyzmu, hinduizmu i katolicyzmu. Oslo zaś to otoczone pasmem plaż nadmorskie miasto, gdzie wzdłuż ulicy Karla Johana rosną palmy, a muezini nawołują do modlitwy z meczetów. Ta fantastyczna wizja stolicy i kraju nie odbiera im jednak pewnych charakterystycznych cech, które pozostają rozpoznawalne dla znającego norweskie realia czytelnika. Również w takim egzotycznym wydaniu Norwegia ukazana jest jako mało znaczący skrawek lądu na peryferiach

⁵¹⁷ „det var alt dette hun elsket [...] Oslo som var i henne, i hodet, i blodet, under fotbladene [...]” J. Kjørstad, *Homo falsus eller: Det perfekte mord*, Oslo 1991, s. 292.

świata, zamieszkały przez ludzi przekonanych o własnej wartości.

Takie krytyczne wyobrażenie Norwegii jako prowincji i Norwegów jako narodu etnocentryków jest znamienne dla twórczości Kjærstada. Szczególnego znaczenia nabiera problem norweskości w stylizowanej na biografię trylogii z lat 1993-1999, której główny bohater, Jonas Wergeland (jak zwykle u Kjærstada nazwisko zawiera wyraźną aluzję, w tym wypadku do czołowego poety narodowego romantyzmu, Henrika Wergelanda), przygotowuje program telewizyjny o najwybitniejszych Norwegach w dziejach kraju. Celem tego projektu jest, jak określa to pisarz, uchwycenie specyfiki „norweskiej genetyki” (norw. *den norske genetikk*)⁵¹⁸, zarówno w sensie historycznym, jak i socjopsychologicznym. Co ważne, Kjærstad zawsze wykazuje głęboką świadomość globalnej perspektywy swoich rozważań nad norweskością (lecz także nad przynależnością lokalną), próbując umiejscowić swoją ojczyznę w szerszym kontekście zglobalizowanego, kosmopolitycznego świata końca XX wieku⁵¹⁹. Dzięki takiemu „glokalnemu”⁵²⁰ ujęciu utwory Kjærstada doskonale wpisują się we współczesny dyskurs socjologiczno-kulturowy, podkreślający znaczenie wzajemnych relacji między tym, co regionalne, narodowe i ponadnarodowe. Ostatnie książki autora *Rand*, z wyjątkiem wspomnianej powieści *Kongen av Europa*, charakteryzuje bardziej prywatny ton oraz większe skupienie na lokalności niż teksty z lat 80. i 90. Dobrym przykładem może tutaj być powieść *Jeg er brødrene Walker* (Jestem braćmi Walker) z roku 2008, w której tłem akcji jest Oslo lat 80., ukazane w

⁵¹⁸ J. Kjærstad, „Norsk litteratur og norsk identitet”, w: *idem, Kjærstads matrise, op.cit.*, s. 189.

⁵¹⁹ Zob. P. T. Andersen, „Cosmopolitan Identities or Globalized Alienation”, w: *Transkulturelle Identität und Übersetzungsmodelle skandinavischer Literatur*, M. Krysztofiak (Hg.), Frankfurt am Main 2012, s. 115.

⁵²⁰ Zob. B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2009, s. 330.

nostalgiczny sposób, przywołujący na myśl prozę Larsa Saabye Christensena (zob. rozdz. 4.4).

8.3. *Rand* jako postmodernistyczna powieść miejska

Podobnie jak poprzedzające publikację *Rand* dokonania Jana Kjørstada, także jego powieść z 1990 roku stanowi realizację programowej „poetyki kombinacyjnej” pisarza. Łączący cechy różnych gatunków literackich i naszpikowany faktami oraz licznymi aluzjami tekst opowiada o serii niewyjaśnionych zabójstw, które mają miejsce w norweskiej stolicy pod koniec lat 80. XX wieku⁵²¹. Mordercą, a zarazem narratorem powieści jest bezimienny mężczyzna w średnim wieku, wiodący spokojne i wygodne życie jako informatyk, mąż stewardessy i ojciec dwójki dorosłych dzieci, które wyjechały za granicę na studia. Wieczorami bohater samotnie przemierza ulice Oslo, gdzie zabija przypadkowo napotkane osoby – bez wyraźnego motywu ani wyrzutów sumienia. Do aktów przemocy dochodzi podczas rozmów z nieznanymi, które stanowią jednocześnie początek specyficznej, intymnej relacji zabójcy z jego ofiarami. Rozmyślając o odbytych z nimi dyskusjach, a także pozyskując o nich dodatkowe informacje *post factum*, dzięki doniesieniom mediów, a szczególnie dziennikarki Lucy Holmen, narrator/morderca próbuje odnaleźć pewną regularność w swoich własnych czynach, a także usiłuje odpowiedzieć na egzystencjalne pytanie, kluczowe nie tylko dla tej powieści, ale dla całej twórczości Kjørstada: czym jest człowiek? Po pewnym czasie bohater dołącza do grupy policyjnych śledczych prowadzonych przez charyzmatycznego detektywa Theo Zakariassena, aby – robiąc użytek ze swojej informatycznej

⁵²¹ Bjarne Markussen określa czas akcji jako kilka miesięcy jesienią 1988 r., kiedy miało miejsce przywoływane w utworze otwarcie centrum handlowego Oslo City. Zob. B. Markussen, *Romanens optikk. Komposisjon og persepsjon i Jan Kjørstads Rand og Svein Jarvolls En Australiareise*, Kristiansand 2003, s. 124.

wiedzy – przyczynić się do rozwiązania zagadki własnych morderstw.

Powieść jest skonstruowana w przemyślany sposób: składa się z trzech części podzielonych na osiem rozdziałów. Wszystkie sześć morderstw zostaje popełnionych w dwóch pierwszych częściach, z zachowaniem określonej systematyczności (co trzeci rozdział), zaś trzecia część skupia się na poszukiwaniach rozwiązania zagadki oraz współpracy narratora z policją. Inne regularności pojawiające się w utworze obejmują pewne cechy ofiar czy powracające w toku narracji tematy, motywy i symbole, które razem stwarzają pozory spójnej, choć nieuchwytniej struktury⁵²².

Gatunkiem, z którego *Rand* czerpie najobficiej, jest oczywiście powieść kryminalna lub detektywistyczna, chociaż ze względu na odwrócenie jej schematu utwór Kjørstada należałoby raczej nazwać powieścią kryminalną *à rebours* lub, za Bjarne Markussenem, zdeformowaną powieścią kryminalną⁵²³. Utwór nawiązuje także do innego gatunku literatury popularnej, chętnie wykorzystywanego przez pisarzy postmodernistycznych⁵²⁴, a mianowicie science-fiction. Tekst poprzedzono przedmową sporządzoną przez (jak należy sądzić) istoty pozaziemskie, posługujące się własnym alfabetem, który przyjmuje formę odwróconego do góry nogami lustrzanego odbicia pisma ormiańskiego. W dalszej części utworu pojawiają się również elementy cenzury (skreślenia tekstu) i komentarze, a także słowniczek pojęć w tym samym tajemniczym języku. Zabieg ten ma na celu spotęgowanie niepewności odbiorcy i odciągnięcie go od odpowiedzi na pytania stawiane przez powieść, w myśl nadrzędnej idei, wyrażonej przez autora w jego notatkach z

⁵²² Szczegółowo o kompozycji powieści pisze Bjarne Markussen w „Surrealisme med døden til følge. Jan Kjørstads *Rand*”, w: *Nye forklaringer. Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*, P. A. Michelsen, M. Røskeland (red.), Bergen 2004, s. 240-244.

⁵²³ Zob. Markussen, *Romanens optikk*, *op.cit.*, s. 96-97.

⁵²⁴ Zob. N. Bentley, „Postmodern Cities”, w: *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op.cit.*, s. 179.

pracy nad dziełem: „A gdyby tak napisać książkę, która zmusi czytelnika do *nierozumienia*?”⁵²⁵

Z drugiej strony *Rand* jest także filozoficzną i metafikcyjną opowieścią o procesie tworzenia (narracja stanowi pamiętnikarski zapis refleksji mordercy na temat swych czynów i ofiar), lecz także tekstem traktującym o – jak twierdzi Bo G. Jansson – stopniowej narratywizacji, a zarazem fikcjonalizacji rzeczywistości w ponowoczesnym społeczeństwie⁵²⁶. Wreszcie *Rand* zawiera wyjątkowo realistyczny obraz konkretnego miejsca i czasu – Oslo w latach 80. XX wieku – jak i wydarzeń, które należy uznać za zainspirowane autentyczną zbrodnią – głośnym zabójstwem Olofa Palmego w 1986 roku⁵²⁷. Zdaniem Bo G. Jonssona, który w swojej interpretacji powieści powołuje się na takich teoretyków postmodernizmu, jak Astradur Eysteinnsson czy Linda Hutcheon, realistyczna estetyka utworu nie stoi na przeszkodzie, by zaklasyfikować go jako produkt postmodernistyczny, wprost przeciwnie – dzieła postmodernistyczne często łączą modernizm z realizmem oraz fikcję z rzeczywistością⁵²⁸. Pomimo dystansu Kjærstada wobec filozoficznych założeń postmodernizmu, *Rand*, podobnie jak wiele innych jego powieści, tematycznie wchodzi w dialog z tym prądem myślowym, stawiając pytania o kondycję i kryzys

⁵²⁵ „Hva med å skrive en bok som tvinger leseren til *ikke* å forstå?” J. Kjærstad, „«Rand»bemerkninger i kalenderen”, w: *idem, Kjærstads matrise, op.cit.*, s. 360.

⁵²⁶ B. G. Jansson, *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Uppsala 1996, s. 116.

⁵²⁷ Sam Kjærstad zwraca uwagę na to powiązanie w innym eseju na temat planowanej nowej powieści, zob. J. Kjærstad, „Et plott som aldri tar slutt. Den polyteistiske roman”, w: *idem, Kjærstads matrise, op.cit.*, s. 225-226, natomiast Bo G. Jansson podaje konkretne przykłady pojawiających się w *Rand* aluzji do śledztwa w sprawie zabójstwa szwedzkiego premiera, zob. Jansson, *op.cit.*, s. 115-116 i 119-120.

⁵²⁸ Zob. *ibid.*, s. 115 i 120. W jednym z wywiadów Kjærstad sam podkreśla istotną rolę mimetyzmu w *Rand*, zob. J. Kjærstad, „En torpedo under arken”, rozm. przepr. A. van der Hagen, w: *idem, Kjærstads matrise, op.cit.*, s. 618.

tożsamości człowieka w ponowoczesnych czasach. Od strony formalnej zaś utwór z 1990 roku pod wieloma względami odpowiada poetyce postmodernistycznej – eklektyzm gatunkowy, wysoki poziom intertekstualności czy autotematyzm czynią z tej powieści jeden z wyraźniejszych przykładów postmodernizmu w prozie norweskiej.

Również umiejscowienie akcji utworu we współczesnej metropolii sprawia, że *Rand* wpisuje się w pewną tradycję postmodernistycznych tekstów miejskich, wśród których do najważniejszych zaliczyć można *49 idzie pod młotek* (1966) Thomasa Pynchona czy *Szklane miasto* (1985), jeden z tomów *Trylogii nowojorskiej* Paula Austera. Oslo w *Rand* odgrywa wyjątkowo istotną rolę w porównaniu z innymi powieściami Kjørstada, będąc nie tyle otoczeniem czy tłem wydarzeń, co elementem bezpośrednio wpływającym na zachowanie i myśli głównego bohatera, inspirującym go do eksploracji przestrzeni, innych ludzi i samego siebie⁵²⁹. Również sposób obrazowania metropolii w powieści, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tego rozdziału, odpowiada krótkiej charakterystyce miast w postmodernistycznej prozie, sformułowanej przez Nicka Bentleya: jawi się jako przyprawiający o zawrót głowy krajobraz konsumpcjonizmu, a także ambiwalentny twór, pociągający swą mroczną egzotycznością i odpychający zarazem⁵³⁰. Ponowoczesne miasto w *Rand* można wreszcie pojmować jako system znaków, który – jak pisze Richard Lehan, przywołując refleksje Jacquesa Derridy – jest pozbawiony porządkującej je transcendentnej siły, przez co staje się niestabilny i zatracą swój sens⁵³¹. Próbując odcyfrować kod miasta jako miejsca zbrodni, nadający znaczenie przypadkowym morderstwom, narrator wędrujący przez norweską stolicę nawiązuje z nią relację niepodobną do tych opisywanych w powieściach

⁵²⁹ Do takiego wniosku dochodzi Markussen w swojej interpretacji przestrzeni w *Rand*, zob. Markussen, *Romanens optikk*, *op.cit.*, s. 134.

⁵³⁰ Zob. Bentley, „Postmodern Cities”, *op.cit.*, s. 175.

⁵³¹ Zob. Lehan, „Od Mitu do tajemnicy”, *op.cit.*, s. 173.

miejskich wcześniejszych epok (szerzej na ten temat w podrozdziale 8.6).

8.4. Między nie-miejscami w kosmopolitycznym Oslo

Norweska stolica przedstawiona w *Rand* posiada wszelkie cechy ponowoczesnego miasta końca XX wieku. Jest typową metropolią epoki globalizacji, w której widać wpływy rozmaitych kultur, obecnych w niej nie tylko za sprawą imigrantów, ale i – być może przede wszystkim – pod postacią dostępnych w sklepach towarów czy widocznych na ulicach mód i zwyczajów z różnych części świata. Oslo lat 80. przestało być zaściankiem, za jaki uważali je bohaterowie Sigrid Undset czy Cory Sandel, a zmieniło się w jedno z wielu podobnych do siebie, wielokulturowych i dynamicznie rozwijających się zachodnich miast. Do takiego wniosku prowadzą obserwacje narratora powieści Kjørstada, poczynione podczas jego przechadzki po imigranckich dzielnicach Tøyen i Grønland:

„Kiedy czytam tabliczki przy dzwonekach do drzwi, zdaję sobie sprawę, że Norwegia się poszerza, mógłbym też powiedzieć ‘wzbogaca się’; nazwiska zdradzają obecność wielu narodowości. Ludzie na ulicy potwierdzają to wrażenie; podobnie nowe sklepiki, słownictwo określające warzywa i owoce, gęsta sieć dużych kiosków i egzotycznych barów ulicznych, zapach curry na wynos...”⁵³².

Ważny jest fakt, że bohatera *Rand* wyraźnie cieszy taki właśnie kierunek przemian w jego kraju. Entuzjastycznie wyrażając się na temat procesu ciągłego rozwoju, którego

⁵³² „Når jeg leser skiltene på ringeklokkene, går det opp for meg at Norge utvides, jeg kunne godt si ‘berikes’; navnene røper mange nasjonaliteter. Menneskene i gatebildet bekrefter inntrykket; det samme gjør de nye nærbutikkene, vokabularet på grønnsaker og frukt, det tette nettet av storkiosker og eksotiske gategriller, lukten av take-away curry...” J. Kjørstad, *Rand*, Oslo 1990, s. 64.

doświadcza mieszkając w Oslo, narrator daje się poznać jako zagorzały zwolennik idei globalizacji i kosmopolityzmu.

„Gdy stoję w oknie na trzynastym piętrze, ze starą marynarską lornetką skierowaną w stronę Vaterland, świat jakby wolno się zmieniał... nie, *rósł* na moich oczach. Zdarza się też, że otwieram balkonowe drzwi, aby wpuścić *dźwięk* postępu”⁵³³ [oryginalne wyróżnienia]

przyznaje, przyglądając się rozbudowie ścisłego centrum miasta, gdzie powstaje właśnie kilka obiektów architektonicznych, które nadadzą odmienny, nowoczesny charakter tej części norweskiej stolicy: hala widowiskowa Oslo Spektrum, centrum handlowe Oslo City i wieżowiec Oslo Plaza, do roku 2011 najwyższy hotel w Skandynawii. Zachwyt, z jakim bohater obserwuje proces upodabniania się śródmieścia Oslo do amerykańskich dzielnic drapaczy chmur jest nie mniejszy niż jego fascynacja międzynarodowymi dobrami konsumpcyjnymi („*Lubowałem się, cieszyłem się obcymi nazwami: Cookie Man, déjà Vu, Ton Sur Ton, New York Corner, L’émigrant, Tie Rack, Panache, KappAhl* – a wszystko to tylko na parterze. [...] Czułem się na miejscu, w mojej marynarce z Manhattanu, w krawacie z Bangkoku, z wodą po goleniu z Rzymu.”⁵³⁴ [oryginalne wyróżnienie]). Podobnie na uwagę zasługuje łatwość, z jaką przebiera w ofertach lokali gastronomicznych, racząc się to francuskimi owocami morza, to kuchnią azjatycką czy meksykańską, a kiedy indziej znów norweską parówką z przydrożnego kiosku.

⁵³³ „Når jeg står i vinduet i fjortende etasje, med den gamle sjøkikkerten rettet mot Vaterland, er det som om verden forandrer seg sakte... nei, *vokser* foran øynene mine. Det hender også jeg åpner verandadøren for å få med *lyden* av progresjon.” *Loc.cit.*

⁵³⁴ „Jeg *nøt*, gledet meg over de fremmede navnene: Cookie Man, déjà Vu, Ton Sur Ton, New York Corner, L’émigrant, Tie Rack, Panache, KappAhl – alt dette bare i første etasje. [...] Jeg følte meg hjemme, med min jakke fra Manhattan, mitt slips fra Bangkok, min after shave fra Roma.” *Ibid.*, s. 156.

Styl życia narratora – przywykłego do konsumpcjonizmu przedstawiciela współczesnego, zachodniego społeczeństwa masowego – nie wyróżnia się specjalnie na tle upodobań innych ukazanych w powieści postaci. Dla żony głównego bohatera, stewardessy Ingeborg, podróże w najodleglejsze zakątki świata stanowią chleb powszedni, natomiast niektóre z jego ofiar przyjmują zwyczaje typowe dla obcych kultur (np. Magnus Davidsen żywo interesuje się Ameryką Południową oraz Japonią, czego wyrazem jest jego pasja do drzewek bonsai). Opisywani w *Rand* mieszkańcy Oslo to zazwyczaj kosmopolici, zaś samo miasto jawi się jako jeden z ważnych węzłów ponowoczesnej sieci metropolii – co prawda położony na peryferiach (skraju) Europy⁵³⁵, lecz funkcjonujący na tych samych zasadach, co inne elementy światowej struktury powiązanych z sobą ośrodków miejskich.

Dla głównego bohatera kosmopolityzm jest czymś oczywistym, podobnie jak naturalną część jego życia stanowi praca przy komputerze i oglądanie telewizji. Jego postrzeganie siebie jako obywatela świata wynika z pewnością z częstego przebywania w miejscach o międzynarodowej, pozbawionej lokalnego zabarwienia atmosferze, które – jak słusznie zauważa Otto Hageberg – fascynują go właśnie ze względu na swój zunifikowany charakter. Ta fascynacja z kolei znakomicie wpisuje się w ponowoczesny system wartości bohatera powieści⁵³⁶. Miasto, w którym porusza się narrator *Rand*, wypełniają nie-miejsca (*non-lieux*), zdefiniowane przez Marca Augé jako typowe dla hipernowoczesności przestrzenie odarte z wszelkiej historyczności i indywidualnej tożsamości,

⁵³⁵ Położenie Oslo to jedna z kwestii, do których odwołuje się wyjątkowo wieloznaczny tytuł powieści. Świadczyć o tym mogą chociażby umieszczone na początku i końcu książki mapy świata, na których strzałka wskazuje norweską stolicę. Szczegółową analizę różnych znaczeń słowa „rand”, jakie pojawiają się w powieści, przeprowadził Per Arne Michelsen, zob. P. A. Michelsen, „Randbemerkninger”, *Nordica Bergensia* 1996, nr 11, s. 67-68.

⁵³⁶ Hageberg, „Meining og meiningstap...”, *op.cit.*, s. 259-260.

wspólne dla rzeszy przebywających w nich, tymczasowych, anonimowych uczestników⁵³⁷.

Wśród nie-miejsc, które bohater Kjørstada darzy szczególną sympatią, znajdują się supermarkety i centra handlowe. Sposób ukazania tych przestrzeni cechuje pewna hiperbolizacja, granicząca niekiedy z groteską. Tak jest np. w przypadku opisu wizyty w supermarkecie, którą narrator określa mianem „*przełomowego przeżycia*” i czegoś „*transcendującego*”⁵³⁸ [oryginalne wyróżnienia], a która przeistacza się w jego wyobraźni w turystyczną wyprawę w świat zabytków Wenecji, by ostatecznie zaprowadzić go gdzieś w otchłań kosmosu:

„Lubię supermarkety. Im większe, tym lepsze. Supermarkety działają stymulująco na wyobraźnię. Sunąc z wózkiem na zakupy między wysokimi, kolorowymi półkami, wmawiam sobie, że jestem w Wenecji, wiosłuję w gondoli po kanałach, z każdej strony olśniewające widoki. [...] Wtykając rękę do zamrażarki, aby wyciągnąć pizzę (pepperoni), poczułem się nagle i po części brutalnie przeniesiony na Trytona, księżyc Jowisza, tej najzimniejszej planety naszego układu słonecznego, miliardy kilometrów stąd.”⁵³⁹

Banalne przeżycie nabiera elementów wzniosłości, a konsumpcja dnia codziennego zmienia się w konsumpcję kultury w, typowym dla ponowoczesnej epoki, masowym wydaniu.

⁵³⁷ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

⁵³⁸ „*grensesprengende opplevelse i supermarkedet*”, „[...] oppleve noe [...] *transcenderende*”, Kjørstad, *op.cit.*, s. 42 i 43.

⁵³⁹ „Jeg liker supermarkeder. Jo større, jo bedre. Supermarkeder virker ansporende på fantasien. Der jeg glir med trillevognen mellom høye, fargerike hyller, innbiller jeg meg at jeg er i Venezia, ror med gondol på kanalene, fjetrende blikkfang på alle kanter.[...] Idet jeg stakk hånden ned i frysedisken for å hente opp en pizza (pepperoni), følte jeg meg brått og til dels forflyttet til Triton, Jupiters måne, denne kaldeste planeten i solsystemet vårt, milliarder av kilometer unna.” *Loc.cit.*

Jeszcze wyraźniejsze przemieszanie sfer wysokiej i niskiej, czy wręcz *sacrum* i *profanum*, pojawia się w scenie odwiedzin bohatera w nowo otwartym centrum handlowym Oslo City, porównywanych do jego jedynej wizyty w paryskiej katedrze Notre Dame. Wielki dom towarowy, przedstawiony jako urzeczywistniająca trywialną metaforę świątynia konsumpcji, szczególnie uderza narratora swoim międzynarodowym charakterem – jako miasto (albo i wszystkie miasta świata) w miniaturze, doskonale współgra ze swoją nazwą i oferuje idealne doświadczenie nie-miejsca: łącząc cechy wielu podobnych do siebie centrów handlowych, sprawia wrażenie nowości i swojskości zarazem. Właśnie to wrażenie decyduje o szczególnym poczuciu bezpieczeństwa, jakie dają nie-miejsca, wynikającym z gwarancji pewnej umowności, rozpoznawalności i powtarzalności. Bohater powieści komentuje to w następujący sposób:

„Absolutnie nie podziwiam nowoczesności, nowości jako takich. Dla mnie to nic nowego. [...] Wejście do Oslo City było wejściem w coś oczywistego. Nic nowego. (Cały czas myślałem, jak zwykle i trywialne będzie się to centrum wydawać za pięć lat, dwa lata, rok. Chyba pomyślałem nawet o dniu, gdy zostanie zburzone. O tym, jak również te stalowe konstrukcje zawałą się niczym kruchy domek z kart).”⁵⁴⁰

Nie-miejsca są przejściowymi przestrzeniami bez tradycji i przyszłości, kosmopolitycznymi wyspami wyrwanymi z kontekstu ich otoczenia, i właśnie z tego powodu bohater *Rand*, obywatel świata, tak dobrze się w nich czuje.

Najlepiej potwierdzają to jego refleksje dotyczące Aker Brygge, niegdyś przemysłowego obszaru nad fiordem Oslo,

⁵⁴⁰ „Jeg er absolutt ingen beundrer av det moderne, det nye, i seg selv. For meg er ikke dette nytt. [...] Å komme inn i Oslo City var å komme inn i noe selvfølgelig. Ikke noe nytt. (Jeg tenkte hele tiden på hvor alminnelig og trivielt dette senteret ville virke om fem år, to år, ett år. Jeg tror atpåtill jeg tenkte på dagen da det skulle bli revet. Hvordan også disse stålkonstruksjonene ville rase sammen som et flyktig korthus.)” *Ibid.*, s. 156.

przeistoczonego w latach 80. w symbol nowej, postindustrialnej rzeczywistości miasta – kompleks butików i restauracji ulokowanych w byłych fabrycznych i stoczniowych halach, otoczonych biurami oraz luksusowymi apartamentowcami [oryginalne wyróżnienie]:

„Wejście na Aker Brygge jest niczym wkroczenie do międzynarodowej strefy. Przypomina wielkie lotniska. Wszystko jest podobne. Nie ma to nic wspólnego z Norwegią. Możesz być gdziekolwiek. W Mediolanie, Melbourne, Montrealu. [...] Znajdujesz się jak gdyby w tranzycie.”⁵⁴¹

Przyjemność, jaką bohater powieści czerpie z wizyt w nie-miejscach, nie wiąże się z jego zainteresowaniem własnym miastem, nie stanowi przejawu lokalnego patriotyzmu, a jest raczej wyrazem fascynacji procesem ciągłej zmiany i uniformizacji, typowym dla wszystkich zachodnich metropolii. Funkcjonując w świecie centrów handlowych i supermarketów, bohater *Rand* świadomie wybiera wartości globalne ponad narodowe i lokalne, które – do czasu – nie mają w jego życiu większego znaczenia.

8.5. *Flâneur* ponowoczesny?

Przestrzeń ruchu i działania bohatera powieści pokrywa się z obszarem centralnych dzielnic Oslo. Terenem jego spacerów są przede wszystkim śródmiejskie ulice, chociaż zdarzają mu się też wypadki w dalsze części miasta – do wspomnianych już rejonów Tøyen i Grønland na wschodzie, na półwysep Bygdøy na południowym zachodzie i wzgórze Ekeberg leżące na południowy wschód od centrum. Wszystkie sześć opisanych w *Rand* morderstw popełnionych zostaje na stosunkowo niewielkim obszarze w ścisłym śródmieściu:

⁵⁴¹ „Å komme inn på Aker Brygge er som å tre inn i en internasjonal sone. Det minner om de store flyplassene. Alt er likt. Det har ingenting med Norge å gjøre. Du kan være hvor som helst. I Milano, Melbourne, Montreal. [...] Du befinner deg liksom i transitt.” *Ibid.*, s. 133-134.

kolejno przy miejskiej bibliotece publicznej (Deichmanske bibliotek), na wzniesieniu Blåsen w Stensparken, na moście Ankerbrua, w parku na St. Hanshaugen, przy twierdzy Akershus i w tzw. Ruinparken w Starym Oslo. Skrajnie położone miejsca zbrodni – Blåsen na zachodzie i Ruinparken na wschodzie – dzieli dość skromna odległość ok. czterech kilometrów, możliwa do pokonania pieszo w niecałą godzinę. Co ciekawe, arena działania narratora *Rand* niemal idealnie pokrywa się z przestrzenią Kristianii, po której porusza się bohater *Głodu* Hamsuna (zob. rozdz. 5.6). Również precyzja, z jaką odwzorowano w powieści topografię miasta (z całym bogactwem nazw miejscowych i odniesień do charakterystycznych punktów orientacyjnych, a w szczególności budynków), przywołuje skojarzenia z dziełem noblisty.

Na tym jednak nie kończą się podobieństwa między utworami. Knut Brynhildsvoll, a za nim Øystein Rottem, wymienia cały szereg łączących obie powieści cech: od dat publikacji (*Rand* ukazał się dokładnie sto lat po wydaniu *Głodu*), przez miejsce akcji, postać samotnego, anonimowego wędrowca/narratora, który niejednokrotnie spogląda śmierci w oczy, balansując na krawędzi (różnie rozumianej) życiowej przepaści, aż po lapidarne, czteroliterowe tytuły oraz eksperymentatorski charakter narracji ⁵⁴². Wreszcie, powracając do kwestii topografii, należałoby także przywołać dzielnicę Vaterland, w której przez pewien czas mieszka bohater *Głodu* (i gdzie mieszkał sam Hamsun), a która odgrywa szczególną rolę w *Rand*. Chociaż te intertekstualne odniesienia wydają się niezaprzeczalne, Jan Kjaerstad wskazuje raczej na tematyczne pokrewieństwo jego powieści z innym wczesnym dziełem Hamsuna, *Misterje*, a w swoich

⁵⁴² Zob. K. Brynhildsvoll, „Die neo-manieristische ars combinatoria des Jan Kjaerstad. Am Beispiel des Romans *Rand*”, w: *Präsentationen. Norwegische Gegenwartsautoren*, K. Brynhildsvoll (Hg.), *Artes et Litterae Septentrionales. Kölner Studien zur Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft*, T.10., Leverkusen 1990, s. 179-180; Rottem, *Norges litteraturhistorie...*, op.cit., s. 364.

zapiskach „*Randbmerkninger i kalenderen*” wyraża zaskoczenie porównaniami jego tekstu do *Głodu*⁵⁴³.

Do cech, które wyróżniają bohaterów powieści zarówno Hamsuna, jak i Kjørstada, na tle innych miejskich wędrowców w literaturze, należy ich szczególny stosunek wobec obcych ludzi napotykanych w przestrzeni Kristianii/Oslo. Narrator *Rand*, podobnie jak Constantin Guys u Baudelaire’a, znakomicie odnajduje się w tłumie, który z jednej strony pozwala mu doświadczyć „konkretnego, fizycznego uczucia współ-człowieczeństwa”⁵⁴⁴, a z drugiej zapewnia tak pożądaną przez każdego *flâneura* anonimowość („Tak samo dobrze czuję się w tłumie [...] na zatłoczonych publicznych plażach kąpielowych latem (ta anonimowość, która staje się tym większa, gdy wszyscy się rozbiorą) [...]”⁵⁴⁵). Jednak ten sam tłum, który na ogół wzbudza entuzjazm bohatera powieści, może także wydać się złowrogi właśnie ze względu na swój charakter odczłowieczonej masy [oryginalne wyróżnienia]:

„Wpatrywałem się w twarze wokół mnie, mogłem – choć z trudem przychodziło mi szukać znaków szczególnych – rozróżnić jedynie, które należą do mężczyzn, a które do kobiet. Coś się nie zgadzało. Przypomniałem sobie obraz z czasu wojny. Setki ludzi stłoczonych na placu. Wszyscy w maskach przeciwgazowych. Szalony efekt. Nie dlatego, że ludzie ci zmienili się w coś obcego (w owady, kosmitów), ale ponieważ nagle, szczególnie jako masa, zyskali charakter czegoś ukrytego, *nieznanego*. Nagle reprezentowali coś innego. Wrażenie wywołane przez zakryte twarze. To samo wrażenie miałem teraz, tutaj, w tramwaju w godzinach szczytu, w ciepły letni dzień w Oslo. Wszyscy wyglądali tak samo. Przeppełniła mnie ciekawość, burcząca ciekawość, niczym głód [sic! –

⁵⁴³ Zob. Kjørstad, „*Randbmerkninger...*”, *op.cit.*, s. 362.

⁵⁴⁴ „en konkret, fysisk opplevelse av medmenneskelighet”, Kjørstad, *Rand*, *op.cit.*, s. 19.

⁵⁴⁵ „På samme måte trives jeg i mengden [...] på tettpakkede offentlige badestrender om sommeren (denne anonymiteten som blir enda større når alle kler av seg) [...]” *Loc.cit.*

K.T.J. Próbowałem słuchać strzępków rozmów, czułem, że te głosy, to mamrotanie w coś mnie wplata, coś, czego zupełnie nie byłem świadomy. Nigdy nie czułem czegoś podobnego, takiego... Wiedziałem jedynie, że pasażerowie coś przede mną (i przed sobą?) kryją, że znajdują się przed powierzchnią, czymś potężnym, co nie chce dać się poznać.”⁵⁴⁶

Poczucie obcości otaczającego tłumu nie działa na bohatera onieśmielająco, a wręcz przeciwnie – inspiruje go do eksploracji tej ludzkiej masy, do poszukiwań rozwiązania jej zagadki, wywołując nieomal fizyczną potrzebę kontaktu z obcymi, czy też – by nawiązać do metafory Kjærstada – ciekawość na granicy głodu poznania. Anonimowy tłum przyjmuje w tym fragmencie *Rand* postać opisywanej przez Zygmunta Baumana jednolitej, ludzkiej powierzchni, po której wzrok spacerowicza prześlizguje się jedynie jak po sklepowych ekspozycjach⁵⁴⁷, a „człowiek człowiekowi jest ekranem”⁵⁴⁸. Jednak bohater Kjærstada, w przeciwieństwie do ponowoczesnego *flâneura* z eseju Baumana, odczuwając potrzebę konfrontacji z powierzchnią identycznych twarzy, przełamuje typowy wzór zachowań dzisiejszego uczestnika miejskiej przestrzeni.

⁵⁴⁶ „Jeg stirret inn i ansiktene rundt meg, kunne, enda jeg strevde med å lete etter særtrekk, bare skille dem i mannlige og kvinnelige. *Det var noe som ikke stemte*. Jeg husket et bilde fra krigen. Hundrevis av mennesker tett sammen på en plass. Alle med gassmasker. En vanvittig virkning. Ikke fordi disse menneskene ble forvandlet til noe fremmed (insekter, romvesener), men fordi de plutselig, og ikke minst som masse, fikk karakter av noe skjult, *ukjent*. De sto brått for noe annet. Et inntrykk skapt ved at ansiktene var tildekket. Jeg hadde den samme opplevelsen nå, her, på trikken midt i rushtiden, en varm sommerdag i Oslo. Alle så like ut. Jeg ble fylt av nysgjerrighet, en rumlende nysgjerrighet, lik sult. Jeg forsøkte å lytte til samtalebrokkene, følte at disse stemmene, denne mumlingen, vevde meg inn i noe, noe jeg var totalt uvitende om. Jeg har aldri kjent noe lignende, en slik... Jeg visste bare at passasjerene skulte noe for meg (og for seg selv?), at jeg befant meg foran en overflate, noe mektig, som nektet å gi seg til kjenne.” *Ibid.*, s. 20.

⁵⁴⁷ Por. Bauman, „Wśród nas, nieznajomych...”, *op.cit.*, s. 154.

⁵⁴⁸ Bauman, „Ponowoczesne wzory osobowe”, *op.cit.*, s. 22.

Epizod w tramwaju nie jest jedynym przykładem sytuacji, które świadczą o polemice z modelem ponowoczesnego spacerowicza, widocznej w konstrukcji bohatera *Rand*. Również wędrując po Oslo City, centrum handlowym, które według Baumana stanowi miejsce upowszechnienia *flânerie* na masową skalę (por. rozdz. 3.2.), narrator powieści bardziej niż wystawionymi na sprzedaż dobrami zainteresowany jest ludźmi odwiedzającymi tę świątynię konsumpcji, wyczuwając w ich obecności możliwość poznawczej eskapady:

„Na chybił trafił wędrowałem po centrum. Chodziłem ‘ulicami’ (korytarzami? tunelami?). Jeździłem ruchomymi schodami. Wchodziłem i wychodziłem ze sklepów. [...] Obserwowałem ludzi wokół mnie, zachwycone twarze, żywe komentarze, wszystkie te wskazujące palce, śmiech, tę atmosferę na pół bazaru, na pół karnawału. [...] Lubowałem się. Wdychałem. Byłem wielkim otworem przyjmującym otoczenie. Najbardziej lubowałem się ludźmi, tym tłumem, tym morzem nieznanych historii, pewnością, że każde z ust wokół mnie może rozpocząć rozmowy prowadzące w całkiem nieznaną sferę, jeszcze bardziej czarujące niż Oslo City.”⁵⁴⁹

Bohater Kjærstada łączy *flânerie* w klasycznym (Baudelairovskim) wydaniu z jej ponowoczesną, opisywaną przez Baumana, odmianą, z takim samym zaangażowaniem oddając się wędrowni przez ulice miasta (które według Baumana w dzisiejszych czasach są nieciekawe dla

⁵⁴⁹ „Jeg vandret på måfå rundt i senteret. Jeg gikk i ‘gatene’ (korridorene? tunnelene?). Jeg kjørte i rulletrappene. Jeg gikk ut og inn av butikkene. [...] Jeg iakttok menneskene rundt meg, de begeistrede ansiktene, de ivrige kommentarene, alle de pekende fingrene, latteren, denne atmosfæren halvt av basar, halvt av karneval. [...] Jeg nøy. Jeg inhalerte. Jeg var en eneste stor åpning mot omgivelsene. Aller mest nøy jeg menneskene, dette mylderet, dette havet av ukjente historier, vissheten om at hver eneste av munnene rundt meg kunne starte samtaler som førte rett inn i komplett ukjente verdener, enda mer trollbindende enn Oslo City.” Kjærstad, *op.cit.*, s. 156-157.

spacerowicza jako niebezpieczne strefy przejściowe⁵⁵⁰), jak i przemierzając centrum handlowe. Jego ciekawość pozostałych uczestników miejskich przestrzeni sprawia jednakże, że staje się on wyjątkową postacią na tle innych spacerowiczów. Narrator *Rand* czerpie podobną do rauszu przyjemność nie tylko z przyglądania się ulotności życia współczesnej metropolii (jak miało to miejsce w przypadku „malarza życia nowoczesnego” Baudelaire’a), lecz także z kontaktu z obcymi, którzy nie stanowią dla niego jedynie bezkształtnej, zuniformizowanej masy, lecz symbolizują nieskończony potencjał skryty w rozwijającym się Oslo – mieście pozornie doskonale znanym, ale zarazem będącym ekscytującą *terra incognita*, której badanie przypomina bohaterowi wyprawę „Kolumba, podróżnika-odkrywcy w drodze w nieznane.”⁵⁵¹

Zdaniem Baumana, nadrzędną cechą spaceru *flâneura* jest epizodyczność, przelotność jego kontaktów z innymi przechodniami, z którymi zetknięcie przybiera kształt „anty-spotkania” (*mis-meeting*) [własne wyróżnienia]:

„All strands of modern life seemed to meet and tie together in the pastime and the experience of the stroller: going for a stroll as one goes to a theatre, finding oneself among strangers and being a stranger to them [...], taking in those strangers as ‘surfaces’ – so that ‘what one sees’ exhausts ‘what they are’ – and *above all seeing and knowing them episodically*; psychically, *strolling means rehearsing human reality as a series of episodes, that is as events without past and with no consequences*. It also means *rehearsing meetings as mis-meetings, as encounters without impact*: the fleeting fragments of other person’s lives the stroller spun off into stories at will – it was his perception that made them into actors, let alone the plot of the drama they play.”⁵⁵²

⁵⁵⁰ Zob. Bauman, „Przedstawienie na pustyni”, *op.cit.*, s. 78.

⁵⁵¹ „[...] Columbus, en oppdagelsesreisende på vei mot det ukjente” Kjørstad, *op.cit.*, s. 64.

⁵⁵² Bauman, „From Pilgrim to Tourist...”, *op.cit.*, s. 26.

Zafascynowany obcymi powoduje, że bohater *Rand* wyłamuje się z tego schematu postępowania, wchodząc w wyjątkowe relacje z przypadkowo napotkanymi na ulicy osobami – swoimi późniejszymi ofiarami. Narratora frapuje już sam wybór rozmówców, który z jednej strony wydaje się losowy, a z drugiej powoduje pierwsze wątpliwości dotyczące możliwych reguł rządzących serią zabójstw („Co takiego w tym człowieku przyciągnęło mnie już na odległość? Czy właśnie anonimowość? Obietnica czegoś zupełnie zwyczajnego? A może tweedowa marynarka?”⁵⁵³), natomiast intrygujące dyskusje, które stanowią wstęp do właściwej „znajomości” mordercy z jego ofiarami, dodatkowo potwierdzają jego wrażenie, że znajduje się u progu kognitywnej przygody.

Każda z napotkanych sześciu osób wykonuje zawód lub posiada hobby reprezentujące inną gałąź nauki, inny rodzaj umiejętności i symboliczny język⁵⁵⁴, a przekazywane przez nie informacje potęgują narastającą w bohaterze powieści niewyjaśnioną żądzę wiedzy, która ostatecznie zmusza go do popełnienia zbrodni oraz, w konsekwencji, do pogłębienia relacji z ofiarami. W ten sposób zabójca z powieści Kjørstada przeczy Baumanowskiemu wyobrażeniu spacerowicza – jego spotkania z obcymi stanowią odwrotność „anty-spotkań”, bo choć są pozbawione przeszłości, mają ogromny wpływ na dalsze losy obu zaangażowanych stron. Sam bohater w podobny sposób pojmuje znaczenie swoich przypadkowych zetknięć z obcymi, czemu daje wyraz tuż przed morderstwem Evy Weiner, swej trzeciej ofiary [oryginalne wyróżnienie]:

„Dokąd ona zaprowadzi tę osobliwą rozmowę, tę – nie zawaham się stwierdzić – *cudowną* rozmowę? Nic nie jest z

⁵⁵³ „Hva var det med dette mennesket som allerede på avstand tiltrakk meg? Var det nettopp det anonyme? Løftet om noe fullkomment ordinært? Eller kan det ha vært tweedjakken?” Kjørstad, *op.cit.*, s. 31-32.

⁵⁵⁴ Szczegółowe zestawienie parametrów charakteryzujących ofiary w *Rand* przedstawił Knut Brynhildsvoll, *op.cit.*, s. 187 i 189 oraz Bjarne Markussen, *Romanens optikk*, *op.cit.*, s. 84.

góry ustalone. Wiem, że kolejne zdanie może... wywrócić do góry nogami moje życie. Lub jej życie.”⁵⁵⁵

Postępowanie narratora *Rand* całkowicie zrywa z podstawowymi założeniami zachowania jednostki w nowoczesnym mieście, o których jako jeden z pierwszych pisał Georg Simmel – postawą zblazowanego osobnika odczuwającego antypatię w stosunku do otaczającego tłumu, która charakteryzuje m.in. postać wędrowca z *Głodu* (zob. rozdz. 4.2. i 5.5). Podczas gdy bohater Hamsuna chroni się przed obcymi, wykorzystując skomplikowane mechanizmy obronne, jak kłamstwo czy snucie fantastycznych opowieści, zabójca z powieści Kjørstada odrzuca obojętność na rzecz bardziej wyrafinowanej formy ludzkiej interakcji – próbuje stworzyć więź ze swoimi rozmówcami, aby zdefiniować ich jako jednostki, ale też (być może przede wszystkim) doświadczyć dzięki nim intelektualnej stymulacji.

Jego potrzebę, by przekroczyć barierę anonimowości tłumu można uzasadniać na kilka sposobów. Po pierwsze wynikać może ona z braku głębszych kontaktów z innymi ludźmi: bohater przez większość czasu wiecie samotne życie, w którym stale towarzyszą mu jedynie monitory komputerowe, telewizyjne ekrany i radioodbiorniki, zaś jego relacje ze sporadycznie pojawiającą się w domu żoną ograniczają się do niezobowiązujących wymian zdań oraz aktów fizycznej miłości. Z drugiej strony przyczyny nocnych wędrówek narratora powieści mogą wiązać się z jego nie w pełni uświadomionym, wewnętrznym pragnieniem poznawczego rozwoju. Richard Sennett twierdzi, że współczesny człowiek jest zbyt zajęty sobą, by badać otaczającą go rzeczywistość: „Jażn każdej osoby stała się jej podstawowym brzemieniem; poznanie siebie jest celem

⁵⁵⁵ „Hvor vil hun styre denne eiendommelige samtalen, jeg nøler ikke med å si *vidunderlige* samtalen. Ingenting er fastlagt på forhånd. Jeg vet at den neste setningen kan... omkalfatre livet mitt. Eller hennes.” *Ibid.*, s. 70.

samym w sobie, a nie środkiem do poznania świata.”⁵⁵⁶ Bohater *Rand*, przeciętny reprezentant norweskiej klasy średniej, zafascynowany globalizacją konsument z kraju dobrobytu, odczuwając nagłą potrzebę interakcji z obcymi może chcieć dążyć do wypełnienia istniejącej w jego życiu pustki spowodowanej brakiem nadrzędnych celów. W tej sytuacji rozwiązaniem staje się pragnienie wiedzy i poznania, rozumianego jednak inaczej, niż postuluje Sennett – zetknięcie z obcymi zyskuje wymiar epistemologiczny, ponieważ pozwala narratorowi poszerzyć horyzonty przez gromadzenie faktów wymienianych w rozmowach z ofiarami, co z kolei umożliwia mu lepsze zrozumienie ich samych, świata, a wreszcie może też przybliżyć go do odpowiedzi na ontologiczne pytanie o istotę ludzkiego bytu⁵⁵⁷.

Spacer i obserwacja (tutaj przyjmująca postać ciekawskiego spojrzenia na współuczestników miejskiej przestrzeni oraz, w konsekwencji, interakcji z nimi) to nie jedyne podstawowe cechy *flânerie*, pojawiające się w *Rand*. Utwór wyraźnie problematyzuje także kwestię procesu twórczego, która jednak – podobnie jak zagadnienie obserwacji i kontaktu z tłumem – jest bardziej złożona niż w przypadku wcześniej omawianych powieści miejskich. *Rand* zawiera bogatą refleksję autotematyczną, skupioną wokół problemu powstawania tekstu (spisywanych przez bohatera relacji oraz rozważań dotyczących zabójstw i śledztwa), a także związanych z nim dylematów na temat możliwości i ograniczeń języka. Tok narracji wypełniają sformułowania świadczące o poszukiwawczym stosunku opowiadającego

⁵⁵⁶ Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, op.cit., s. 13.

⁵⁵⁷ Taka postawa bohatera powieści może być przejawem ekstremalnej kreatywności i indywidualizmu żyjącej w społeczeństwie informacyjnym jednostki, która pragnie chronić własną tożsamość, a jednocześnie wydostać się ze swej dotychczasowej, bezpiecznej sieci powiązań, by stworzyć lub odkryć coś nowego. Szerzej na ten temat, w nawiązaniu do teorii sieci Manuela Castellsa, pisze Tom Egil Hverven w analizie pt. „Random – om *Rand* av Jan Kjerstad”, w: *idem, Å lese etter familien. Essays*, Oslo 1999, s. 125.

wobec językowej materii oraz o jego pragnieniu odnalezienia idealnej formy wyrazu dla własnych myśli.

Takie fragmenty funkcjonują najczęściej jako autokomentarze czy wręcz krótkie dyskusje w nawiasach, np.

„Pytałem siebie później, dlaczego zainteresował mnie ten trochę niepozorny starszy mężczyzna, pochylony nad karoserią zaparkowanego dalej samochodu maturzystów. (Dlaczego piszę ‘niepozorny’? Dlaczego nie ‘nieszczególny’? Albo ‘szary’, ‘neutralny’, ‘przeciętny’?)”⁵⁵⁸

lub

„[...] elegancka, powiedziałbym arystokratyczna twarz. (Co rozumiem przez ‘arystokratyczna’? Że spotkawszy go na ulicy wziąłbym go za hrabiego? Że ewidentnie należał do najlepszych?)”⁵⁵⁹.

Czasami jednak rozważania narratora stają się bardziej bezpośrednie:

„A propos pisania: dopadły mnie skrupuły. [...] Ile czasu i energii muszę poświęcić szukając właściwych sformułowań. Cały czas wierzyłem, opierałem się na tym, że to decydujące. Jak gdyby wszystko, pośrodku czego tkwię, co przeżywam, ostatecznie było problemem wyrazu, pościgiem za słowami. [...] Myślę o poszukiwaniu lepszego słowa – słowa, które ujmie, najlepiej opisze to, czego doświadczam. [...] Czy wybór między ‘duża’ a ‘olbrzymia’ może coś zmienić? Czy któraś z tych opcji przybliży mnie do prawdy?”⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ „Jeg har senere spurt meg hvorfor jeg ble interessert i den litt uanselige eldre mannen som sto bøydd over karosseriet på en parkert russebil rett bortenfor. (Hvorfor skriver jeg ‘uanselig’? Hvorfor ikke ‘ubetydelig’? Eller ‘grå’, ‘nøytral’, ‘gjennomsnittlig’?)” Kjørstad, *op.cit.*, s. 31.

⁵⁵⁹ „[...] et elegant, jeg vil si aristokratisk ansikt. (Hva mener jeg med dette ‘aristokratisk’? At jeg ville tatt ham for en greve om jeg møtte ham på gaten? At han åpenbart tilhørte de beste?)” *Ibid.*, s. 87.

⁵⁶⁰ „Apropos å skrive: Jeg er kommet i anfektelse. [...] Hvor mye tid og energi skal jeg bruke på å lete etter de rette formuleringene. Jeg har hele

Eksploracja możliwości języka nie jawi się tutaj jako praca artysty/rzemieślnika z podlegającym obróbce materiałem, lecz raczej jako część większego procesu poznawczego, którego celem jest dotarcie do sensu opisywanych przez narratora wydarzeń.

Bohater *Rand* postrzega spisywanie swoich doświadczeń jako rodzaj autoterapii czy też element własnego śledztwa w sprawie zabójstw. Proces twórczy nie dotyczy jedynie odwzorowania rzeczywistości, lecz w większym stopniu ma za zadanie jej interpretację. Świadczyć o tym może jego stwierdzenie [oryginalne wyróżnienia]: „Dopiero kiedy zacząłem pisać, sądziłem, że *widzę*, co się wydarzy. Mogłem to zamanifestować. I nawet gdy nachodziły mnie wątpliwości, wydawało się, że przeżycia *nabierają* wagi wraz z ich spisaniem. Zyskiwały znaczenie przez to, że je opowiadałem.”⁵⁶¹ Ograniczone możliwości języka stają się jednak barierą nie do pokonania w konfrontacji z pytaniami stawianymi sobie przez bohatera i powodują zwątpienie [własne wyróżnienie]:

„Oczywiście cały czas to wiedziałem. Że słowa są niewystarczającym narzędziem. To żadne odkrycie. Taki był punkt wyjścia. Nie cierpię nieufności, nie cierpię pesymizmu. Chcę próbować. Czuję się też zmuszony.

Rozważam, czy nie zarzucić pisma, nie poszukać czegoś innego. Ale czy coś innego istnieje? A jeśli zarzucę pismo – czy

tiden trodd, bygd på, at dette er avgjørende. Som om alt det jeg nå står midt oppe i, oppleve, til sjuende og sist er et uttrykksproblem, en jakt på ord. [...] Jeg tenker på søkingen etter et bedre ord – det ordet som dekker, best beskriver, det jeg erfarer. [...] Kan valget mellom ‘stort’ og ‘digert’ gjøre noe fra eller til? Kommer jeg nærmere sannheten ved ett av de to?” *Ibid.*, s. 191.

⁵⁶¹ „Først da jeg begynte å skrive, syntes jeg at jeg så hva som var i ferd med å skje. Fikk manifestert det. Og selv da jeg kom i tvil, var det som om opplevelsene *ble* viktige idet jeg skrev dem ned. De fikk betydning ved at jeg fortalte dem.”, *Ibid.*, s. 168.

nie musiałbym też zarzucić rozumienia tych przeżyć, rozumienia tego, co właściwe –”⁵⁶²

Skoro pisanie jest dla narratora równoznaczne z poszukiwaniem sensu, a nie stanowi jedynie formy przekazania własnych doświadczeń, należałoby stwierdzić, iż w przypadku bohatera *Rand* zachodzi bardziej złożona relacja między obserwacją a tworzeniem, niż ma to miejsce u innych *flâneurów*. Twórczość nie jest tylko reakcją na przeżycie miejskie i wynikiem poczynionych obserwacji, lecz może też pomóc te przeżycia definiować i analizować (choćby analizy te ostatecznie nie przyniosły konkretnego rezultatu).

Podsumowując należy stwierdzić, że wędrowiec z powieści Kjørstada zasadniczo spełnia podstawowe założenia przyjętej tutaj definicji *flânerie*, ponieważ jego uczestnictwo w przestrzeni miasta łączy element spaceru i obserwacji z inspiracją do działalności twórczej, jednak ze względu na pewne istotne rozbieżności wobec klasycznego, Baudelairowskiego wyobrażenia *flâneura*, a także wobec nowszej interpretacji postaci autorstwa Zygmunta Baumana, należałoby zachować ostrożność określając bohatera *Rand* tym mianem. Po pierwsze wątpliwości budzi stosunek narratora do procesu twórczego – skoro, jak była mowa, pisanie pełni dla niego zgoła inną funkcję niż estetyczna, a on sam bynajmniej nie uważa się za artystę, czy możliwa jest legitymizacja jego działalności jako aspektu *flânerie*? Po drugie zauważalna polemika z zachowaniem (po)nowoczesnego spacerowicza jako figury obojętnej wobec anonimowego tłumu dodatkowo każe rozpatrywać postać zabójcy z *Rand* raczej w kategoriach struktury nawiązującej do metafory *flâneura* (także poprzez aluzję do wędrowca z *Głodu* Hamsuna) i wchodzącej z nią w

⁵⁶² „Jeg har selvfølgelig visst det hele tiden. At ord er et utilstrekkelig redskap. Det er ingen oppdagelse. Det har vært utgangspunktet. Jeg hater å være mistroisk, jeg hater å være pessimist. Jeg ville prøve. Jeg har også føt meg tvunget./ Jeg overveier om jeg skal gi opp skriften, lete etter noe annet. Men finnes det noe annet? Og hvis jeg gir opp skriften – må jeg ikke da gi opp å forstå disse opplevelsene, forstå det egentlige –” *Ibid.*, s. 242.

transtekstualną relację. W ten sposób konstrukcja głównego bohatera powieści odpowiada jej dialogicznemu charakterowi, typowemu zresztą dla całego dorobku Kjørstada.

8.6. Od zbrodniarza do detektywa – miejski wymiar poszukiwań sensu

Jak zauważył Walter Benjamin, miejski spacerowicz wyjątkowo często natrafia podczas swoich wędrówek na zbrodnię (zob. rozdz. 3.2, przypis nr 107). Można zatem powiedzieć, że światy *flânerie* i występuku przenikają się nawzajem, zaś *flâneurowi* nierzadko blisko do przestępcy. Narrator *Rand* reprezentuje oba te światy, a dodatkowo, wcielając się jednocześnie w rolę mordercy i detektywa, znakomicie utożsamia „człowieka tłumu” Edgara Allana Poe’go – paradoksalną postać ścigającego i ściganego zarazem. Sposób, w jaki bohater powieści odbiera życie swoim ofiarom, stanowi kontynuację i kulminację poznawczych pragnień, o których była wcześniej mowa. Jego poszukiwanie wiedzy w zetknięciu z obcymi odzwierciedla pewne zwyczaje obecne w ponowoczesnym społeczeństwie informacyjnym – zbieranie przypadkowych faktów od przypadkowych przechodniów przypomina naukę z programów telewizyjnych, stale zmienianych przy użyciu pilota, czy ze stron internetowych (aczkolwiek publikacja *Rand* wyprzedza rewolucję informacyjną związaną z upowszechnieniem tego środka masowego przekazu).

Dyskusje bohatera z przyszłymi ofiarami dotyczą tak różnorodnych kwestii, jak kroje pisma czy zatopienie Atlantydy, co z jednej strony fascynuje go, a z drugiej – onieśmiela. Koncentrując się na estetycznych walorach prowadzonych rozmów, próbując zmienić je w małe, nieuchwytnie dzieła sztuki, narrator zawsze pojmuje jednak, że każdą dyskusję należy zakończyć – często w najmniej oczekiwanym momencie. Wrażeniu temu towarzyszą zazwyczaj symboliczne wizje szczelin i światła, po których

następuje morderstwo, co może sugerować rodzaj olśnienia lub mistycznego przeżycia natury religijnej⁵⁶³. Ponieważ jednak w sytuacjach tych często pojawiają się też słowa lub wyrażenia przykuwające uwagę bohatera i prowokujące przemoc, zabójstwa mogą również wynikać z jego irytacji spowodowanej brakiem zrozumienia doświadczeń lub uczuć rozmówcy. Narrator najlepiej wyraża tego typu frustrację tuż przed morderstwem waltornistki Ruth Isaksen, która ginie od wbicia w ucho własnej szpilki do kapelusza:

„Nagle z trudem mogłem opanować irytację wywołaną tym, że zdawała się słyszeć coś, czego ja nie słyszałem. »Słuchaj« – powiedziała. Czy książyc nie był też w pełni? I czy nie przypominał płodu widzianego przez błonę, kurczaka w jajku? Poczulem konieczność przebicia tej błony, tego hałasu, wetknięcia patyka w koła maszynierii produkującej ten szum, wyłączenia jej, aby to, co ona najwidoczniej słyszała, pozostało jasnym dźwiękiem.”⁵⁶⁴

Nadrzędną cechą opisywanych przez Kjørstada zabójstw jest jednak ich przypadkowość, którą najlepiej scharakteryzował śledczy Theo Zakariassen:

„To dziwne, [...] czasem marzyłem o tym, by powalić na ulicy przypadkowego człowieka. Złamać zasady. Tylko żeby zobaczyć, co się stanie. Wprawić coś w ruch. Wcisnąć przycisk, o którym nie ma się pojęcia, do czego służy. A teraz ktoś najwyraźniej wpadł na ten sam pomysł!”⁵⁶⁵

⁵⁶³ Zob. Hverven, *op.cit.*, s. 141.

⁵⁶⁴ „Plutselig hadde jeg vanskeligheter med å døyve irritasjonen over at hun lot til å høre noe jeg ikke hørte. «Hør», sa hun. Var det ikke også fullmåne? Og lignet den ikke et foster sett gjennom en hinne, en kylling i et egg? Jeg følte trang til å stikke hull på denne hinnen, denne støyen, stikke en kjepp inn i hjulene på maskineriet som lagde dette suset, få skrudd det av, slik at dette hun åpenbart hørte, lå igjen som en klar tone.” Kjørstad, *op.cit.*, s. 185.

⁵⁶⁵ „Det er merkelig, [...] av og til har jeg fablet om å slå ned et tilfeldig menneske på gata. Bryte reglene. Bare for å se hva som skjer. Sette

Rezultatem przygodnych morderstw staje się, jak zasygnalizowałam wcześniej, przemiana zbrodniarza w detektywa, połączona ze żmudnym, lecz fascynującym głównego bohatera, procesem poszukiwania sensu jego własnych czynów. Narrator ma świadomość, że zabójstwa stanowią jedynie przedsmak jego prawdziwych relacji z ofiarami („Ogólnie rzecz biorąc czuję – nie – *wiem*, że to jedynie wstęp, preludium, że nasz właściwy związek rozpocznie się po tym spotkaniu.”⁵⁶⁶ [oryginalne wyróżnienie]), że prowadzą z jednej strony do pogłębienia jego wiedzy na temat ich samych oraz zagadnień podejmowanych przez nich w rozmowach, a z drugiej strony do pojawienia się anonimowych jak dotąd mieszkańców Oslo w zbiorowej świadomości Norwegów, śledzących rozwój sprawy w mediach. To powiązanie odbierania życia z narodzinami zostaje kilkakrotnie podkreślone w tekście powieści przez uderzającą literówkę, która pojawia się w jednym z prasowych artykułów, gdzie słowo *morder* („morderca”) zamieniono na *moder* („matka”)⁵⁶⁷.

Produkcja znaczeń namnażanych w toku prywatnego śledztwa narratora ma dwojaki charakter. Większość wskazówek sugerujących związek między poszczególnymi ofiarami wynika ze zbieżności pewnych przypisanych cech konkretnych osób, ich zainteresowań lub zwyczajów, jednak niektóre z tropów współtworzących (stale niekompletny) wzór działania mordercy są wytwarzane przez niego samego. Mam tu na myśli oczywiście sam dobór ofiar, ale także czasu, narzędzi i – co nie mniej ważne – miejsc zbrodni. Konfiguracja zabójstw pod względem topograficznym zdradza pozorną regularność, ponieważ część miejsc odzwierciedla określone cechy zabitych w nich ludzi (np. architekt Georg

ting i gang. Slå på en bryter man ikke aner hva er til. Og nå har en eller annen tydeligvis fått samme idé!” *Ibid.*, s. 218.

⁵⁶⁶ „Jeg opplever i det hele tatt, nei, jeg *vet* at dette bare er en innledning, en optakt, at vårt egentlige forhold vil begynne etter dette møtet.” *Ibid.*, s. 71.

⁵⁶⁷ Zob. też Brynhildsvoll, *op.cit.*, s. 184.

Becker ginie pod kolumnadą biblioteki publicznej, a antropolog społeczny Tor Gross na wzniesieniu przypominającym ołtarz)⁵⁶⁸, jednak zastosowanie jednego klucza do interpretacji wyboru wszystkich sześciu miejsc zbrodni okazuje się zadaniem równie trudnym, co połączenie w spójną całość pozostałych parametrów charakteryzujących ofiary.

Nawiązując do podstawowych założeń semiologicznej perspektywy badań miejskich, czyli postrzegania przestrzeni miasta jako systemu znaków językowych, o czym tak pisał Roland Barthes:

„The city is a discourse and this discourse is truly a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by living in it, by wandering through it, by looking at it.”⁵⁶⁹,

można powiedzieć, że główny bohater *Rand*, nadając określonym przestrzeniom Oslo szczególne znaczenie jako miejscom zbrodni, wytwarza kod, którego sens usiłuje następnie zrozumieć analizując własne zabójstwa. Sam proces przypisywania miastu cech języka lub tekstu przyjmuje w powieści postać zbliżoną do retoryki przechadzki, omawianej przez Michela de Certeau w eseju „Chodzenie po mieście”⁵⁷⁰. Podobnie jak przechodnie, którzy poruszając się po niewidzialnych trajektoriach piszą tekst miasta, niemożliwy do odczytania przez nich samych ani żadnego obserwatora, bohater Kjærstada buduje w przestrzeni norweskiej stolicy sieć

⁵⁶⁸ Bjarne Markussen twierdzi, że to specyficzna atmosfera poszczególnych miejsc zbrodni stanowi jeden z czynników prowokujących bohatera do popełnienia morderstw, zob. Markussen, *Romanens optikk*, *op.cit.*, s. 125.

⁵⁶⁹ R. Barthes, „Semiology and the urban”, w: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, N. Leach (ed.), London 1997, s. 168.

⁵⁷⁰ Zob. M. de Certeau, „Chodzenie po mieście”, w: *idem, Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 93-110.

powiązań między znaczącymi punktami odniesienia (miejscami zbrodni). Trwałość tychże powiązań okazuje się jednak złudna, a tekstualizacja miasta, podobnie jak działalność literacka bohatera, napotyka na przeszkodę w postaci ograniczonych możliwości referencyjnych języka – powstały kod miejski nie daje się w pełni odszyfrować.

To niepowodzenie dodatkowo wpływa na wyobrażenie Oslo jako miejsca chaosu, co zresztą już na początku powieści sygnalizuje odwołanie się drugiej z ofiar, Tora Grossa, do stereotypowej wizji miasta-dżungli. Jak zauważa Richard Lehan na podstawie analiz powieści Thomasa Pynchona i Paula Austera, które *Rand* pod wieloma względami przypomina, w ponowoczesnym mieście tajemnicy dominuje przypadek i nieprzewidywalność, a wędrujący w nim jak w labiryncie detektyw, nie mogąc już polegać na holmesowskich zdolnościach dedukcji, podąża za niezliczonymi wskazówkami w hermeneutycznym kręgu i prawie zawsze wraca do punktu wyjścia⁵⁷¹. Niczym Edypa Maas z *49 idzie pod młotek* lub Quinn ze *Szklanego miasta*, bohater Kjærstada sam nie wie, czy odkrył prawdę, czy tylko ją zmyślił – a może uległ sile perswazji medialnych doniesień. Otaczający go świat nosi bowiem znamiona hiperrealności w rozumieniu Jeana Baudrillarda, w której obrazy serwowane przez media mieszają się z rzeczywistością, a nawet ją zastępują. Prawdziwe miejsca zbrodni tracą swoje (choćby pozorne) znaczenie, nadane im przez zabójcę, gdy ten nie potrafi odczytać własnego miejskiego kodu, lecz odżywają w jego świadomości oraz w zbiorowej wyobraźni mieszkańców Oslo na fotografiach – jako obrazy pozbawione wyraźnego związku z rzeczywistością [oryginalne wyróżnienie]:

„Spoglądając stale na miasto, przypominałem sobie osobliwą wystawę, którą odwiedziłem parę dni wcześniej. Pewien nieznan mi artysta zyskał największy w swoim życiu rozgłos wystawiając fotografie z pięciu miejsc zabójstw. Wszystkie

⁵⁷¹ Lehan, *The City in Literature*, op.cit., s. 287.

zdjęcia zrobiono w nocy. W niezwyklej sposób wywoływały... tajemniczość, której nigdy wcześniej nie wyczuwałem w tej sprawie. Zwłaszcza oglądając te miejsca w czerni i bieli odczuwałem nowe impulsy. Wszystkie miejsca były opustoszałe i przywoływały na myśl obce miasta, krajobrazy, które nie miały nic wspólnego z Norwegią czy Oslo. Jakby budynki i części ulic nie miały żadnego związku z ludźmi. Wszystko było tak *opustoszałe*, tak jałowe, tak odległe, tak... mam słowo: nierzeczywiste. Dałem się przesiąknąć temu otoczeniu, czułem mieszkankę przerażenia i fascynacji.”⁵⁷²

Bohater nie daje się jednak zwieść symulakrycznym wizjom miasta, ponieważ jego koncentracja na dotarciu do szeroko pojmowanego sensu (własnych zbrodni, ale też ludzkiego istnienia) nie pozwala mu oderwać się od rzeczywistego świata, którego doświadczenie ma być drogą do poznania ukrytej prawdy. Oslo, jakkolwiek chaotyczne i tajemnicze, nabiera dla niego cech metafory zbliżonej do platońskiej jaskini, kiedy jako namacalna konstrukcja zachęca do odkrycia idealnego ładu, który kryje się pod jego powierzchnią:

„Poczułem ochotę, by się wpatrywać – wpatrywać się tak długo (lub zmusić wzrok, by przyjął inną, jak gdyby podczerwoną jakość), aż miasto lub świat powoli staną się przezroczyste i zdradzą swą wewnętrzną mechanikę, coś podobnego do uczucia, gdy ogląda się fortepian o skrzyni ze szkła. Albo wpatrywać się tak długo, aż pozostanie tylko wzór, jak dywan,

⁵⁷² „Idet jeg kastet stadige blikk mot byen, mintes jeg den aparte utstillingen jeg hadde besøkt noen dager tidligere. En for meg ukjent fotograf hadde fått sitt livs publisitet ved å stille ut fotografier fra de fem mordplassene. Alle bildene var tatt om natten. På en unik måte fikk de fram en... mystikk jeg aldri før hadde fonemmet i saken. Særlig dette å se alle stedene i svart-hvitt ga meg nye impulser. Samtlige plasser var øde og fikk en til å tenke på fremmede byer, landsaper som ikke hadde noe med Norge eller Oslo å gjøre. Eller som om bygningene og gatepartiene ikke hadde noe med mennesker å gjøre. Alt var så *øde*, så goldt, så fjernt, så... jeg har ordet: urealistisk. Jeg lot meg gjennomsyre av disse omgivelsene, kjente en blanding av skrekk og fascinasjon.” Kjærstad, *op.cit.*, s. 171-172.

na którym z tygrysa zostały tylko pasy, a sam tygrys wysublimował się do własnej istoty, swej najgłębszej idei.”⁵⁷³

Obserwowanie wnętrza skomplikowanej struktury stanowi często powracający w powieści motyw, szczególnie wyraźny w scenach, gdy narrator przygląda się budowie wieżowców w śródmiejskiej dzielnicy Vaterland. Właśnie w tych fragmentach najdobitniej uwidacznia się zespolenie doświadczenia miejskiego z poszukiwaniem sensu, gdyż śledzenie kolejnych etapów budowy, postrzegane symbolicznie, odnosi się do różnych odsłon procesu poznawczego bohatera *Rand*.

„Mało jest w Oslo miejsc, gdzie czuję się lepiej niż tutaj, pod niebem pełnym dźwigów. Potrafię tak mocno wczuć się w tej projekt, że czasem wydaje mi się, że jestem jednym z inżynierów”⁵⁷⁴

wyznaje narrator powieści. Czułość z domieszką dumy, towarzysząca wypowiedziom zabójcy na temat rozbudowy miasta, zdradza jego emocjonalny stosunek do rozwoju norweskiej stolicy, jednak jego entuzjazm nie jest wyłącznie wynikiem fascynacji – o czym była mowa – zakresem zmian zachodzących we współczesnej metropolii. Bohater Kjørstada w bardzo osobisty sposób traktuje plac budowy w Vaterland, ponieważ pasjonuje go sama idea tworzenia, nieskończoności, niezdefiniowania typowego dla etapu wznoszenia konstrukcji.

⁵⁷³ „Jeg følte en trang til å stirre – stirre så lenge (eller tvinge synet inn i en annen, en slags infrarød kvalitet) at byen og verden langsomt ble gjennomskiktig og avslørte sin indre mekanikk, noe i likhet med den fornemmelsen du kan få når du betrakter et flygel der selve kassen er av glass. Eller stirre så lenge at bare mønsteret sto igjen, som et teppe der bare stripene var tilbake av tigreren, der tigreren var sublimert til sin essens, sin dypest idé.” *Ibid.*, s. 171.

⁵⁷⁴ „Det er få steder i Oslo jeg trives bedre enn her, under en himmel full av kraner. Jeg kan leve meg så sterkt inn i prosjektet at jeg av og til tror jeg er en av ingeniørene.” *Ibid.*, s. 63.

Rezultat działań inżynierów nie ma znaczenia; to proces budowy stanowi cel sam w sobie:

„Popatrzyłem na betonowy szkielet, nie podobała mi się myśl, że mają zacząć obkładać go płytami elewacyjnymi, lustrami. Nie wiem, dlaczego, ale nie podoba mi się to. Podoba mi się tak, jak jest teraz. Daje mi to... Patrzę i myślę o ulu albo o komórkach. O półce na przyprawę. Pustym regale książkowym. Szachownicy. Dzwonku wietrznym. Silosie. Pionowym labiryncie. Monolicie (w swej surowości dużo ciekawszym niż ten Vigelanda). Olbrzymim sekretarzu (bez szuflad). Filtrze. Chipie. Kręgosłupie. Czymś abstrakcyjnym. Bez słów.”⁵⁷⁵

W innym miejscu narrator jeszcze precyzyjniej określa swoje wrażenia:

„[...] Fascynuje mnie charakter niedokończenia. Zdolność prowokowania porównań, metafor, odwoływania się do wyobraźni. Możliwość wpatrywania się w surowe kontury i uruchamiania myśli o czymś skomplikowanym, strasznym, o projekcie, który w rzeczywistości jest nierealny. Szkieletowość drapacza chmur każe mi myśleć o przełomowej idei, idei tak wielkiej, że aż niemożliwej. O słowniku jeszcze nieistniejącego języka.

Wszyscy wydają się chcieć zmienić abstrakcję w coś konkretnego. Czy tylko ja pragnę wykorzystać to, co konkretne, by śledzić abstrakcję?”⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ „Jeg så mot betongskjelettet, likte ikke tanken på at de skulle begynne å kle det med fasadeplater, speil. Jeg vet ikke hvorfor, men jeg liker det ikke. Jeg liker det slik det er nå. Det gir meg... Jeg ser på det og tenker på en bikube, eller celler. En krydderhyll. En tom bokreol. Et sjakkbrett. En vindharpe. En silo. En vertikal labyrint. En monolitt (i sin råhet mye mer spennende enn Vigelands). Et svært skatoll (uten skuffer). Et filter. En chip. En ryggstøyle. Noe abstrakt. Uten ord.” *Ibid.*, s. 124.

⁵⁷⁶ „[...] Det er karakteren av uferdighet som fascinerer meg. Denne evnen til å provosere fram sammenligninger, metaforer, kalle på fantasien. Dette å kunne stirre inn i grove konturer og få satt i gang tanker om noe komplisert, skremmende, et prosjekt som i virkeligheten er urealistisk. I egenskap av skjelett får skyskraperen meg til å tenke på en overskridende idé, en idé så stor at den er umulig. En ordbok over et språk som ennå ikke

Otwarta konstrukcja wieżowca z jednej strony sugeruje potencjalną mnogość rozwiązań kryminalnej zagadki (jak i odpowiedzi na pozostałe pytania rodzące się w toku opowieści), z drugiej strony zaś przywołuje skojarzenia z działalnością pisarską bohatera, jego nieskończonym zmaganiem z materią języka i próbami tworzenia idealnej narracji. Powstająca nowa zabudowa dzielnicy Vaterland inspiruje zabójcę do rozpoczęcia własnych działań literackich, a także wzbudza w nim poczucie misji, rodzi wiarę w możliwość odnalezienia sensu: „Potwierdza to coś, co cały czas przypuszczałem: zgony nie mogą być pozbawione znaczenia [...]. Utwierdza mnie to też w postanowieniu, by spisać te wydarzenia, w przekonaniu, że zasługują na opowiedzenie [...]”⁵⁷⁷. Wreszcie szkielet, rama, naga forma budynku symbolizuje też, jak zauważa Knut Brynhildsvoll⁵⁷⁸, transparentną strukturę powieści Kjærstada. Jeśli czytelnik chce wydobyć z niej głębszą treść, musi sam uzupełnić domysłami znaczeń obfity ilościowo literacki budulec.

Wśród możliwych interpretacji scen, w których zabójca śledzi plac budowy, na uwagę zasługuje również analogia między procesem wznoszenia wysokościowców a wewnętrznym rozwojem bohatera. Per Thomas Andersen wspomina w swoim eseju na temat powieści o rozrastającym się „ja” narratora, który sam mówi o sobie, że jest „człowiekiem w trakcie ekspansji” („et menneske i utvidelse”)⁵⁷⁹. Ewolucja osobowości bohatera *Rand* ściśle wiąże się z jego licznymi poszukiwaniami, o których była wcześniej mowa – zarówno pragnieniem poznania spełnianym

finnes. / Alle virker opptatt av å gjøre det abstrakte konkret. Er jeg den eneste som ønsker å bruke det konkrete til å spore opp noe abstrakt?” *Ibid.*, s. 252.

⁵⁷⁷ „Det bekrefter noe jeg har ant hele tiden: at dødsfallene umulig kan være meningsløse [...]. Dette styrker meg også i beslutningen om å skrive disse hendelsene ned, i vissheten om at de fortjener å bli fortalt [...]” *Ibid.*, s. 124-125.

⁵⁷⁸ Zob. Brynhildsvoll, *op.cit.*, s. 205-206.

⁵⁷⁹ Zob. Andersen, „Jungelen”, *op.cit.*, s. 245.

przez kontakt z obcymi, jak i dążeniem do rozwiązania kwestii natury ontologicznej. Wśród nich nie bez znaczenia pozostaje problem własnej tożsamości mordercy, na który on sam zwraca uwagę stosunkowo późno, w związku z epizodem, któremu bliżej przyjrę się w dalszej części moich rozważań. Podobnie jak Vaterland, część miasta najmocniej oderwana od swej historycznej przeszłości i przekształcana w idealny wręcz przykład nie-miejsca, także bohater w pewnym momencie znajduje się w trudnej pozycji, na granicy przeszłości i teraźniejszości, co narusza równowagę jego dotychczasowego wyobrażenia o samym sobie.

8.7. Ślady pierwotnego dziedzictwa

W *Rand* zaskakuje niemal zupełna nieobecność jakichkolwiek odwołań do przeszłości – czy to wcześniejszego życia zabójcy, czy też historii w szerszym znaczeniu tego słowa. Koncentracja narracji na „tu i teraz” stwarza wrażenie zawieszenia głównego bohatera w swego rodzaju czasoprzestrzennej próżni współczesności. Toteż niezmiernie rzadkie momenty, kiedy dochodzi do zetknięcia mordercy z pozostałościami historycznego dziedzictwa, obfitują w jego nad wyraz silne reakcje. Zdaniem Otto Hageberga i Toma Egila Hvervena zwłaszcza jedna z takich sytuacji, mająca miejsce podczas włączeni narratora po Norweskim Muzeum Ludowym (Norsk Folkemuseum) na półwyspie Bygdøy, ma szczególne znaczenie dla zrozumienia dzieła Kjørstada. Podczas przypadkowej wizyty w muzeum, wśród zrekonstruowanej dawnej zabudowy Oslo bohater zauważa domy z Enerhaugen, dzielnicy, w której sam mieszka. Konfrontacja z namacalnymi świadectwami historii tego miejsca wywołuje w nim intensywne przerażenie zbliżone do ataku paniki, połączone z fascynacją, a jednocześnie negacją obserwowanych śladów życia w jego mieście w poprzednim stuleciu – zagłębienie przez okno do skromnego wnętrza drewnianej chaty graniczy z doznaniem Freudowskiego *das*

Unheimliche, czyli doświadczeniem czegoś znajomego w dziwnym lub nieznanym kontekście albo czegoś dziwnego, nieznanego w kontekście dobrze znanym⁵⁸⁰.

Bohater wyraźnie odrzuca możliwość jakiegokolwiek związku własnych ideałów z napotkanym widokiem, który przywołuje w nim skojarzenia z zapomnianym lub wypartym ze świadomości światem dawnych wartości [oryginalne wyróżnienie]:

„Nie czułem też jakiegokolwiek intuicyjnego powiązania, czegoś określanego mianem ‘historycznych korzeni’. Wręcz przeciwnie. Było to niemożliwe. [...] Na samą myśl doznawałem lęku.

Czyżbym wyczuwał woń... zwłok?

[...]

Jakże to *dawno* temu. Jak... Nie miało to nic wspólnego ze mną. Niemożliwe. Całe wieki różnicy.

Stałem przy domu ze starego Enerhaugen, domu z miejsca, gdzie sam teraz mieszkalem, stałem z twarzą przy oknie i negowałem. Mówiłem »nie« tej ścianie, temu ograniczeniu, temu... zastojowi.”⁵⁸¹

Wśród utożsamianych z ograniczeniem i zastojem wartości, którym przeciwstawia się narrator, na pierwszy plan wysuwa się religia. Sugeruje to wiszący w chacie obraz Jezusa, ale też znaczące, „boskie” nazwisko śledczego Theo Zakariassena, którego bohater postrzega jako swojego mentora. Zintegrowanie obu postaci stanowi, według Hageberga, centralny punkt powieści, świadczący o

⁵⁸⁰ Definicja na podstawie: N. Royle, *The uncanny*, Manchester 2003, s. 1.

⁵⁸¹ „Jeg kjente heller ingen intuitiv sammenheng, dette man kaller ‘historiske røtter’. Tvert om. Det var umulig. [...] Bare tanken ga meg en angstfornemmelse./Kjente jeg lukten av... lik? [...] Hvor lenge siden. Hvor... Det hadde ikke noe med meg å gjøre. Umulig. Århundrer imellom./Jeg sto ved et hus fra gamle Enerhaugen, et hus fra det stedet jeg nå selv bodde, jeg sto med ansiktet mot vinduet og fornektet. Sa nei til denne veggen, denne begrensningen, denne... stillstanden.” Kjærstad, *op.cit.*, s. 130.

ustanowieniu w niej mityczno-religijnego uniwersum oraz moralnej perspektywy postępowania mordercy.⁵⁸² Hverven z kolei skupia się na historii i tradycji, innych wartościach odgrywających coraz mniejszą rolę w życiu reprezentowanych przez bohatera *Rand* współczesnych ludzi, o czym świadczy chociażby przywołany przez badacza cytat z Erica Hobsbawma: „Most young men and women at the century’s end grow up in a sort of permanent present lacking any organic relation to the public past of the times they live in.”⁵⁸³ Takie spojrzenie na zabójcę jako przedstawiciela globalnych trendów widocznych w ponowoczesnym zachodnim społeczeństwie jest oczywiście uzasadnione, jednak interpretacja reakcji bohatera w przywołanej sytuacji może mieć także inny wymiar, związany z lokalnym aspektem jego położenia.

Wizyta w Muzeum Ludowym powoduje zderzenie dwóch obrazów Oslo: współczesnego, dobrze znanego i bliskiego narratorowi powieści, oraz dawnego, zrekonstruowanego w skansenie, którego obcość wpływa na bohatera w dwojaki sposób. Jeszcze przed odwiedzeniem domów z Enerhaugen, podczas przechadzki pomiędzy innymi drewnianymi budynkami, umowność i oderwanie muzealnej przestrzeni od miejskiej rzeczywistości wywołuje niekontrolowany śmiech zabójcy: „Długo stałem zanosząc się śmiechem. Śmiałem się w głos. Sądziłem, że śmiech brzmi... dobrze, naturalnie zlewa się z otoczeniem, albo korygująco, jak ryk samolotu.”⁵⁸⁴ Jednak po chwili nadochodzi go refleksja – wyjątkowo cenna, gdyż stanowiąca jedno z nielicznych w powieści fragmentów zawierających rozważania na temat Norwegii [oryginalne wyróżnienie]:

⁵⁸² Zob. Hageberg, *op.cit.*, s. 264-265.

⁵⁸³ E. Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, London 1995, s. 3. Zob. też Hverven, *op.cit.*, s. 132-133.

⁵⁸⁴ „Jeg sto lenge og lo. Jeg lo høyt. Jeg syntes latteren klang... fint, gled naturlig inn i omgivelsene, eller korrigerende, som brølet fra et fly.” Kjørstad, *op.cit.*, s. 129.

„Powstrzymuję się. Nie powinienem się śmiać. To... bezwstydne. Powinienem być dumny. Z Norwegii. Z postępu, jaki uczyniliśmy. Od tych skromnych budynków, tego brunatnego średniowiecza, które trwało aż do wczoraj, jeszcze sto lat temu. *Sto* lat temu cała Norwegia była taka. Powyginane szyby i trawa na dachach. Aż tu nagle: 37-piętrowe hotele i centrum kultury, które w jednej chwili może być halą hokejową, a w następnej sekundzie areną do skoków przez przeszkody.”⁵⁸⁵

Pomimo ciągłego skupienia na osiągnięciach współczesności i lekceważącego stosunku wobec wszystkiego, co dawne, a co w hierarchii wartości bohatera wydaje się być jednoznaczne z zacofaniem i prymitywnością, wizja nie tak odległej przeszłości jego miasta i kraju uzmysławia mu, że właśnie owa wiejska, „średniowieczna” przeszłość stanowi trzon norweskości – dziedzictwa, którego on sam, chcąc nie chcąc, jest spadkobiercą. Dysonans poznawczy, powstający w wyniku tego odkrycia, wywołuje silne reakcje – początkowo śmiech, w sytuacji oglądania skansenu z zewnątrz, z pozycji niezaangażowanego przechodnia, a następnie, gdy doświadczenie zyskuje wymiar osobisty i narrator utożsamia się z przestrzenią starego Enerhaugen – atak lęku.

Podobne wątpliwości dotyczące ustalenia własnej przynależności narodowej i historycznej towarzyszą zabójcy podczas jego działalności pisarskiej, która wyraźnie nawiązuje do epizodu w Muzeum Ludowym dzięki wykorzystaniu wspólnego motywu: bohater dostrzega w chacie ze starego Enerhaugen identyczny sekretarzyk, przy jakim sam pracuje w domu. Za Otto Hagebergiem⁵⁸⁶ należy zwrócić szczególną

⁵⁸⁵ „Jeg tar meg i det. Jeg skulle ikke le. Det var... uforkammet. Jeg burde være stolt. Over Norge. Over det framskrittet vi har gjort. Fra disse beskjedne bygningene, denne mørkebrune middelalderen som varte til i går, eller til for hundre år siden. For *hundre* år siden var hele Norge sånn. Buklete ruter og gress på taket. Og så, vips, hoteller på 37 etasjer og et kultursenter som i det ene øyeblikket kan være ishockeybane, og i det andre sekundet en arena for sprangridning.” *Loc.cit.*

⁵⁸⁶ Zob. Hageberg, *op.cit.*, s. 263-264.

uwagę na to, iż twórczy aspekt życia tej wyjątkowo nowoczesnej postaci pozostaje głęboko zakorzeniony w przeszłości: specjalista-informatyk, zamiast pisać na komputerze, zawsze robi odręczne notatki, siedząc przy staromodnym, odziedziczonym po krewnych biurku, w otoczeniu fotografii obcych sobie przodków: „Gdy spoglądam na ścianę, gdzie wiszą stuletnie portrety naszych przodków, rybaków, chłopów, wydają się oni równie odlegli, co dinozaury, jak wymarła rasa.”⁵⁸⁷ Fakt, iż pisanie, najintymniejsza ze wszystkich czynności bohatera *Rand*, odbywająca się w prywatnej sferze domu, pod względem symbolicznym również odnosi się do przeszłości, może sugerować, że tradycja wcale nie została całkiem wyparta z jego świadomości, a stanowi jej ważny, choć tłumiony element, który narrator z perspektywy kosmopolity uważa za groźny i ograniczający [własne wyróżnienie]:

„Myślałem, że jestem w drodze, lecz odkryłem kraty, utknąłem. Jak tygrys w klatce. Zastój. Nieruchomość. Albo ruchomość w wąskich granicach. *Dziedzictwo półki skalnej między niebem a morzem.*”⁵⁸⁸

Odwiedzając Muzeum Ludowe, a także pracując w domu nad swoim tekstem, bohater dostrzega niezauważany wcześniej wymiar własnej tożsamości – związek z narodem, dla którego życie w bezpośrednim otoczeniu przyrody przez wieki było stanem naturalnym. Zdaniem Marianne Gullestad norweskie postrzeganie dychotomii natury i kultury opiera się na wyobrażeniu przyrody jako spójnego, uporządkowanego kosmosu, przeciwstawionego chaotycznemu, fragmentarycznemu miastu, ale też podobnego do bezpiecznej mikro-

⁵⁸⁷ „Når jeg ser opp mot veggen der portrettene av forfedrene våre henger, hundre år gamle, fiskere, bønder, virker de like fjerne som dinosaurer, en utdødd rase.” Kjærstad, *op.cit.*, s. 74.

⁵⁸⁸ „Jeg trodde jeg var på vei, men oppdaget gitteret, at jeg satt fast. Som en tiger i bur. Stillstand. Ubevegelse. Eller bevegelse innenfor snevre grenser. En arv fra en fjellhyle mellom himmel og hav” *Ibid.*, s. 168.

przestrzeni domu (zob. rozdz. 1). Jako obywatel zglobalizowanego świata, przywykły do funkcjonowania w ponowoczesnej, zunifikowanej metropolii, zabójca wyznaje zupełnie odwrotne wartości: to miasto reprezentuje dla niego ład, a wizja bliskości przyrody wprowadza zamęt. Dowodzi tego kryzys doświadczany w muzeum, gdzie sfery natury i kultury wchodzą w symbiotyczną relację, jak również często przywoływany przez narratora obraz „półki skalnej między niebem i morzem” (zob. cytaty powyżej), rozumiany jako metafora norweskości zbudowanej na współistnieniu człowieka z surową przyrodą.

Co ciekawe, pradawna, dzika przyroda, stanowiąca część codzienności przodków bohatera, wydaje się mu niebezpieczna, wzbudza atawistyczny lęk przed nieznanym, podobnie jak ma to miejsce w *Głodzie* Hamsuna, gdzie przywiązanemu do miejskiej rzeczywistości wędrowcowi podczas nocy spędzonej w lesie towarzyszy silny niepokój (zob. rozdz. 5.7). Jednakże przyroda ujęta w ryzy nowoczesnej cywilizacji, zamknięta w granicach miasta, uporządkowana i skatalogowana, przynosi zabójcy wytchnienie i inspirację. Stołeczny Ogród Botaniczny, bo o nim mowa, określany przez narratora mianem „mentalnej strefy granicznej” (norw. *mental randson*), jest dla niego ulubioną odskocznią od śródmiejskiego zgiełku – w sensie fizycznym, lecz przede wszystkim psychicznym. Jako miejsce wyciszenia pozwala w skupieniu czytać doniesienia prasowe i analizować elementy kryminalnej zagadki, stanowi zatem idealne otoczenie dla poszukiwania sensu. Dzieje się tak jednak nie tyle ze względu na zdolność przyrody do wywoływania przeżyć natury transcendentalnej czy doświadczeń obcowania z absolutem, co raczej z uwagi na panujący w Ogrodzie Botanicznym ład, który rodzi możliwość systematyzacji chaosu [oryginalne wyróżnienie]:

„W te poranki, gdy pogoda jest ładna, spaceruję do Ogrodu Botanicznego i tam czytam gazety. Otoczenie, o ile to możliwe, w jeszcze większym stopniu niż wcześniej działa stymulująco

na lekturę. Nie wiem, co to. Atmosfera pierwotności, niewinności? Gołębie, ptaszki, oswojone wiewiórki... Czy nie napisano gdzieś w Biblii, że człowiek powstał z prochu? A może to świadomość, że siedzę otoczony przez takie ilości nieznanego, rośliny o łacińskich nazwach, o których nie mam pojęcia; nieświadomy podziw wobec ludzkiej chęci zbierania, porządkowania, opisywania? [...] Siedząc w Ogrodzie Botanicznym wyobrażam sobie czasem, że między włóknami papieru gazetowego a pniami otaczających mnie drzew wytwarza się nić porozumienia, która sprawia, że wydrukowane słowa stają się bardziej widoczne lub która w pewien sposób zdradza treść *pod wierszami*.⁵⁸⁹

Przyroda w bezpiecznym, kontrolowanym i strywalizowanym wydaniu („Gołębie, ptaszki, oswojone wiewiórki”), staje się tłem śledztwa bohatera, pozwala mu pracować, ponieważ sama została odarta ze swych mistycznych właściwości i przeistoczona w emblemat cywilizacji [oryginalne wyróżnienia]: „Ogród parował i rósł, szumiał i szemrał wokół mnie. Nie siedziałem w kaplicy, siedziałem w... *fabryce*. Przyroda *pracowała*. Siedziałem w kolosalnej tkalni.”⁵⁹⁰

Zaburzenie wprowadzone przez epizod w Muzeum Ludowym rzuca wyzwanie m.in. takiemu postrzeganiu przez bohatera przyrody. Przede wszystkim jednak prowadzi do

⁵⁸⁹ „De morgenene det er fint vær, spaserer jeg opp til Botanisk Hage og leser avisene der. I om mulig enda høyere grad enn før virker disse omgivelsene stimulerende inn på lesningen. Jeg vet ikke hva det er. En atmosfære av opprinnelighet, uskyld? Duer, småfugler, tamme ekorn... Står det ikke et sted i Bibelen at mennesket ble skapt av jord? Eller er det vissheten om å sitte omgitt av så mye ukjent, av vekster med latinske navn jeg ikke aner noe om; en ubevisst beundring for menneskets vilje til å samle, ordne, skaffe seg oversikt? [...] Ved å sitte i Botanisk Hage innbiller jeg meg av og til at det skapes en samforstand mellom fibrene i avisepapiret og trestammene rundt som får de trykte ordene til å bli mer synlige, eller som avslører så å si innholdet *under* linjene.” Kjærstad, *op.cit.*, s. 90-91.

⁵⁹⁰ „Hagen dampet og vokste, summet og bruste rundt meg. Jeg satt ikke i et kapell, jeg satt i en... *fabrikk*. Naturen *arbeidet*. Jeg satt i et kolossalt veveri.” *Ibid.*, s. 77.

rozpoznania potrzeby, aby wydostać się poza ramy dotychczasowego życia – właśnie ta potrzeba wzbudza w narratorze nagle pragnienie poznania, które w efekcie zmienia go w mordercę. Jego egzystencja w ponowoczesnej próżni (geograficznej, społecznej, historycznej czy kulturowej), los lubującego się w nie-miejscach światowca, którego życie, pomimo materialnego bogactwa (w pewnym momencie bohater butnie stwierdza: „Mam wszystko. Mamy wszystko.”⁵⁹¹) naznaczone jest duchowym ubóstwem, prowokuje bunt i irracjonalne reakcje. *Rand* stanowi zapis dążeń współczesnego człowieka do wewnętrznej transgresji, wykroczenia poza granice tego, co dobrze znane, bezpieczne i unormowane. Ostateczne odnalezienie sensu okazuje się utopią, ponieważ zabójca stale balansuje na (tytułowym) skraju świata własnych wartości, nie potrafiąc w pełni przyjąć tego, co kryje się po drugiej stronie. Możliwe, że pozornie uporządkowane życie bohatera zyskałoby nowy wymiar wraz z zaakceptowaniem przez niego wszystkiego, co stanowi o jego społecznej tożsamości: historii, tradycji, religii, spuścizny kulturowej, a także przynależności narodowej, wraz z całym jej dziedzictwem opartym na znaczeniu bliskości człowieka i przyrody. Odrzucając tę opcję, narrator skazuje się na brak harmonii oraz wieczną niepewność w rzeczywistości zdominowanej przez chaos i przypadek.

⁵⁹¹ „Jeg har alt. Vi har alt.” *Ibid.*, s. 85.

9. Dag Solstad: *16.07.41. Obcy w Berlinie, obcy w Sandefjord*

*Teraz wypuszcza powietrze
na tyłach wagonu, pozwala przerzucać ulice
jak ciężkie karty czyjegoś albumu – nieznane miejsca*

nieznani ludzie.

Jan Erik Vold, *To czarna plama* 1969

9.1. Dag Solstad (ur. 1941)

Dag Solstad należy, obok Jana Kjærstada, do najwybitniejszych przedstawicieli powojennej prozy norweskiej. Już od najwcześniejszego etapu twórczości, przypadającego na drugą połowę lat 60., kiedy był członkiem grupy „Profil” m.in. wraz z Janem Erikiem Voldem (zob. też rozdz. 4.3.), Solstad dał się poznać jako pisarz o zdecydowanych poglądach i rozpoznawalnym stylu, który Otto Hageberg nazwał „analitycznym, żartobliwym, bełkotliwym i sugestywnym”⁵⁹². Dorobek autora *16.07.41*, na który składa się osiemnaście powieści i trzy zbiory opowiadań (jak również kilka zbiorów esejów oraz cykl reportaży na temat piłki nożnej), można podzielić na kilka wyraźnych okresów: modernistyczny, związany w dużej mierze z buntem środowiska „profilistów” (do roku 1970), okres realizmu społecznego, wynikający z fascynacji chińskim komunizmem w latach 70., a następnie powrót do bardziej refleksyjnej prozy, która w latach 80. zawierała elementy rozliczenia z radykalizmem poprzedniego dziesięciolecia, natomiast w latach 90. wprowadziła podobny typ głównego bohatera – wyobcowanego intelektualisty⁵⁹³. Ostatnie cztery powieści

⁵⁹² „Dag Solstads analytiske, leikande, mumlande og suggererande prosa [...]” O. Hageberg, „Dag Solstad – sjenert og verdig”, *Bøyyen* 2002, nr 4, s. 64.

⁵⁹³ Zob. Ø. Rottem, „Dag Solstad”, w: *Store norske leksikon*, http://snl.no/nbl_biografi/Dag_Solstad/utdypning, dostęp 15.11.2016.

Solstada, z których pierwszą jest opublikowana w 2002 r. *16.07.41*, częściowo nawiązują do egzystencjalnej tematyki typowej dla jego utworów z ostatniej dekady XX wieku, a po części wykorzystują wątki autobiograficzne.

Wśród licznych nagród i wyróżnień, którymi uhonorowano Daga Solstada, najistotniejszą jest Nagroda Literacka Rady Nordyckiej, przyznana mu w roku 1989 za powieść *Roman 1987* (1987, *Powieść 1987*). Jego teksty były tłumaczone na ponad dwadzieścia języków, w tym polski. Pochodzące z pierwszej fazy twórczości *Irr! Grønt!* (1969, *Patynozielone!*, wyd. pol. 2010) stanowi wyraźne nawiązanie do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, którym Solstad fascynował się w latach 60., natomiast *Ellevte roman, bok atten* (1992, *Jedenasta powieść, osiemnasta książka*, wyd. pol. 2011) oraz *Professor Andersens natt* (1996, *Noc profesora Andersena*, wyd. pol. 2010) wpisują się w nurt psychologicznych utworów z targanym wątpliwościami moralnymi outsiderem w roli głównej. Ponieważ publikacja powyższych trzech powieści w Polsce miała miejsce niedawno, nie zapoczątkowano jeszcze w naszym kraju badań nad twórczością Solstada⁵⁹⁴.

Pisarz urodzony w Sandefjord, niewielkim miasteczku położonym sto dwadzieścia kilometrów na południowy zachód od Oslo, dużą część życia spędził w stolicy, gdzie studiował, a obecnie od wielu lat mieszka na zmianę w Oslo i Berlinie. Chociaż Solstad sam twierdzi, że Sandefjord nie wpłynęło znacząco na jego twórczość i nie czuje się z nim szczególnie związany⁵⁹⁵, ślady małomiasteczkowej rzeczywistości można

⁵⁹⁴ Jedynym wyjątkiem może być tutaj wkład tłumaczki Solstada, Doroty Polskiej, która jest autorką przedmowy do polskiego wydania *Nocy profesora Andersena*, zawierającej krótką charakterystykę twórczości pisarza, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia motywu gry w jego dziełach, jak również obszerniej recenzji *17. roman* (2009, *Siedemnasta powieść*), zob. D. Polska, „Nødvendigheten av å leve uforstyrret”, *Bøysen* 2010, nr 1, s. 150-153.

⁵⁹⁵ Takie zdanie autor wyraża w powieści *16.07.41*, a także w rozmowie przeprowadzonej w roku 1999 przez Jana H. Landro, zob. J. H.

odnaleźć w wielu jego książkach, których akcja osadzona jest w niewielkich miejscowościach na wschodzie Norwegii. Oslo, także często stanowiące kulisę wydarzeń powieści Solstada, również nie jest miejscem, które autor uznawałby za własne. „Moje serce bije dla tego miasta, dla tej wielkomiejskiej atmosfery, szarej i niespokojnej, ale nie jestem raczej człowiekiem z Oslo”⁵⁹⁶ – zauważa w eseju poświęconym norweskiej stolicy. Twierdząc przewrotnie, że mieszka tam, ponieważ jest ciągle w podróży i nie chce nigdzie osiąść na stałe⁵⁹⁷, pisarz charakteryzuje siebie samego w sposób nasuwający skojarzenia z wieloma spośród swoich postaci – jako człowieka bez korzeni, będącego stale w drodze. Przypominają o tym jedne z najczęściej pojawiających się w książkach Solstada motywów: podróż pociągiem oraz scena na stacji kolejowej, gdy bohater dzierżąc walizki (symbol dotychczasowego życia) wyrusza na spotkanie nieznanego.

9.2. Różnorodność miejskiego krajobrazu w prozie Solstada

Geograficzne tło powieści Daga Solstada jest dość zróżnicowane, choć akcja prawie każdego spośród jego utworów toczy się w Norwegii. Jak zauważa Atle Krogstad, autor rozprawy doktorskiej na temat czasu i przestrzeni w twórczości Solstada, opisy norweskiej przyrody oraz miast (ulic, budynków, ale też instytucji czy uwarunkowań gospodarczych) stanowią zawsze ważny element jego prozy, a wykreowana przez nie rzeczywistość funkcjonuje jako arena poszukiwań sensu, będących udziałem typowego dla tego pisarza głównego bohatera – młodego intelektualisty, który

Landro, „Dag Solstad drar igjen”, w: *idem, Jeg er ikke ironisk. Samtaler med Dag Solstad*, Oslo 2001, s. 159-160.

⁵⁹⁶ „Mitt hjerte dunker for denne byen, for denne storbyatmosfære, grå og rastløs, men jeg er nok ingen Oslo-mann.” D. Solstad, „En reisende”, w: *Denne forunderlige by, op.cit.*, s. 20-21.

⁵⁹⁷ „Jeg bor her fordi jeg er en reisende her. Jeg bor her fordi jeg ikke ønsker å bo noen steder, jeg ønsker å kjenne mitt hjerte slå, av forventning, fordi en reise står for døra.” *Ibid.*, s. 21.

przybywa w nowe miejsce, aby rozpocząć dorosłe życie⁵⁹⁸. Teksty opisujące norweskie miasta można podzielić na dwie grupy: te, w których miejscem akcji są mniejsze miejscowości oraz te osadzone w Oslo. Trzecią i najmniej liczną kategorię utworów, sklasyfikowanych ze względu na miejsce akcji, tworzą książki, których bohaterowie wyjeżdżają na jakiś czas poza granice Norwegii. Z wyjątkiem powieści *Arild Asnes, 1970* (1971) i *Roman 1987*, gdzie pojawiają się krótkie epizody wizyt w sąsiednich krajach skandynawskich, do ostatniej grupy zaliczają się jedynie *Jedenasta powieść, osiemnasta książka* oraz 16.07.41.

Mniejsze miasteczka opisywane w powieściach Solstada to kolejno Halden (25. *septemberplassen* 1974, Plac 25 września), Larvik (*Gymnaslæreren Pedersens beretning om den store politiske veknelsen som har hjem søkt vårt land* 1982, Relacja nauczyciela licealnego Pedersena o wielkim politycznym przebudzeniu, które nawiedziło nasz kraj), Lillehammer (*Roman 1987*), Kongsberg (*Jedenasta powieść, osiemnasta książka*), Notodden (*T. Singer* 1999), Sandefjord (16.07.41) oraz Bø w Telemarku (17. *roman*). Zdaniem Krogstada miejscowości położone w głębi kraju, regularnie pojawiające się w utworach Solstada od roku 1987, reprezentują zwrot zainteresowań pisarza ku problemom ludzkiego wnętrza, w odróżnieniu od miast portowych z wcześniejszych powieści, traktujących o próbach ucieczki z norweskiej rzeczywistości w świat utopijnych idei komunizmu⁵⁹⁹.

Zarówno w powieściach z pierwszej, jak i drugiej grupy, często powraca motyw miejskiej wędrówki, wywołanej różnego rodzaju duchowym niepokojem, związanym m.in. z dylematami natury politycznej (Oslo w *Arild Asnes, 1970*), miłosnej (Larvik w *Gymnaslæreren Pedersens beretning...*), czy etycznej (Oslo w *Nocy profesora Andersena*). Motyw ten

⁵⁹⁸ A. Krogstad, *Tid, landskap, erfaring – om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*, Trondheim 2002, s. 8-9 i 13.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, s. 327.

zostaje wprowadzony już przez opowiadanie „Det plutselige øyeblikk” (Nagła chwila) z debiutanckiego tomu *Spiraler* (1965, Spirale), w którym anonimowy bohater niespodziewanie zjawia się w nienazwanym, obcym mieście i w sposób podobny do *flâneura* (ale też do „ja” lirycznego z miejskich utworów Sigbjørna Obstfeldera – zob. rozdz. 4.2.) przemierza jego ulice, próbując nawiązać kontakt z przypadkowo napotkanymi osobami. Pomimo stosunkowo częstej obecności postaci ulicznego wędrowcy w powieściach Solstada, żadna z nich (z wyjątkiem *16.07.41*) nie posiada widocznych cech powieści miejskiej, chociaż wspomniane opowiadanie z 1965 r. zdecydowanie można uznać za tekst miejski. W odróżnieniu od większości późniejszych dzieł Solstada, gdzie miasto pojawia się w tle, w „Det plutselige øyeblikk” stanowi ono element o decydującym znaczeniu dla interpretacji utworu jako całości.

Zagraniczną stolicą, która odgrywa istotną rolę w tekście z grupy trzeciej, *Jedenastej powieści, osiemnastej książki*, jest Wilno. Właśnie na Litwie następuje punkt zwrotny akcji – główny bohater powieści, Bjørn Hansen, realizuje tam swój plan, polegający na sfigowaniu własnego kalectwa. Sposób, w jaki Solstad przedstawia Wilno, różni się od literackich obrazów norweskich miast, które prezentowane są przede wszystkim w kontekście ich związków z okolicznym krajobrazem przyrodniczym. Litewska stolica została ukazana raczej w oparciu o odniesienia do jej przeszłości, przywoływanej zarówno w formie czysto encyklopedycznej faktografii, jak i opisów historycznych pozostałości, widocznych w szarej przestrzeni pokomunistycznego miasta. Podobną technikę Solstad wykorzystuje obrazując Berlin w późniejszej o dziesięć lat książce *16.07.41*.

9.3. *16.07.41* – teksty miejskie między rzeczywistością a fikcją

Obecność zarówno zagranicznej metropolii (Berlin), jak i małego miasteczka (Sandefjord), a także motywu miejskiej

wędrówki sprawia, że 16.07.41 z jednej strony wpisuje się w ustanowioną przez wcześniejsze dokonania Solstada tradycję, a z drugiej funkcjonuje jako najwyraźniejszy w jego dorobku przykład utworu, którego obszerne fragmenty mają charakter tekstu miejskiego. Akcja około połowy powieści toczy się w Berlinie, który nie jest jedynie areną wydarzeń (choćby z tego względu, że w tej części utworu brakuje zdarzeń rozumianych jako pojęcie narratologiczne, czyli motywów wprowadzających zmianę w świecie przedstawionym), ale centralnym tematem rzeczzonego fragmentu powieści. Samo miasto – jego historia, usytuowanie w przestrzeni, topografia i atmosfera – stanowi przedmiot narracji, a zarazem scenę, po której porusza się opowiadający. Podobnie rzecz ma się w części, której akcja rozgrywa się w Sandefjord (gdzie, podobnie jak w Berlinie, pojawiają się sceny pieszej wędrówki), chociaż w tym wypadku tematyizacja miasta nie odbywa się wyłącznie za pomocą opisów jego cech fizycznych, a raczej poprzez nadanie mu wyjątkowego znaczenia w świecie głównego bohatera, który jest zarazem narratorem.

Właśnie to on stanowi jeden z najciekawszych elementów 16.07.41. Narratorem pierwszoosobowym i głównym bohaterem powieści jest bowiem „pisarz Dag Solstad” (*forfatteren Dag Solstad*), który w pierwszym z jej dwóch rozdziałów w roku 1990 wyrusza w podróż samolotem z Oslo, przez Kopenhagę do Frankfurtu nad Menem, gdzie ma wziąć udział w targach książki. Lot zostaje jednak przekierowany do Berlina i w ten sposób pisarz po raz pierwszy w życiu odwiedza stolicę Niemiec. Drugi rozdział stanowi zapis swoistej wycieczki z przewodnikiem po Berlinie z roku 2000, kiedy Dag Solstad mieszka już w tym mieście. Na ostatnią część utworu składa się odczyt na temat istoty powieści jako gatunku, wygłoszony w Lillehammer w roku 2000 podczas dorocznego festiwalu literatury, a następnie relacja z podróży pociągiem do Sandefjord oraz z pobytu w tymże miasteczku, gdzie pisarz ma wziąć udział w zjeździe swoich kolegów z

liceum. Ostatecznie nie udaje mu się trafić na spotkanie, a wędrówka po rodzinnej miejscowości przywołuje wspomnienia z dzieciństwa, dotyczące w dużej mierze zmarłego przed wieloma laty ojca bohatera, który pojawia się także w pierwszym rozdziale jako widziana z okna samolotu postać, unosząca się wśród chmur w otoczeniu aniołów.

Już tak krótkie podsumowanie treści sygnalizuje, że *16.07.41* jest wyjątkowo nietypową powieścią – o ile w ogóle utwór można określić tym mianem. Już nawet paratekst⁶⁰⁰ tytułu przekazuje czytelnikowi sprzeczne sygnały: chociaż figurujące na okładce określenie przynależności gatunkowej, *roman* (powieść), umiejscawia tekst w sferze fikcji, to data 16 lipca 1941 roku, czyli dzień, w którym Dag Solstad przyszedł na świat, sugeruje silny związek z rzeczywistością, podobnie jak nazwisko oraz cechy głównego bohatera mające wiele wspólnego z charakterystyką rzeczywistego autora. Bardzo niepowieściowa jest również struktura i forma utworu: brak tradycyjnej fabuły, wyposażenie tekstu w liczne, obszerne przypisy⁶⁰¹, a także język narracji przechodzący często w styl typowy dla eseistyki, a nie beletrystyki⁶⁰². Podążając tokiem

⁶⁰⁰ Pojęcia używam w rozumieniu Gérarda Genette’a, zob. G. Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, przeł. A. Milecki, w: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, D. Ulicka (red.), Warszawa 1999, s. 107-154.

⁶⁰¹ Kolejna po *16.07.41* książka Solstada, *Armand V: Fotnoter til en uutgravd roman* (2006, Armand V. Przypisy do niewydobytej powieści) składa się w całości z przypisów.

⁶⁰² *16.07.41* Solstada określam tutaj mianem powieści przede wszystkim ze względu na intencje autora, który nazywając w ten sposób swój tekst oraz poświęcając znaczną jego część rozważaniom na temat właściwości tego gatunku prozy, daje wyraz swoim pragnieniom dotyczącym poszukiwań nowej powieściowej formy, odpowiedniej dla ostatniej fazy swojej twórczości. W wykładzie wygłoszonym w Lillehammer pisarz bardzo zdawkowo charakteryzuje ją jako coś „zupełnie innego” (norw. *helt annet*). Ponadto biorę pod uwagę następujące twierdzenie Solstada: „[...] jeżeli pisarz nazywa coś, co napisał, powieścią, to jest to powieść.” („[...] hvis en forfatter kaller noe han har skrevet for en roman, så er det en roman.”) D. Solstad, „Intervju med Dag Solstad”, rozm. przepr. T. Holm, *Bøysen* 2002, nr 4, s. 41.

myśli Finna Tveito, jednego z komentatorów książki Solstada, którzy zwrócili szczególną uwagę na eksperymentatorskie ujęcie relacji fikcjonalności i dokumentaryzmu w *16.07.41*, można przyjąć, że utwór stanowi przykład autofikcji, czyli powieści, której autor dzieli tożsamość z głównym bohaterem i narratorem⁶⁰³. Należy jednak zaznaczyć, że Solstad jest tylko jednym z wielu norweskich pisarzy, którzy w ostatnich latach opublikowali utwory z pogranicza fikcji i autobiografii⁶⁰⁴.

9.4. Przed odlotem, czyli „duch opanowanej nowoczesności”

Zanim powieściowy Dag Solstad trafia do Berlina, gdzie jego przechadzki stanowią oś obszernego tekstu miejskiego, przez część pierwszego rozdziału oczekuje na swój lot na dwóch lotniskach: obecnie zamkniętym, lecz w roku 1990 działającym jeszcze Fornebu w Oslo oraz Kastrup w Kopenhadze. Ich przestrzeń w opisie narratora posiada wyraźne cechy nie-miejsca (zob. też rozdz. 8.4). Anonimowość i podobieństwo obu terminali dobrze ilustruje typową dla wszystkich nie-miejsc unifikację („W roku 1990 przejście z Fornebu na Kastrup było wejściem w ten sam

⁶⁰³ Zob. Tveito, „Avla av skrift”, *op.cit.*, s. 141. Termin *autofikcja*, odnoszący się do tekstów z pogranicza autobiografii i fikcji literackiej, stworzył w roku 1977 francuski pisarz i teoretyk literatury Serge Doubrovsky, w odpowiedzi na sformułowaną przez Phillippe’a Lejeune’a definicję autobiografii, a spopularyzował Gérard Genette. Kristoffer Jul-Larsen, autor pracy magisterskiej na temat fikcjonalności w *16.07.41* proponuje jednak inne określenie, *autobiografikcja*, implikujące relatywność treści przedstawionej w utworze, którą odczytywać można zarówno jako obiektywną, jak i potencjalną prawdę. Zob. K. Jul-Larsen, „Der er jeg en annen.” *Om Dag Solstad og fiksjonalitet i Dag Solstads 16.07.41*, Bergen 2007.

⁶⁰⁴ Szczegółne miejsce wśród współczesnych twórców autofikcji zajmuje w Norwegii Karl Ove Knausgård, autor kontrowersyjnej, sześciotomowej powieści *Min kamp* (2009-2011, *Moja walka*, wyd. pol. 2015-), której bohaterem jest Karl Ove Knausgård oraz osoby z jego najbliższego otoczenia. Więcej o tendencjach autobiograficznych w najnowszej prozie norweskiej w: A. Farsethås, *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, Oslo 2012, s. 31-40.

świat, tyle że dużo większy.”⁶⁰⁵), dodatkowo podkreślaną przez szereg standardowych procedur i czynności, wykonywanych przez podróżnych i szczegółowo wymienianych już od pierwszej strony utworu. Właśnie ta systematyzacja i efektywizacja, a nade wszystko celowość wszelkich działań uczestników lotniskowej przestrzeni jest tym aspektem jej funkcjonowania, na który pisarz zwraca szczególną uwagę:

„Tutejsze istnienie miało w sobie pewne opanowanie; co prawda cały czas coś się działo, samoloty ciągle lądowały przecież lub startowały z pasa startowego, a wraz z nimi pasażerowie, wylewający się i napływający do środka, a jednak w całym tym pośpiechu było pewne powściągliwe opanowanie, które mi się podobało. Struktury są wyraźne. Ludzkie zdecydowanie jest ustrukturyzowane. Każdy, kto tutaj przebywa, wie, po co tu jest, ma jasny cel podróży, jak również jej powód.”⁶⁰⁶

Podobnie jak bohater *Rand*, pisarz Dag Solstad w *16.07.41* dobrze czuje się w nie-miejscu, a do tego tak samo jak narrator powieści Kjærstada wykazuje umiejętność dostrzegania ukrytych struktur zjawisk i zachowań.

Uporządkowaną przestrzeń lotniska narrator zestawia z innym rodzajem nie-miejsca, dworcem kolejowym, reprezentującym wcześniejszą epokę i w większym stopniu naznaczoną uczuciowością. Porównując terminale portów lotniczych z dworcami, pisarz snuje refleksje na temat dwóch odmian nowoczesności – wcześniejszej, której kres nadszedł wraz z końcem lat 30. XX wieku (a więc wraz z wybuchem II wojny

⁶⁰⁵ „Å komme fra Fornebu i 1990 til Kastrup var å komme til den samme verden, bare mye større.” D. Solstad, *16.07.41*, Oslo 2003, s. 12.

⁶⁰⁶ „Det var noe behersket ved tilværelsen her, riktignok skjedde det noe hele tida, stadig vekk landet det jo, eller tok av, fly ute på rullebanen, og med dem passasjerer som strømmet ut og inn, men likevel var det noe avmålt behersket ved all denne travelhet, som jeg likte. Strukturene er tydelige. Folks beslutsomhet er strukturert. Enhver som er her vet hvorfor han er her, hans reisemål er klart, og også grunnen til at han skal dit han skal.” *Ibid.*, s. 6-7.

światowej) oraz współczesnej, którą można by nazwać późną, po- czy hipernowoczesnością, a której narrator ostrożnie nie określa w żaden z powyższych sposobów. Wspomniane dwa rodzaje stacji bądź miejsc spotkań stanowią jego zdaniem „zwierciadła dwóch epok” („speil for to tidsaldre”): dworce kolejowe, których lata świetności minęły, przypominają „pozostawione wehikuły czasu, piękne, lecz zapuszczone, prawie jak złom”⁶⁰⁷, zaś lotniska to „maszyny do podróżowania i przygód naszych czasów”⁶⁰⁸. W swoim bezpośrednim komentarzu do dziewiętnastowiecznej nowo- czesności spod znaku Baudelaire’a, narrator 16.07.41 charakteryzuje ją jako czas bliskich, osobistych relacji (czego przykładem jest możliwość czułych rozstań tuż przed rozpoczęciem podróży, jaką oferują dworce, a której pozbawione są lotniska), ale też czas sprzyjający bezcelowym czynnościom w rodzaju *flânerie*, na które nie ma miejsca w usystematyzowanej, rozplanowanej rzeczywistości współcze- snego lotniska. Solstad pisze:

„Na lotnisku wszyscy są uczestnikami, w wielkim magazynie jest wielu oglądających, albo *flâneurów*, którzy idąc patrzą wokół, nie mając tam właściwie nic szczególnego do roboty; można powiedzieć, że zasysa się atmosferę nowoczesności, nie musząc samemu być w niej zatopionym, będąc jedynie olśnionym, praktykującym widzem.”⁶⁰⁹

Sam bohater powieści zajmuje pozycję pomiędzy tymi, pokrótce nakreślonymi, epokami. Z jednej strony z pewnym sentymentem wypowiada się o przeszłości i typowym dla niej artefakcie, dworcu kolejowym (który, jak nadmieniałam,

⁶⁰⁷ „etterlatte tidsmaskiner, vakre, men forfalne, nesten som skrot”
Ibid., s. 8.

⁶⁰⁸ „vår tids reise- og eventyrmaskiner” *Loc.cit.*

⁶⁰⁹ „På en flyplass er alle aktører, i et stormagasin er det så mange kikkere, eller flanører, som går og ser seg om, uten egentlig å ha noe bestemt der å gjøre, man suger inn atmosfæren av moderniteten, kan man si, uten selv nødvendigvis å være innenfor den, annet enn som betatt og dyrkende tilskuer.” *Ibid.*, s. 7-8.

stanowi stały motyw powracający w twórczości Solstada) oraz niczym klasyczny *flâneur* przygląda się otaczającym go ludziom. Z drugiej strony zaś, podobnie jak narrator w *Rand*, wyraża entuzjazm wobec osiągnięć ponowoczesności („Czułem się dobrze, byłem podenerwowany i w dobrym nastroju. Naprawdę rozkoszowałem się widokiem moich współpodróżnych i tym, że znajduję się w międzynarodowej hali odlotów lotniska [...]”⁶¹⁰). Jego usytuowanie w czasie – swoiste zawieszenie między wspomnianymi różnymi obliczami nowoczesności – oraz w przestrzeni, wyrażające się przebywaniem w nie-miejscu, w granicznej strefie niczyjej, na krótko przed wylotem, można odczytywać jako metaforę sytuacji pisarza u progu nowej fazy swojej twórczości⁶¹¹. Pomimo ukazania dwóch nowoczesnych epok, to atmosfera tej drugiej, „nowszej” z nich, po pewnym czasie zaczyna dominować, a zawieszony pomiędzy nimi pisarz ulega wszechobecnej, „oczywistej strukturze nowoczesności” („en modernitetens selvfølgelige struktur”). Ogarnia go „duch opanowanej nowoczesności”, każący mu wykonywać wszystkie standardowe, właściwe dla lotnisk czynności, i w ten sposób wpasować się w tłum zuniformizowanych uczestników przestrzeni tego nie-miejsca.

„Bo sam pozostawałem pod wpływem panującego tu ducha opanowanej nowoczesności, który uważałem za przyjemny. Przyglądałem się mijającym mnie stereotypom, ani na chwilę

⁶¹⁰ „Jeg følte meg vel, rastløs og vel til sinns. Jeg nøt virkelig synet av mine medreisende og det å befinne meg i en internasjonal avgangshall på en flyplass[...]” *Ibid.*, s. 6.

⁶¹¹ Ponieważ początek każdego dziesięciolecia wprowadza zmianę w dorobku Solstada oraz zważywszy na fakt, że akcja pierwszego rozdziału toczy się w roku 1990, a narrator wypowiada się z perspektywy lat 2000-2002, metafora może dotyczyć dwóch ostatnich okresów twórczości autora. Wyrażone wprost refleksje na temat rozpoczynającej ostatniej fazy działalności pisarza zawiera także jego wykład o powieści wygłoszony w Lillehammer, zob. *ibid.*, s. 134-151.

nie tając, że odczuwam pewne zadowolenie z przynależności do tego miejsca, do tej anonimowej wspólnoty”⁶¹² –

stwierdza bohater, usatysfakcjonowany przejściową utratą swej prawdziwej tożsamości, tak charakterystyczną dla nie-miejsc. Jak pisze Marc Augé,

„[...] nie-miejsce tworzy tożsamość podzielaną pasażerów, klientów i niedzielnych kierowców. Bez wątpienia nawet względna anonimowość, która jest związana z tą tymczasową tożsamością, może być odczuwana jako wyzwolenie przez tych, którzy, przez chwilę, nie muszą już równać szeregu, trzymać się swojego miejsca, kontrolować swojego wyglądu.”⁶¹³

Pod tym względem uczestnik przestrzeni lotniska czy innego nie-miejsca przypomina *flâneura*. Staje się bezimienny, zatracą się w tłumie, jednak w odróżnieniu od miejskiego spacerowicza sam w żaden sposób się z tłumu nie wyróżnia. Bohater *16.07.41* nie może całkowicie przynależć do anonimowej wspólnoty, ponieważ jako osoba publiczna bywa rozpoznawany, o czym świadczy epizod, w którym pozdrawia go więzień eskortowany przez strażników przez terminal – „jeden z moich czytelników” („en av mine lesere”), jak sądzi pisarz. Solstad nie jest w stanie osiągnąć pełni anonimowości na lotnisku, jednak czeka go ona w obcym mieście.

Pobyt w lotniskowych terminalach stanowi zapowiedź eksploracji Berlina w dalszej części powieści. Uwidaczniające się już w tym miejscu cechy bohatera – zamiłowanie do obserwacji ludzi, predestynujące go do roli *flâneura*, entuzjazm wobec współczesności, czy wreszcie konsumencka świadomość i przykładanie wagi do własnego wyglądu (cały

⁶¹² „For jeg var selv preget av den beherskede modernitetens ånd som rådet her, og som jeg fant behagelig. Jeg studerte stereotypene som passerte forbi meg, og uten et øyeblikk å underslå at jeg selv fant en viss tilfredshet ved å høre til her, i dette anonyme fellesskapet.” *Ibid.*, s. 9-10.

⁶¹³ Augé, *op.cit.*, s. 69.

drugi przypis do rozdziału pierwszego zawiera rozważania na temat stroju pisarza, a zwłaszcza jego garniturów) – pozwalają scharakteryzować go jako człowieka nowoczesnego, bez względu na to, o której odmianie nowoczesności mowa. Cechy te zostaną wyraźniej nakreślone w części rozdziału drugiego zawierającej opisy miejskich wędrówek Solstada. Podobnie jak bohater *Rand*, pisarz w *16.07.41* żyje w teraźniejszości, przyjmując jej warunki i ciesząc się jej przejawami, co dobitniej unaocznia dalsza część powieści.

9.5. Berlin z trzech perspektyw

Po epizodzie w chmurach, obejmującym m.in. wyjątkową na tle pozostałej, realistycznej twórczości Solstada wizję nieżyjącego ojca widzianego z okna samolotu ⁶¹⁴, uwaga narratora przenosi się z nieba w dół, w stronę stolicy Niemiec. Taka optyka wykorzystująca stopniowe przejście z abstrakcyjnej przestrzeni nad ziemią ku konkretnej części terenu na jej powierzchni, spojrzenie na ów teren z lotu ptaka niejako w konstytuującym akcie definiowania miasta jako całości, stanowi wyjątek zarówno wśród powieści Solstada, jak i wcześniej prezentowanych tutaj tekstów miejskich. W dotychczas analizowanych powieściach pojawiała się wyłącznie perspektywa wewnętrzna – miasta przedstawiano z punktu widzenia uczestniczących w ich przestrzeni postaci, które, choć często były przybyszami z zewnątrz, ukazywały się czytelnikowi w momencie, gdy ich znajomość danego miasta wystarczała do swobodnego poruszania się w nim. W *16.07.41* odśrodkowe spojrzenie jest antycypowane przez zarysowanie szerszego, faktograficznego tła, dotyczącego

⁶¹⁴ Wielu interpretatorów powieści poświęca dużo miejsca temu epizodowi, uważając go za kluczowy dla rozumienia utworu, wraz z końcowymi wspomnieniami z dzieciństwa pisarza, w których również główną rolę odgrywa postać ojca Solstada. Zob. m.in. G. Foss, „«Alt jeg så liknet en salme» Tid og skrift i Dag Solstads *16.07.41*”, *Edda* 2004, nr 2, s. 151-159; K. Jakobsen, „Aldri mer 16.07.41! Refleksjoner rundt Dag Solstads siste roman”, *Prosa* 2003, nr 1, s. 22-27.

topografii oraz historii niemieckiej stolicy, co można rozumieć jako próbę oswojenia się z obcą metropolią poprzez zebranie i zaprezentowanie jak najszerzej, encyklopedycznej wiedzy na jej temat.

Panoramiczny opis miasta na początku rozdziału drugiego wykorzystuje trzy różne perspektywy, układające się koncentrycznie (od zewnątrz do środka) ze względu na punkt wyjścia obrazowania Berlina. W pierwszej z perspektyw miasto ukazane jest jako cel prowadzących do niego dróg dojazdowych, tworzących Berliner Ring. Z zapalem charakteryzowana przez narratora konstrukcja otaczających metropolię autostrad, wraz z ich licznymi węzłami, stanowi przykład technicznego rozwiązania, umożliwiającego funkcjonowanie stolicy Niemiec jako jednego z ponowoczesnych, globalnych miast, o których pisze Manuel Castells – ośrodków połączonych siecią wzajemnych powiązań, w tym także komunikacyjnych⁶¹⁵. Od tego współczesnego ujęcia Solstad przechodzi do perspektywy historyczno-geograficznej, gdzie punktem wyjścia jest samo miasto i jego burzliwe dzieje, streszczone na nieco ponad dwóch stronach. Wreszcie w ostatniej perspektywie początkiem rozważań staje się Szprewa, oś Berlina, której naturalny związek z innymi rzekami na powrót sytuuje metropolię w systemie komunikacyjno-handlowym Europy.

Wśród zawężających się punktów widzenia na uwagę zasługuje komentarz narratora, pojawiający się pod koniec pierwszego z trzech opisów stolicy Niemiec. Wieńcząc rozbudowaną charakterystykę różnych sposobów dotarcia do miasta samochodem, narrator wypowiada się o śródmieściu Berlina, które – w jego przekonaniu – na pierwszy rzut oka nie uderza przybysza wyjątkowością. Komentarz, będący kontynuacją procesu osvajania z obcą metropolią, kończy konkluzją, że Berlin to miasto, które poznaje się powoli. Wypowiedź tę można odczytywać jako preludium do późniejszych wędrówek pisarza, wykorzystujących już

⁶¹⁵ Zob. M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Oxford 2000.

perspektywę wewnętrzną zasiedziałego przybysza [własne wyróżnienia]:

„Może szukając swojej dzielnicy zobaczy się przelotem znane punkty orientacyjne, jak dwie wieże telewizyjne, Kolumna Zwycięstwa, Tiergarten, ruiny Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Potsdamer Platz, Unter den Linden, Brama Brandenburska, ale wcale nie myśli się wtedy: »Teraz jestem w Berlinie«; *traktuje się te punkty raczej jak odczytywane kulisy niż jak prawdziwe elementy znaczące Berlina*, widziane teraz na własne oczy. [...] Przyjazd do Berlina nie wywołuje żadnego silnego uczucia przyjazdu do Berlina, jak po przyjeździe do Londynu, Paryża czy Rzymu. *Poznanie, czy też rozpoznanie Berlina zajmuje czas*. Nawet dzień po przybyciu nie rozpoznaje się Berlina. Człowiek znajduje się ciągle w wyblakłej metropolii, której nazwę ma na końcu języka, lecz nie potrafi jej dokładnie sformułować.”⁶¹⁶

„Wyblakła metropolia”, amorficzne miasto bez wyraźnego centrum czy własnego zamku, na co narrator również zwraca baczną uwagę, na tym etapie jest dla nowo przybyłego *terra incognita*, nierozpoznaną przestrzenią, wypełnioną przez budowle i miejsca znane z przewodników, lecz nieoswojone przez bohatera, pozbawione znaczenia w jego prywatnym świecie. Takie samo wrażenie sprawiają szczegółowe wyliczenia faktów i detali, zappełniające wszystkie trzy opisy Berlina z początku drugiego rozdziału.

⁶¹⁶ „Kanskje vil man, når man leter etter sitt kvarter, få et glimt av kjente landemerker som de to fjernsynstårnene, Siegesøyle, Tiergarten, ruinkirken Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Potsdamer Platz, Unter den Linden, Branderburger Tor, men det vil neppe bety at man dermed tenker: Nå, nå er jeg i Berlin, man betrakter disse landemerker mer som kulisser, som man leser, enn som virkelige Berlin-signifikanter som man nå ser med egne øyne. [...] Å komme til Berlin gir slettes ingen sterk følelse av å ha kommet til Berlin, slik som det er å komme til London, Paris, eller Roma. Det tar tid å kjenne, eller gjenkjenne Berlin. Selv dagen etter ankomsten kjenner man ikke igjen Berlin. Man befinner seg stadig i en avbleket storby, hvis navn man har på tunga, men ikke helt greier å gi et presist uttrykk for.” Solstad, *op.cit.*, s. 44.

Wylaniające się z nich miasto stanowi konstrukt rzeczywistości tekstowej – opisy imitują lub zawierają echa całego spektrum wcześniejszych tekstów na temat niemieckiej stolicy: leksykonów, encyklopedii, przewodników, czy, jak zauważa Kjetil Jakobsen, broszur reklamowych, wychwalających atmosferę miasta, o której decydują jego wyjątkowi mieszkańcy⁶¹⁷. Dopiero przyjezdny (oraz czytelnik) wyposażony w rozległą, pogładową wiedzę na temat Berlina może zagłębić się w jego codzienną rzeczywistość, aby wykroczyć poza „papierową” wizję i nadać sens wszystkiemu, co przeczytał. Właśnie ta konfrontacja pozwala zmienić kulisy Berlina w elementy znaczące w mentalnym obrazie miasta. Nieprzypadkowo wśród refleksji narratora pojawia się terminologia Ferdinanda de Saussure’a, gdyż, jak pisze Dean Krouk, „the narration of Berlin is semiotic rather than phenomenological”⁶¹⁸. Opisy przechadzek pisarza ulicami metropolii, pojawiające się w dalszej części rozdziału powieści, potęgują wrażenie tekstualizacji Berlina dzięki wykorzystaniu motywu lektury miasta – jednej z podstawowych czynności *flâneura*.

9.6. Spacerując po Berlinie

W przeciwieństwie do bohaterów wcześniej analizowanych powieści miejskich, Jenny i Alberte, pisarz Dag Solstad z 16.07.41 nie wybiera Berlina jako swojego miejsca zamieszkania z określonych przyczyn. Jego wyjazd za granicę wydaje się być zupełnie przypadkową decyzją i nie pełni żadnej istotnej funkcji:

„Nie pytałem siebie, dlaczego tu jestem. Nie było ku temu powodów. Po prostu się tam znalazłem. Nie kryła się za tym szczególna przyczyna, a już na pewno nie natury literackiej. To nie była ucieczka. Nie istniało nic, co mógłbym odkryć w

⁶¹⁷ Zob. Jakobsen, *op.cit.*, s. 25.

⁶¹⁸ Krouk, „Topography and Autobiography...”, *op.cit.*, s. 174.

Berlinie jedynie tutaj mieszkając. A więc niczego nie szukałem. Nikogo, ani niczego nie ścigałem. Nie miałem tu do wykonania żadnego zadania. Żadna wyprawa, fikcyjna lub rzeczywista, nie sprowadziła mnie tutaj, czy to aby zakończyć pewien etap, czy osiągnąć swój ostateczny cel.”⁶¹⁹

Berlin nie jest wymarzonym celem podróży literata, w szczególny sposób umożliwiającym mu artystyczne (lub jakiegokolwiek inne) spełnienie, a jedynie wystarczająco obcym i swojskim zarazem miastem, w którym można wieść spokojne, anonimowe życie, ale też – co nie mniej ważne – którego potężne rozmiary stwarzają idealne warunki do niemalże nieograniczonej eksploracji jego przestrzeni. Chociaż Solstada można określić mianem „berlińczyka z wyboru” (niem. *Wahlberliner*), ponieważ wielokulturowa stolica Niemiec daje mu wolność funkcjonowania w oderwaniu od etnicznych i narodowych obciążeń⁶²⁰, wybór ten jest pozbawiony głębszego znaczenia, co sprawia, że Berlin w *16.07.41*, podobnie jak Oslo w *Rand*, jawi się jako jedno z podobnych do siebie, zglobalizowanych zachodnich miast przełomu XX i XXI wieku, których indywidualne cechy ustępują miejsca wyobrażeniu bezbarwnej, „wyblakłej metropolii”.

Dag Solstad i jego żona mieszkają w dzielnicy Kreuzberg, przy ulicy Maybachufer 8. Chociaż pisarz twierdzi, że podczas swoich przechadzek rzadko wychodzi poza tę część Berlina, to

⁶¹⁹ „Hvorfor var jeg her spurte jeg meg ikke om. Det var det ingen grunn til. Jeg bare befant meg der. Det fantes ingen spesiell grunn til det, og slettes ikke av litterær art. Jeg var ikke på flukt. Det var ingenting ved Berlin jeg måtte bo her for å få rede på. Jeg var altså ikke på leting etter noe. Jeg jaktet ikke på noen, eller noe. Jeg hadde ikke noe oppdrag her. Det var ingen ekspedisjon, fiktiv eller reell, som hadde ført meg hit, enten som avslutning på en etappe, eller som ekspedisjonens endelige mål.” Solstad, *op.cit.*, s. 56.

⁶²⁰ Określenia *Wahlberliner* używa się w odniesieniu do licznych pisarzy oraz artystów innej narodowości niż niemiecka, którzy mieszkają i tworzą w tym mieście. Zob. A. Seyhan, „The Translated City: Immigrants, Minorities, Diasporans, and Cosmopolitans”, w: *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op.cit.*, s. 219.

ulice i charakterystyczne punkty, niezwykle szczegółowo wymieniane przez niego w opisach miejskich wędrówek, położone są także w wielu innych dzielnicach. Kolejne strony powieści zalewają wręcz berlińskie toponimy – pełno ich nie tylko w stosunkowo niedługim fragmencie zatytułowanym „Guidet tur” (Wycieczka z przewodnikiem), w którym trasa spaceru obejmuje najważniejsze atrakcje turystyczne między Kreuzbergiem a Wyspą Muzeów, ale też w kolejnych, gdzie droga prowadzi m.in. na Potsdamer Platz, Kurfürstendamm, Alexanderplatz czy blokowisko we wschodniej części miasta. Precyzja Solstada w odwzorowaniu topografii Berlina przerasta tę z *Głodu* Hamsuna, dzięki czemu każdą z wypraw pisarza można bez problemu zrekonstruować na mapie, co zresztą dla niego samego stanowi rodzaj rozrywki: „[...] nagle wracałem podniecony do mieszkania, aby skonfrontować z mapą swoje doświadczenie struktury dzielnicy.”⁶²¹ Opisy podróży miejskich bohatera, czy to pieszych, czy wykorzystujących berlińskie środki transportu, U-Bahn i S-Bahn, chociaż oddają przeżycia dnia codziennego w niemieckiej stolicy na przełomie XX i XXI wieku, to bardzo obficie wykorzystują też odwołania do historii mijanych miejsc. W ten sposób kontynuacja rozdziału nawiązuje do jego otwarcia, utrzymując spójność wizji Berlina jako nowoczesnego miasta o skomplikowanych dziejach.

Mimo iż historia metropolii, po której porusza się bohater *16.07.41*, zajmuje dużo miejsca w jego relacjach z wędrówek, on sam świadomie odcina się od własnej przeszłości. Choć w przeciwieństwie do zabójcy z *Rand* pisarz Dag Solstad docenia historyczne oblicze swojego miasta, to obie postaci są do siebie bardzo podobne przez fakt, że koncentrują się na życiu w teraźniejszości oraz najbliższej przyszłości. Rozmyślenia przybysza z Norwegii podczas jego miejskich włóczęg dotyczą tego, co go czeka, czyli kolejnej powieści:

⁶²¹ „[...] rett som det var vendte jeg opphisset hjem til min leilighet for å konfrontere min opplevelse av strøkets konstitusjon med kartet.” *Ibid.*, s. 59.

„Chodzę po Berlinie i myślę o swojej przyszłości. Akurat dzisiaj wzdłuż pięknego Landwehrkanal. Zatonąłem w myślach. Patrzę tylko w przód, nigdy za siebie. Jestem wyłącznie zajęty moją przyszlą książką, a nie jakimiś niewyjaśnionymi sprawami z przeszłości. Przeszłość, a co za tym idzie moje dotychczasowe życie, właściwie dla mnie nie istnieje. Chyba mogę przyznać, że jestem człowiekiem bez przeszłości. Rzadko wracam do czegoś w myślach, a jeśli już to na krótko. W pewien sposób moją przeszłość, tzn. dotychczasowe życie, spowija ten sam mrok, co czekającą mnie przyszłość, jedną i drugą widzę równie słabo, lecz w każdym razie przyszłość staje się jasna, kiedy nadchodzi czas, by zmieniła się w terażniejszość.”⁶²²

Całkowite oddanie projektowi pisarskiemu (do czego wkrótce wrócę) sprawia, że bohater zanurza się atmosferze miejskiej współczesności i napawa się nią w stylu godnym Baudelairowskiego *flâneura*.

Sposób, w jaki pisarz wędruje po Berlinie, stanowi wyraz jego zachwyty terażniejszością. Stale wiedziony pragnieniem odwiedzania nowych, ale też ulubionych miejsc w mieście, doświadczania ich bliskości w konkretnej chwili, choćby oznaczałoby to opóźnienie realizacji planu, literat wykorzystuje *modus operandi* zachwalany przez innego berlińskiego *flâneura*, Franza Hesla: „Jeszcze jedna rada: warto iść nie całkiem bez celu. [...] Postaw sobie za cel dotarcie dokądś. Być może w jakiś miły sposób zboczysz z drogi. Lecz takie zboczenie z drogi zakłada zawsze pójście jakąś inną drogą.”⁶²³ Podczas wyprawy po nowe buty,

⁶²² „Jeg går omkring i Berlin og tenker på min framtid. Akkurat i dag langs den vakre Landwehrkanalen. Jeg har falt i tanker. Jeg ser bare framover, aldri tilbake. Jeg er utelukkende beskjeftiget med min framtidige bok, ikke med noe uavklart i fortida. Fortida er slik sett borte for meg, og dermed også mitt tidligere levde liv. Jeg tror jeg tør innrømme at jeg er en mann uten fortid. Tenker sjelden tilbake, og da bare i korte glimt. På en måte ligger min fortid, dvs. liv som jeg har levd, like så mye i mørket som den framtid som venter meg, jeg ser begge delene like dårlig, men framtida blir i hvert fall lys når tida er inne, og framtid blir nåtid.” *Ibid.*, s. 96-97.

⁶²³ Hessel, „Sztuka spacerowania”, *op.cit.*, s. 161.

prowadzącej najpierw do domu towarowego KaDeWe, a następnie do filii paryskiego Lafayette, pisarz dwukrotnie nadkłada drogi – aby z okna S-Bahnu obejrzeć kilka ciekawych punktów miasta (Tiergarten, Reichstag, budowę nowego dworca kolejowego), a następnie by móc popatrzeć na Szprewę w otoczeniu żelaznej konstrukcji mostu. W końcu zatrzymuje się też na piwo w jednym z ulubionych barów, gdzie pochłaniają go myśli o nowej powieści. Trywialne wyjście na zakupy, choć nie zostaje zwieńczone sukcesem (bohater nie znajduje upatrzonych butów), przeistacza się w przyjemny spacer pełen radosnych momentów obserwacji codziennego miejskiego życia, czyli nowoczesności w rozumieniu Baudelaire’a.

Wizyta w ekskluzywnych domach towarowych Berlina pozwala również scharakteryzować pisarza nie tyle jako amatora ponowoczesnej *flânerie*, co współczesnego, świadomego konsumenta. KaDeWe i Lafayette pozostają dla niego jedynie środkiem pozwalającym zrealizować cel, czyli zakup potrzebnych towarów, a nie przestrzenią, po której można snuć się jak po ulicy – pod tym względem bohaterowi bliżej do klasycznego *flâneura* niż tego z pism Zygmunta Baumana. Jednak zamiłowanie do markowych garniturów, rzadkiego obuwia (poszukiwane przez bohatera buty mają być wykonane z wężowej skóry) czy wykwintnych potraw (w innym miejscu narrator wspomina nowozelandzką jagnięcinę, którą jadł w restauracji z norweskimi znajomymi) upodabnia go do bohatera *Rand*, który także przykłada wagę do oferty zglobalizowanego rynku, w tym tej obejmującej dobra luksusowe. Ten kosmopolityczny aspekt życia pisarza stanowi kolejny przejaw jego skoncentrowania na teraźniejszości, w tym przypadku rozumianej jako codzienność ponowoczesnego, zachodniego świata⁶²⁴.

⁶²⁴ Sivert Ødegaard dostrzega w postawie bohatera-konsumenta przejaw „estetyzowanego fetyszyzmu odzieżowego” (*estetisert klesfetisjisme*) i proponuje, by porównać go do postaci dandysa, por. Ødegaard, „Drømmen om en...”, *op.cit.*, s. 138.

Podczas swoich spacerów narrator oddaje się podstawowej rozrywce *flâneura*, czyli obserwacji otoczenia. Czasami przyjmuje ona postać leniwego przypatrywania się ulicznemu życiu zza kawiarnianego stolika: „Przyczyną, dla której wolę Morgenland od innych przyjemnych kawiarni w tej okolicy, są jej plecione fotele, w których można siedzieć przyglądając się przepływającemu życiu, na ulicach lub na Hochbahnie podtrzymywanym przez żelazne słupy, gdzie cicho mkną żółte pociągi U-Bahnu [...]”⁶²⁵. Nad podziwianie miejskiego krajobrazu jako całości bohater przedkłada jednak potajmnaną obserwację poszczególnych mieszkańców Berlina, zgodnie z wyrażoną przez Franza Hessla zasadą: „Natomiast w przypadku ludzi warto nieraz obserwować ich ukradkiem. Wtedy nieświadomie odkryją przed tobą swój sposób życia, do którego w chwili krzyżujących się bojowo spojrzeń wzbraniają dostępu w geście obrony.”⁶²⁶ Ukradkowe spojrzenia pisarza nad wyraz często zatrzymują się na berlińskich indywiduach, dziwakach czy ludziach w inny sposób wyróżniających się z tłumu – „reprezentantach ekspresywnego indywidualizmu”, jak określa ich Sivert Ødegaard ⁶²⁷. Rozmawiający z policjantami transwestyci, chory umysłowo muzułmanin z sąsiedztwa, pasażer przepychający się w metrze, rosyjscy emeryci grający w kręgle czy mężczyzna tracący majątek na grę w automaty – tylko takim berlińczykom narrator poświęca uwagę, niemal zupełnie ignorując zachowania, które nie odbiegają od normy. I chociaż jego obserwacje odzwierciedlają typowo ludzkie zainteresowanie odmiennością, to wyławianie wzrokiem właśnie tych ludzi nadaje dodatkowe znaczenie miejskim przechadzkom i przesiadywaniu pisarza w berlińskich lokalach. Wspomniane osoby można traktować

⁶²⁵ „Årsaken til at jeg foretrekker Morgenland framfor alle de andre hyggelige kafeene i dette strøket er at den har kurvstoler man kan sitte i og betrakte livet som renner forbi, på gatene, eller oppe på den av jernsøyler holdt oppe Hochbanen der de gule U-bahntogene raser stille forbi [...]” Solstad, *op.cit.*, s. 75.

⁶²⁶ Hessel, *op.cit.*, s. 161-162.

⁶²⁷ Zob. Ødegaard, *op.cit.*, s. 133-134.

jako potencjalne źródła inspiracji artysty pracującego nad kolejną powieścią, a jego spekulacje na temat ich sytuacji czy przeszłości mogą stanowić zaczątek nowej historii. W ten sposób przemierzający metropolię twórca spełnia kolejny podstawowy wymóg przedstawionej wcześniej definicji *flâneura* – jego obserwacje mają (lub mogą mieć) związek z jego sztuką.

Spacery po Berlinie stwarzają pisarzowi Dagowi Solstadowi idealną możliwość rozmyślenia o jego nowym projekcie książkowym. Poprzez ruch i obserwację bohater zyskuje impulsy do rozważań nad swoim powstającym dziełem; zdarza się, że pomysły nagle pojawiają się – i równie nagle znikają – w trakcie najzwyklejszych miejskich czynności. Np. w drodze po buty do KaDeWe, na Wittenbergplatz uderza go niespodziewana myśl, wizja powieści, która przed laty nawiedziła go podczas pobytu w Moskwie:

„Gdy tylko wyszedłem na sam plac i jak zwykle otoczyli mnie sprzedawcy prenumerat ‘Berliner Morgenpost’, nagle wpadłem na znakomity pomysł. Wiedziałem! Wszystko stało się dla mnie jasne. Wróciło do mnie to, czego szukałem przez lata. [...] Chyba cała powieść, a w każdym razie znakomity pomysł na powieść, zarysował się na wewnętrznym płótnie mojej świadomości, musiałem go tylko odczytać. [...] Jednak na Wittenbergplatz w Berlinie, na początku nowego tysiąclecia, stało się to samo, co wydarzyło się w Moskwie pod koniec XX wieku, znakomity pomysł zniknął zaraz po tym, jak się zjawiał.”⁶²⁸

⁶²⁸ „Med en gang jeg kom ut på selve plassen og ble omringet av abonnementselgerne for Berliner Morgenpost, som vanlig, slo plutselig en lysende idé ned i meg. Nå hadde jeg det! Alt sto klart for meg. Det jeg hadde lett etter i årevis, nå var det kommet til meg igjen. [...] En hel roman, tror jeg, eller i hvert fall en lysende romanidé, var risset inn på min bevissthets indre duk, og jeg hadde bare å avlese den. [...] Imidlertid skjedde det samme her på Wittenbergplatz i Berlin i begynnelsen av det nye årtusen som hadde skjedd i Moskva mot slutten av 1900-tallet, den lysende ideen forsvant like så snart som den dukket opp.” Solstad, *op.cit.*, s. 85.

Finn Tveito twierdzi, że szczegółowe opisy Berlina stanowią rodzaj kamuflażu lub zbiór dygresji mający na celu ukrycie właściwego zajęcia bohatera spacerującego po stolicy Niemiec, a mianowicie planowania kolejnej powieści. Prezentacja sieci ulic jest, zdaniem Tveito, alegorią procesu twórczego, a sama wędrówka – analogią pisania, czy wręcz odmianą jednej i tej samej czynności⁶²⁹. Idąc dalej tym tropem, można stwierdzić, że metapowieść, którą jest *16.07.41*, stanowi przykład prozy, jaką można by nazwać metaautofikcją – rozmyślenia o pisaniu mogą co prawda dotyczyć jakiegoś bliżej nieokreślonego utworu pozostającego dopiero w fazie koncepcyjnej, jednak z ostatniego zdania drugiego rozdziału czytelnik dowiaduje się, że powstającym dziełem była właśnie niniejsza powieść („W kolejnych dniach załatwiałem swoje sprawy, po czym poleciałem z powrotem do Berlina, gdzie odtąd to pisałem”⁶³⁰). W ten sposób autobiografizm i metafikcja zlewają się w jeden tekst będący nie tyle rezultatem miejskich wędrówek, co efektem symbiozy ruchu i tworzenia.

Poruszając się w przestrzeni Berlina, bohater stale łączy czynności pisania i czytania. Jego spacerzy z jednej strony można rozumieć jako przejaw procesu twórczego, z drugiej zaś jako akt lektury poszczególnych, znaczących elementów przestrzeni miasta, wyróżnionych przez Kevina Lyncha w jego klasycznej pracy z zakresu urbanistyki: ścieżek, krawędzi, rejonów, węzłów i punktów orientacyjnych⁶³¹. Każdy z nich tworzy istotną część odczytywanej podczas wędrówek berlińskiej topografii. Dean Krouk⁶³² zwraca w swojej analizie uwagę na inny aspekt miejskiej semiotyki, a mianowicie wyjątkowe nagromadzenie w tekście Solstada enumeracji toponimów, które w jego opinii wcale nie powołują do życia

⁶²⁹ Zob. Tveito, „Avla av skrift”, *op.cit.*, s. 145.

⁶³⁰ „I de nærmeste dagene gjorde jeg mine forretninger før jeg tok flyet tilbake til Berlin, hvor jeg siden har sittet og skrevet dette.” Solstad, *op.cit.*, s. 212.

⁶³¹ Zob. K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960.

⁶³² Zob. Krouk, *op.cit.*, s. 174-175.

rzeczywistej metropolii, lecz zmieniają się w sieć znaków odczytywanych przez miejskiego „przewodnika” i jednocześnie składających się na mapę językowych danych. Swą znakomitą umiejętność nawigacji w mieście znaków bohater powieści zawdzięcza, zdaniem Krouka, właśnie postrzeganiu metropolii jako mapy, synoptycznemu spojrzeniu na nią jak na system wzajemnych przestrzennych zależności. Takie spojrzenie możliwe jest m.in. dzięki otwierającym rozdział opisom Berlina widzianego z góry.

Ruch przechodnia aktualizujący potencjał miejskiej przestrzeni i przekształcający ją w zbiór informacji doskonale odpowiada wizji Michela de Certeau, który zestawiał chodzenie po mieście z aktem mowy [oryginalne wyróżnienia]:

„Akt chodzenia jest dla systemu miejskiego tym, czym wypowiedanie (*speech act*) jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzi. Na najbardziej podstawowym poziomie ów akt pełni właściwie potrójną funkcję „wypowiadania”: jest to proces *zawłaszczania* systemu topograficznego przez pieszego (podobnie jak mówiący zawłaszcza i przejmuje język); jest to przestrzenna *realizacja* miejsca (podobnie jak akt mowy jest dźwiękową realizacją języka); wreszcie zakłada on *relacje* między zróżnicowanymi układami, to znaczy pragmatyczne „umowy” w postaci ruchów [...]”⁶³³

Wykorzystując dalszą sugestię analogii de Certeau, miejski ruch można porównać do pisania, co sprowadza nas z powrotem do nierozdzielного związku wędrówki i tworzenia jako oblicz tej samej czynności, będącej dominującym motywem berlińskiej części *16.07.41*. Inny komentator powieści, Dan Ringgaard, wskazując na szereg cech świadczących o jej pokrewieństwie ze strukturą mapy, zauważa m.in., iż sama narracja utworu, pełna powtórzeń i zapętleń, przypomina opisywane przez Solstada spacer⁶³⁴. Można zatem powiedzieć, że przechadzki norweskiego pisarza

⁶³³ de Certeau, *op.cit.*, s. 99.

⁶³⁴ Zob. Ringgaard, *op.cit.*, s. 133.

po europejskiej metropolii mają charakter wędrówek performatywnych – wytwarzających tekst, lecz jednocześnie przez ów tekst odtwarzanych.

W analizach Krouka oraz (w mniejszym stopniu) Ringgaarda, odwołujących się do refleksji Michela de Certeau, podkreśla się znaczenie sceny, w której bohater *16.07.41* ogląda Berlin z tarasu widokowego wieży telewizyjnej, a która stanowi powtórzenie panoramicznego spojrzenia na miasto z początku rozdziału. Miasto widziane przez pisarza z wysokości 365 metrów jest „wzrokowym symulakrem”⁶³⁵, fikcją w stosunku do rzeczywistości zaznawanej na poziomie ulicy, podczas przechadzek pieszych twórców tekstu miasta. Dean Krouk podsumowuje swój komentarz do tej sceny stwierdzeniem, że przestrzenna narracja Berlina w powieści Solstada łączy obie perspektywy – teoretyczną i praktyczną (w rozumieniu de Certeau), czy też „odgórną”, odświeżoną i „przyziemną”, codzienną.

Żaden z wymienionych badaczy powieści nie zwraca jednak uwagi na dość istotny fakt związany z obserwacją metropolii z wieży, a mianowicie, iż bardziej niż samo miasto pisarza interesuje widoczne nad nim niebo:

„Lecz właśnie tego dnia jednak to niebo nad Berlinem wzbudziło mój zachwyt. Musiał wtedy być październik, a niebo nad Berlinem było potężne. Matowe, niebieskie, jesienne niebo, na którym rozgrywała się gwałtowna gra kolorów i zmienności. Widać było, jak światło i cień walczą z sobą o przewagę na tym wysokim sklepieniu nad Berlinem. To było niebo Berlina, niebo metropolii na równinie. [...] Tak, poruszył mnie ten spektakl, który pochłonął moją uwagę do tego stopnia, że straciłem zainteresowanie miastem, nad którym unosiło się to potężne niebo [...]. Zupełnie zapomniałem o zawrotach głowy, które tym samym minęły, podobnie jak ssanie w żołądku, zastąpione przez ssanie w świadomości.”⁶³⁶

⁶³⁵ de Certeau, *op.cit.*, s. 94.

⁶³⁶ „Men akkurat denne dagen var det likevel himmelen over Berlin som kalte på min begeistring. Det må ha vært en dag i oktober, og himmelen

Abstrahując od eksplicytnego nawiązania w tym fragmencie do tytułu filmu Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem* z 1987 r., będącego bodaj najwyraźniejszym odniesieniem w warstwie intertekstualnej *16.07.41*⁶³⁷, można ten epizod uznać za pomost między sceną z pierwszego rozdziału, w której pisarz widzi z okna samolotu swojego ojca unoszącego się w otoczeniu aniołów (co zresztą również wskazuje na związek z filmem Wendersa traktującym właśnie o aniołach), a dalszą częścią rozdziału drugiego, gdzie znów istotną rolę odegrają wspomnienia o ojcu. Wzrok skierowany w górę jest podświadomym wyrazem tęsknoty bohatera za rodzicem, natomiast zachwyt niebem jako jedynym zjawiskiem przyrody, które narrator przytacza w swojej relacji z berlińskich spacerów – zapowiedzią sceny podróży do rodzinnego miasteczka, w której przyroda będzie pełnić funkcję łącznika z przeszłością (zob. rozdz. 9.7).

Pisarz Dag Solstad jako berliński spacerowicz i obserwator codziennego życia miasta, którego ruch i proces twórczy zlewają się w jedną czynność, doskonale odzwierciedla przyjęty tutaj model *flânerie*. Jednak wśród badaczy powieści, którzy identyfikują bohatera jako postać pokrewną *flâneurovi*, brak pełne zgodności co do tego, czy powinien on nosić to miano. Sivert Ødegaard utożsamia go z Baudelairowską figurą ze względu na opanowaną do perfekcji

over Berlin var voldsom. En matt, blå høsthimmel hvorpå det foregikk et voldsomt spill i farger og omskiftelighet. Man kunne se hvordan lys og skygge kjempet om overtaket, her på sin høye hvelving over Berlin. Dette var Berlins himmel, slettemetropolens himmel.[...] Ja, jeg var beveget over dette skuespill, som hadde påkalt min oppmerksomhet i den grad at jeg hadde mistet interessen for den by denne volsomme himmel hvelvet seg over [...]. Svimmelheten var fullstendig glemt, og derved borte, det samme var tilfelle med suget i magen, som var blitt erstattet med et sug i bevisstheten.” Solstad, *op.cit.*, s. 111.

⁶³⁷ Zob. A. Kleiva, „Føttene”, w: *idem, Det er synd at noen få skal ødelegge for alle*, Oslo 2004, s. 77-78; K. Ørjasæter, „Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*”, w: S. Kjerkegaard, H. Skov Nielsen, K. Ørjasæter, *Selvskreven. Om litterær selvfremskilling*, Århus 2006, s. 102.

umiejętność odnajdywania się w miejskim tłumie, zarówno tym ludzkim, jak i w natłoku impulsów i szczegółów tworzących rzeczywistość nowoczesnej metropolii⁶³⁸. Karl Otto Ellefsen, nie uzasadniając bliżej swojego stanowiska, zadowala się stwierdzeniem, że sam Solstad wolałby być raczej nazwany przechodniem aniżeli *flâneurem*⁶³⁹. Z kolei Dag Ringgaard zdecydowanie stwierdza, że bohater *16.07.41* nie może stać się *flâneurem* w Berlinie, jak np. Franz Hessel, ponieważ nie pochodząc z tego miasta, nie potrafi w pełni odczytać wszelkich rezonansów jego przestrzeni⁶⁴⁰. Oczywiście jako przybysz z zewnątrz pisarz nigdy nie będzie w stanie pojąć Berlina w ten sam sposób, co jego rdzenny mieszkaniec, jednak jako osiadły na dłużej obcy, a nie przypadkowy podróżny lub turysta, rozumie on niemiecką stolicę na tyle dobrze, by zatonać w jej lekturze (zob. też rozdz. 3.2).

Kwestia obcości bohatera *16.07.41* jest wyjątkowo interesująca, gdyż różni się od wcześniej analizowanych tekstów miejskich. W przeciwieństwie do Jenny czy Aberte, które potrafiły w znacznym stopniu zasymilować się ze swoim zagranicznym otoczeniem dzięki znajomości lokalnego języka, pisarz Dag Solstad przyznaje, że nie mówi po niemiecku, i właśnie ten fakt decyduje o jego całkowitym odizolowaniu od otoczenia, a co za tym idzie – poczuciu obcości w Berlinie. Jego odosobnienie dodatkowo podkreśla wybrane miejsce zamieszkania przy ulicy Maybachufer, w samym środku tureckiej dzielnicy. Konsekwencją pozycji outsidera staje się możliwość całkowitego skupienia się na projekcie pisarskim, jak również na narzędziu niezbędnym do jego realizacji, czyli jedynym znanym sobie, ojczystym języku:

⁶³⁸ Zob. Ødegaard, *op.cit.*, s. 135-136.

⁶³⁹ Zob. K. O. Ellefsen, „Vandringslyst. Refleksjoner om norske byer, og om Dag Solstad”, *Vinduet* 2011 nr 2, s. 50.

⁶⁴⁰ Zob. Ringgaard, *op.cit.*, s. 135.

„Nie jestem w stanie przejrzeć na wylot swojego języka, ponieważ brakuje mi obcego elementu, który by to umożliwił. Tkwią całkowicie w objęciach mojego norweskiego języka, biernie wystawiony na jego dźwięki i zapewnienia sensu, na jego przypuszczalne i fałszywe piękno, które naiwnie, bezmyślnie wręcz kultywuję. Jestem przecież pisarzem, dlaczego nikt nie uświadomił mi tego, co teraz widzę z zupełną jasnością – że siedzę tu wyizolowany we własnej językowej samowystarczalności. W złych chwilach myślę, że jestem biedakiem, który zajmuje się czymś, do czego nie ma żadnych podstaw.”⁶⁴¹

Obcość w wielkim mieście zmusza bohatera nie tylko do refleksji nad sensem własnej twórczości i swoim warsztatem pisarskim, lecz także do rozmyślań nad samym sobą. Berlińska samotność rozpoczyna jego podróż w głąb siebie, której kontynuacja i kulminacja nastąpi jednak dopiero po powrocie do Norwegii.

9.7. W drodze do domu, czyli „sandefjordzki pierwiastek istnienia”

Po wygłoszeniu wykładu na festiwalu literackim w Lillehammer i krótkim pobycie w swoim mieszkaniu w Oslo, bohater udaje się w dwugodzinną podróż pociągiem do

⁶⁴¹ „Jeg er ute av stand til å gjennomskue mitt eget språk, for jeg mangler det fremmede element som kunne ha gjort det mulig. Jeg er fullstendig i mitt norske språks favn, viljeløst utsatt for dets lyder og meningspåståelse, dets formodede forlorne skjønnhet, som jeg dyrker naivt, ja tankeløst. Jeg er jo forfatter, hvorfor har ingen gjort meg oppmerksom på det jeg nå innser så glassklart, her jeg sitter isolert i min egen språklige selvtilstrekkelighet. Jeg tenker i onde stunder at jeg er et fattig menneske som driver med noe jeg ingen forutsetninger har for å drive med.” Solstad, s. 67. Również dla Alberta z trylogii Cory Sandel wyjazd za granicę stwarza możliwość do rozważań nad własnym językiem oraz, ostatecznie, prowadzi do ponownego odkrycia jego piękna, zob. rozdz. 7.9. Dla pisarza z 16.07.41 odizolowanie się od ojczyznej mowy także pozwala na swego rodzaju językowe oczyszczenie i eksplorację możliwości wyrazu języka norweskiego.

Sandefjord, nadmorskiego miasteczka, z którego pochodzi. Wyprawa w rodzinne strony wywołuje w nim bliżej niesprecyzowane, choć pokrewne obawom uczucie, spowodowane koniecznością wydostania się z usystematyzowanego życia w teraźniejszości i stawienia czoła przeszłości [własne wyróżnienie]:

„Była to wszak dla mnie podróż *wstecz*, i choć udawałem się w nią często, to nie potrafię w pełni do niej przywyknąć. Nie ukrywam, że udaję się w nią z mieszanymi uczuciami; chociaż cieszyłem się na wieczorne przyjęcie z udziałem dawnych szkolnych kolegów, dobrze rozpoznawałem towarzyszące wszystkim moim powrotom do Sandefjord zadziwiające mrowienie skóry, napięcie niebędące oczekiwaniem, ale czymś innym [...]”⁶⁴²

W drodze na południowy zachód pisarz przygląda się widzianemu z okna krajobrazowi, który jednak wydaje mu się wyjątkowo nieciekawym, co zostaje podkreślone przez wielokrotne powtórzenie różnych wersji frazy „nijaki krajobraz rejonu Vestfold” („det intetsigende Vestfold-landskape⁶⁴³”). Pomimo obojętności wobec oglądanej z pociągu przyrody, to na niej narrator skupia swoją uwagę i to ją szczegółowo opisuje pomiędzy wymienianiem nazw kolejnych stacji na trasie. Obojętność przeistacza się w (dość opanowane) zaangażowanie, gdy pociąg mija miejscowość Stokke niedaleko Tønsbergu, ważny punkt graniczny w świecie doświadczeń z przeszłości bohatera:

⁶⁴² „For meg var jo dette en reise tilbake, og selv om jeg ofte har foretatt den, så greier jeg ikke helt å venne meg til den. Jeg kan ikke legge skjul på at jeg foretar den med blandede følelser; selv om jeg gledet meg til kveldens fest med mine gamle skolekamerater, kjente jeg likevel godt igjen fra alle mine reiser tilbake til Sandefjord en forunderlig prikkende følelse i huden, en spenning som ikke var forventning, men noe annet [...]”. *Ibid.*, s. 154.

⁶⁴³ Sivert Ødegaard interpretuje brak zachwytu bohatera przyrodą jako dowód jej demistyfikacji i demitologizacji, zrywający z tradycją romantycznej wrażliwości artysty w zetknięciu z naturą, por. Ødegaard, *op.cit.*, s. 145.

„Przejsie ze zwyczajnego krajobrazu vestfoldzkiego w krajobraz, który miał lub powinien mieć dla mnie szczególne znaczenie, nastąpiło tuż po tym, jak pociąg minął stację Stokke. Wszystko przed Stokke należało do tønsbergskiej sfery przeżyć, wszystko za Stokke do sandefjordzkiej – tak zdefiniowałem to sobie będąc chłopcem i tak definiowałem to nadal.”⁶⁴⁴

Odtąd zbliżającego się do celu podróznego wypełniają bardziej pozytywne uczucia, chociaż charakter przyrody wcale się nie zmienia: „Byłem w niewyraźnym, łagodnym nastroju, gdy pociąg jechał przez ten nijaki krajobraz, który niewyraźnie rozpoznawałem, nie bez pewnej zrezygnowanej radości.”⁶⁴⁵

Mimo to po chwili narrator zdecydowanie stwierdza: „To nie był mój krajobraz, lecz go rozpoznawałem. [...] Mało dla mnie znaczył, ponad to odległe, łagodne rozpoznanie mojego aparatu zmysłowego.”⁶⁴⁶ Kategorie odrzucenie przyrody z rodzinnych stron przypomina odrzucenie norweskiego dziedzictwa przez bohatera *Rand* w scenie w Muzeum Ludowym. W obu przypadkach przyroda lub namacalne świadectwo jej bliskości kojarzy się z przeszłością, z którą bohaterowie powieści jako jednostki żyjące w miejskiej teraźniejszości nie mają na co dzień kontaktu. Dla pisarza Daga Solstada szczególny wymiar posiada relacja między sandefjordzkim krajobrazem a jego życiem osobistym i wspomnieniami z dzieciństwa, co, paradoksalnie, potwierdzają słowa uzasadniające, dlaczego pejzaż okolic rodzinnego

⁶⁴⁴ „Overgangen fra et alminnelig Vestfold-landskap til et landskap som hadde, eller burde ha hatt, en særegen betydning for meg, skjedde rett etter at toget hadde passert Stokke stasjon. Alt før Stokke hørte til det tønsbergske opplevelsesområde, alt etter Stokke til det sandefjordske, slik hadde jeg definert det som gutt, og slik definerte jeg det stadig vekk.” Solstad, *op.cit.*, s. 157-158.

⁶⁴⁵ „Jeg var i en blek, mild stemning det toget kjørte gjennom dette intetsigende landskap som jeg blekt gjenkjente, ikke uten en slags oppgitt glede.” *Ibid.*, s. 158.

⁶⁴⁶ „Dette var ikke mitt landskap, men jeg gjenkjente det. [...] Det betydde lite for meg, annet enn som denne fjerne, milde gjenkjennelse i mitt sanseapparat.” *Loc.cit.*

miasteczka nie ma dla niego znaczenia: „Czy to mój krajobraz? W każdym razie nigdy go nie opisałem i mimo szczerych chęci nie widzę, aby stworzył on fundament mojej twórczości.”⁶⁴⁷ Wynikające z tego twierdzenia przekonanie, że dopiero inkorporacja elementu rzeczywistości do świata sztuki nadaje mu sens i czyni go własnym, stanowi dowód pewnego (nie w pełni uświadomionego) dualizmu tożsamości bohatera. Postrzegając siebie wyłącznie jako „pisarza Daga Solstada” narrator nie dopuszcza do siebie własnej prywatności, czy też tej części życia, która nie ma związku z jego literaturą. Odseparowany od własnej przeszłości narrator, zbliżając się do niej przez kontakt ze znajomą przyrodą, odczuwa niezdefiniowany lęk, który karze mu zareagować negacją. Jednak powrót do domu, zarówno ten fizyczny, jak i duchowy, zmusi go do konfrontacji z drugą, stłumioną częścią swojego „ja” – Dagiem Solstadem jako osobą prywatną (zob. też rozdz. 9.8).

Droga do Sandefjord stanowi zatem preludium do właściwego powrotu, który nastąpi po dotarciu do celu – innymi słowy przygotowuje bohatera na zetknięcie z różnie pojmowanym domem. Obserwowana z okna znajoma przestrzeń, ze swoimi charakterystycznymi cechami ukształtowania terenu, formacjami naturalnymi i punktami orientacyjnymi tworzy nie tylko fizyczny, ale też mentalny krajobraz wspomnień narratora, który, wykorzystując jego własne słowa, można by określić mianem „sandefjordzkiego pierwiastka istnienia.”⁶⁴⁸ Fizyczne elementy tego krajobrazu

⁶⁴⁷ „Er dette mitt landskap? I hvert fall har jeg aldri beskrevet det, og jeg kan ikke med. min beste vilje se at det har dannet noe fundament i min diktning.” *Ibid.*, s. 159.

⁶⁴⁸ Takie określenie pojawia się w następującym opisie mijanego fiordu: „Tønsbergfjorden migotat po drugiej stronie tego wiejskiego, nieco ponurego grzbietu wzgórza, a nawet ta część fiordu tworząca sandefjordzki pierwiastek istnienia.” („Tønsbergfjorden lå og blinket rett på den andre siden av denne bondske, litt dystre åsrygg, og det til og med den del av Tønsbergfjorden som tilhører det sandefjordske element i tilværelsen.”) *Loc.cit.*

zapisały się w jego pamięci w postaci stałych punktów odniesienia (np. „Stacja Råstad jest częścią mojego świata pojęć i była nią odkąd pamiętam.”⁶⁴⁹; „Nie patrzyłem na to ładnie uregulowane osiedle z lat 50. myśląc: »ładnie uregulowane osiedle z lat 50.«, ale: »Hasle«, co było niepojęte dla niewtajemniczonych [...]”⁶⁵⁰), ale też miały wpływ na uformowanie pewnych jego wyobrażeń estetycznych („[...] te nieco krzywe korony sosen, z którymi dorastałem i które wcześniej wyrły się we mnie jako atrybuty samotności, tak jak świerki wyrły się we mnie jako atrybuty pośpokości”⁶⁵¹). Podróż pociągiem, zawsze znaczący motyw w twórczości Solstada, w 16.07.41 symbolizuje przejście z teraźniejszości w przeszłość – z wielkomięjskiej usystematyzowanej codzienności w nieprzewidywalny świat wspomnień z małego miasteczka i otaczającej je przyrody.

9.8. Sandefjord z przeszłości, przeszłość w Sandefjord

Po przybyciu do nadmorskiego Sandefjord narrator kontynuuje swoje rozmyślanie na temat nieobecności we własnych książkach elementów krajobrazu z rodzinnych stron:

„Nie pisałem prawie o niczym, co jest mi dobrze znane, czy nawet drogie. Pisałem za to o czymś innym, często o niezbyt znanych mi rzeczach, a w każdym razie zanim zacząłem o nich pisać. O pociągach, nie o statkach. O krajobrazach w głębi kraju, nie o morzach. O ponurych lasach, nie o morskiej bryzie.

⁶⁴⁹ „Råstad stasjon er en del av min begrepsverden, og har vært det så lenge jeg kan huske.” *Loc.cit.*

⁶⁵⁰ „Jeg så ikke på dette pent regulert boligområde fra 1950-åra og tenkte «pent regulert boligområde fra 1950-åra», men det for utenforstående ubegripelige «Hasle» [...]” *Ibid.*, s. 159-160.

⁶⁵¹ „[...] de litt skakke furukronene som jeg er vokst opp med, og som tidlig brente seg inn i meg som kjennetegn på ensomhet, slik som grantrær har brent seg inn i meg som kjennetegn på dysterhet.” *Ibid.*, s. 159.

O rzekach, nie o fiordach. O miastach w głębi Norwegii, nie na wybrzeżu.”⁶⁵²

Jednocześnie jeszcze wyraźniej niż poprzednio zaznaczony zostaje dysonans między dwoma obliczami Daga Solstada – tym oficjalnym, związanym z jego działalnością pisarską, i tym prywatnym [własne wyróżnienie]: „Pisanie, twórczość. Tam nie jestem Dagiem Solstadem z Sandefjord. Tam jestem kimś innym. To, co ma związek z Dagiem Solstadem, nie ma dla mnie wystarczającego znaczenia, nawet rzeczy, które są mi drogie. *Wszystko w moim życiu jest pismem.*”⁶⁵³ Życie zredukowane do pisma, by użyć sformułowania Kjella Jørgena Holbye⁶⁵⁴, jest naczelnym projektem, długofalowym eksperymentem pisarza Daga Solstada, który znajduje się jednak o krok od próby zaakceptowania swojego prywatnego „ja”.

Zanim do tego dojdzie bohater odbywa sentymentalną wędrowkę po miasteczku, będącą zdeformowanym odbiciem jego przechadzek po Berlinie. Próbuje znaleźć miejsce szkolnego zjazdu, na który zapomniał wziąć zaproszenia, narrator szamocze się między restauracjami mogącymi organizować przyjęcie, lecz wszystkie odwiedzane przez niego lokale okazują się puste lub zlikwidowane. Podczas gdy w ogromnej metropolii pisarz bez trudu odnajdywał się w przestrzeni, w czterdziestotysięcznym Sandefjord gubi się, mimo pozornej znajomości terenu. Wreszcie decyduje się zdać na pomoc taksówkarza, który obwozi go po miejscowości.

⁶⁵² „Nesten ingenting av det jeg har god, og til og med kjærlig kjennskap til, har jeg skrevet om. Det jeg har skrevet om, er noe annet, ofte ting jeg har liten kjennskap til, i hvert fall før jeg har begynt å skrive om det. Tog, ikke skip. Innlandslandskap, ikke hav. Dystre skoger, ikke havbris. Elver, ikke fjorder. Byer i det indre av Norge, ikke kystbyer.” *Ibid.*, s. 163.

⁶⁵³ „Skrivingen, diktningen. Der er jeg ikke Dag Solstad fra Sandefjord. Der er jeg en annen. Det som har med Dag Solstad å gjøre, betyr ikke nok for meg, selv ikke ting jeg har et kjært forhold til. Alt i mitt liv er skrift.” *Ibid.*, s. 164.

⁶⁵⁴ K. J. Holby, „Solstads transittprosjekt”, *Bøymen* 2002, nr 4, s. 77.

Kontrast powstający między obrazem samotnego spacerowicza w Berlinie a pasażerem samochodu krążącego po Sandefjord demaskuje nieporadność bohatera w zetknięciu z topografią rodzinnego miasteczka. Jego obcość ma tam jednak zupełnie inny charakter niż obcość w stolicy Niemiec, która wynikała wyłącznie z nieznajomości języka, a co za tym idzie – z braku bezpośredniego związku z berlińczykami i ich kulturą. Ten brak duchowej więzi rekompensowała tam pisarzowi znakomita orientacja we współczesnej, fizycznej przestrzeni miasta, natomiast w przypadku Sandefjord zarówno jego fizyczny, jak i duchowy związek z miejscem uległ degradacji. Wrażenie znajomości terenu okazuje się złudne, ponieważ całkowicie opiera się na wspomnieniach z przeszłości, którą bohater świadomie odrzuca. Czas cykliczny chronotopu prowincjonalnego miasteczka przestał być czasem pisarza zamieszkałego na stałe w europejskiej metropolii, która zdominowana jest przez zmienność i różnorodność zmysłowych impulsów. Próba odnalezienia dawnego rytmu i dawnych miejsc kończy się zatem fiaskiem – człowiek zanurzony w wielkomiejskiej teraźniejszości staje się obcy po powrocie do codzienności (zmienionej) prowincji.

Nie znalazłszy swoich dawnych szkolnych kolegów w żadnym z odwiedzonych lokali, pisarz udaje się do swojego hotelowego pokoju, gdzie prawie opróżnia butelkę whiskey i wyrusza na nocny spacer przez miasteczko. Szybko dociera jednak do kamienicy, w której mieszkał w dzieciństwie, i to tam, jak się okazuje, trwa w najlepsze tak poszukiwany przez niego zlot absolwentów. Scena zetknięcia z domem łączy elementy realizmu i na pół onirycznej wizji – chociaż bohater widzi, co dzieje się w środku, sam pozostaje niezauważony przez bawiących się w mieszkaniu ludzi; poza tym wszystkie drzwi do domu są zamknięte, więc nie ma jak dostać się do środka. Podobnie jak kontakt narratora *Rand* z chatą z dawnego Enerhaugen w Muzeum Ludowym, tak i ten epizod nosi wyraźne znamiona niesamowitości (*das Unheimliche*),

zresztą jako niejedyny w 16.07.41⁶⁵⁵. Odrealnienie opisywanej sytuacji można by co prawda zrzucić na karb nietrzeźwego stanu pisarza Daga Solstada, jednak ze względu na jej znaczny ładunek symboliczny należy rozpatrywać ją szerzej niż w kategoriach przypadkowego przywidzenia.

Zbłądzenie do domu rodzinnego jest równoznaczne z odnalezieniem celu poszukiwań, którego jednak nie da się zrealizować – zamiast dołączyć do znajomych, narrator wciela się w rolę podglądacza i pozostaje na uboczu, nie mogąc zbliżyć się do faktycznego celu swojej podróży do Sandefjord, a mianowicie bezpośredniej konfrontacji z własną historią. Niedostępne zgromadzenie dawnych przyjaciół oraz sam dom z lat dzieciennych symbolizują przeszłość, od której pisarz kiedyś się odgrodził, lecz teraz nie potrafi nawiązać z nią kontaktu. Wreszcie dom rodzinny, z jednej strony wywołujący w nim liczne wspomnienia (od rozkładu pomieszczeń po nazwiska sąsiadów), z drugiej strony onieśmiela go jako symbol stałości w jego nomadycznym życiu. Będąc jedynym miejscem zamieszkania, z którym bohater odczuwa emocjonalną więź, dom stoi w opozycji wobec jego mniej lub bardziej tymczasowych kwater – mieszkań w Berlinie i w Oslo czy hotelu w Sandefjord. Pod wpływem *genius loci* kamienicy pisarz spędza pod nią bliżej niesprecyzowaną ilość czasu („Nie jestem pewien, jak długo tam stałem [...]”⁶⁵⁶), po czym, zrozumiałwszy, że nie uda mu się dostać do środka, decyduje się odejść.

W ostatnim momencie jego uwagę przykuwa jednak pewien detal architektoniczny – niepozorny balkon nad tylnym

⁶⁵⁵ Arne Kleiva zwraca uwagę na pojawiające się w ostatnim przypisie drugiego rozdziału powieści spotkanie pisarza Daga Solstada z własnym sobowtorem, które ma miejsce podczas podróży pociągiem do Sandefjord. Spotkanie to nawiązuje do opisu bardzo podobnej sytuacji, zawartego w jednym z przypisów eseju „Das Unheimliche” Sigmunda Freuda. Zob. Kleiva, *op.cit.*, s. 100; S. Freud, *The Uncanny*, trans. D. McLintock, London 2003, s. 161-162.

⁶⁵⁶ „Hvor lenge jeg sto der, er jeg usikker på [...]” Solstad, *op.cit.*, s. 177.

wejściem do mieszkania, nazwany przez narratora „balkonem hańby” (*skjenselens balkong*). Jako element przejściowy między niedostępnym budynkiem a światem zewnętrznym balkon można postrzegać jako czasoprzestrzeń progu, czyli metaforyczny punkt, gdzie dokonują się rozstrzygające momenty fabuły⁶⁵⁷. W tym przypadku rozstrzygnięcie związane jest ze wspomnieniem sprzed lat, w którym główną rolę odgrywa wspomniany balkon oraz postać ojca pisarza, który zmarł, gdy syn był jeszcze dzieckiem. Ole Modal Solstad ukazany zostaje jako religijny wynalazca, głęboko wierzący w powodzenie dwóch swoich kolejnych projektów – zabawkowych spadochronów oraz perpetuum mobile. Podczas gdy drugi z nich z góry skazany jest na niepowodzenie, w przypadku pierwszego o fiasku decyduje wada konstrukcyjna spadochronów, a mianowicie ich jednorazowość. Jedena-stoletni Dag ostatecznie przypieczętowanie porażkę handlową ojca, wypuszczając z „balkonu hańby” cały zapas niesprzedanych zabawek, które zalewają ulice Sandefjord. Chłopiec zostaje jednak dopuszczony przez wynalazcę do prac nad perpetuum mobile, którego idea rozpala wyobraźnię przyszłego literata.

Jak słusznie zauważa Sivert Ødegaard, pisarska kariera bohatera stanowi kontynuację i realizację wizjonerskiego marzycielstwa ojca, a przez to identyfikację z jego postacią⁶⁵⁸. Pasja tworzenia rodzica zostaje przekazana w spadku synowi, co potwierdzają znamienne słowa narratora: „Mogę to tylko przyznać: od śmierci ojca nie jestem sobą. Jestem pisarzem Dagiem Solstadem.”⁶⁵⁹ To dostrzeżenie przyczyn wyboru własnej drogi artystycznej, a także, co nie mniej ważne, rozdzielenia prywatnej i zawodowej tożsamości Daga Solstada, stanowi kluczowy punkt powieści. Zrozumienie swojej przeszłości, umożliwiające przez kontakt z rodzinnym

⁶⁵⁷ Zob. Bachtin, *op.cit.*, s. 475-477.

⁶⁵⁸ Zob. Ødegaard, *op.cit.*, s. 149.

⁶⁵⁹ „Jeg kan bare innrømme det: Jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad.” Solstad, *op.cit.*, s. 211.

domem, jest krokiem w stronę zaakceptowania prywatnego „ja”, skrywanego dotąd pod oficjalną maską twórcy. Ostatecznym potwierdzeniem tego procesu samoakceptacji staje się sama książka *16.07.41*, jako pierwsza traktująca bezpośrednio o codzienności autora, którego życie dotąd zredukowane było do wychodzącej spod jego pióra fikcji. W ten sposób tytułowa data urodzenia może być rozumiana jako synekdocha „człowieka Daga Solstada”, podczas gdy narodziny „pisarza Daga Solstada” mają miejsce jedenaście lat później, wraz ze śmiercią ojca. Za sprawą dwóch miejskich epizodów – twórczych spacerów po Berlinie i powrotu do Sandefjord z przeszłości – kształtów nabiera literacki projekt rozrachunkowy jednego z najważniejszych współczesnych norweskich prozaików: tryumf prywatności nad fikcją.

10. Tomas Espedal: *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)*. Z Bergen, przez Paryż i Stambuł do domu

deszcz śnieg
między nami
szliśmy, drgnięcia dłoni, otwarte
oczy, ulicami, chodnikami, przy drogach, szliśmy

Jon Fosse, *Spotkanie* 1997

10.1. Tomas Espedal (ur. 1961)

Od debiutu w roku 1988 Tomas Espedal opublikował piętnaście powieści i zbiorów prozy, w tym również jeden utwór multimodalny, łączący tekst i fotografię (*Mitt privatliv* 2014, *Moje życie prywatne*). Największy rozgłos przyniosły mu książki opublikowane w ostatnich latach: *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)* – dalej w skrócie *Idź* – z roku 2006 (wyd. pol. 2013), *Imot kunsten* (*notatbøkene*) (Wbrew sztuce (notatniki)) z roku 2009 i wydana dwa lata później *Imot naturen* (*notatbøkene*) (Wbrew naturze (notatniki)). *Idź* oraz *Imot kunsten* były nominowane do Nagrody Literackiej Rady Nordyckiej (przy czym druga z powieści została uhonorowana Nagrodą Krytyków Literatury), natomiast *Imot naturen* wyróżniono prestiżową norweską nagrodą Brageprisen. Utwory Espedala pisane od schyłku lat 90., czyli oprócz wyżej wymienionych także *Biografi* (*glemsel*) (1999, Biografia (zapomnienie)), *Dagbok* (*epitafer*) (2003, Dziennik (epitafia)) i *Brev* (*et forsøk*) (2005, Listy (próba)) stanowią spójną całość, którą można odczytywać, jak uczynił to Bernhard Ellefsen, jako kolejne odsłony tej samej powieści, o identycznym trzonie i podobnych, choć częściowo zmieniających się motywach⁶⁶⁰.

⁶⁶⁰ Zob. B. Ellefsen, „Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive”, *Vagant* 2010, nr 3, s. 18.

Teksty pochodzącego z Bergen i stale związanego z tym miastem⁶⁶¹ pisarza mają wyraźne cechy autobiograficzne i wykorzystują elementy różnych gatunków literackich. Chociaż swoją zasadniczą strukturą w dużej mierze przypominają powieści (przez co można je zaklasyfikować jako przykłady autofikcji), tak naprawdę stanowią część szeroko zakrojonego eksperymentu, o którym Espedal wypowiada się w następujący sposób:

„W ostatnich dwóch czy trzech książkach projekt polegał na poszerzeniu granic gatunku powieściowego i stworzeniu nowego rodzaju książki. Na otwarciu jej na listy, dzienniki, notatki, eseje, wiersze, nowele. Sprawdzeniu, ile zniesie powieść.”⁶⁶²

Autobiografizm oraz eklektyzm stylów i gatunków, a także bogaty, często poetycki język, to zatem najistotniejsze właściwości prozy Tomasa Espedala, która dzięki licznym przekładom zyskała uznanie nie tylko w Norwegii, ale też poza jej granicami. Zdecydowanie przoduje pod tym względem powieść *Idź*, opublikowana – oprócz Polski m.in. w Wielkiej Brytanii, USA, Niemczech, Francji, Hiszpanii, Włoszech, Rosji i Czechach.

10.2. Dom, pisanie i chodzenie jako stałe motywy prozy Espedala

Wśród motywów, które niezmiennie pojawiają się w tekstach Tomasa Espedala, zwłaszcza tych powstałych od

⁶⁶¹ Najdobitniejszym tego przykładem może być opublikowana w roku 2013 powieść *Bergeners* (Bergeńczycy), której tytuł nawiązuje do *Dublińczyków* Jamesa Joyce’a. W warstwie fabularnej utworu istotną rolę odgrywają osoby związane ze światkiem artystycznym Bergen.

⁶⁶² „I de siste to til tre bøkene har prosjektet vært å utvide romansjangeren og lage en ny type bok. Åpne den opp for brev, dagbøker, notater, essay, dikt, noveller. Se hvor mye romanen tåler.” T. Espedal, „Den aristokratiske arbeideren”, rozm. przepr. M. Fossøy Mohaugen i K. Meisingset, *Bokvennen* 2010, nr 2, s. 10.

końca lat 90., szczególną pozycję zajmuje dom pojmowany przede wszystkim jako miejsce pracy twórczej. W świecie powieściowej topografii autora *Idź* dom wyróżnia się jako azyl umożliwiający pisanie, co podkreśla wyjątkowe znaczenie motywu biurka. Mebel ten stanowi centralny punkt wszystkich opisywanych przez Espedala mieszkań i jest nie tylko stanowiskiem pracy ⁶⁶³, ale też do niej inspiruje. Zaobserwować można to np. w pierwszych rozdziałach książki *Dagbok (epitafer)*, gdzie obraz kolejnych pomieszczeń nowego mieszkania wywołuje refleksję nad potrzebą pisania:

„Idę na górę, wychodzę na podłogę, błogosławioną podłogę, rozsuwam firany, wpuszczam światło, nowe mieszkanie, sypialnia i salon: w rogu przy drzwiach na taras stoi biurko, a ja mam ochotę żyć, mam ochotę żyć.// Mam ochotę pisać. Jest czwartek, dzień pisze się sam, nie potrzebuje słów ani wierszy, jak trudno jest przejść obok biurka! Jak łatwo jest tworzyć!”⁶⁶⁴

Dom jako miejsce powstawania literatury można także rozumieć jako metaforę życia stającego się pismem, czyli, w szerszym rozumieniu, metaforę autobiograficznego projektu Espedala, którego dotyczy pytanie retoryczne zadane w *Imot kunsten (notatbøkene)*: „Światło, przy którym piszę i światło z okna; życie i życie napisane, czy to dwie różne rzeczy?”⁶⁶⁵

⁶⁶³ Skupienie na czynności pisania według Espedala ma na celu ukazanie mechanizmów rządzących procesem twórczym, przedstawienie go jako mechanicznej pracy, podobnej do pracy robotnika. Zob. Espedal, „Den aristokratiske...”, *op.cit.*, s. 15.

⁶⁶⁴ „Jeg går opp, ut på gulvet, det velsignede gulvet, trekker fra gardinene, slipper inn lyset, den nye leiligheten, soverommet og stuen: i et hjørne ved døren ut mot terrassen står skrivebordet, og jeg har lyst til å leve, jeg har lyst til å leve. Jeg har lyst til å skrive.// Det er torsdag, dagen skriver seg selv, den trenger ikke ordene, ikke diktene, se nå hvor vanskelig det er å gå forbi skrivebordet! Hvor enkelt det er å dikte!” T. Espedal, *Dagbok (epitafer)*, Oslo 2003, s. 17.

⁶⁶⁵ „Skrivelyst og lyset fra vinduet; livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?” T. Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, cyt. za: Ellefsen, *loc.cit.*

Proces twórczy, dla zaistnienia którego wymagane jest posiadanie odpowiedniego stanowiska roboczego, odbywa się w stałym towarzystwie widoków i dźwięków miasta. „Okno, [...] warunek konieczny pisma, jego wzór” („Vinduet, [...] skriftens forutsetning, dens forbilde”⁶⁶⁶) stanowi łącznik między rzeczywistością świata zewnętrznego a powstającą przy biurku autofikcją. Miasto, czasami nazwane wprost, a czasem anonimowe, chociaż na ogół posiadające wyraźne cechy Bergen, jest zatem stale obecne w tekstach Espedala jako tło, element pozadomowej przestrzeni wdzierającej się do wnętrza, jak np. w tym fragmencie *Biografi (glemsel)*:

„Dlaczego nie postawisz biurka pod oknem? Światło, wyjątkowy widok – mówi ona. – Na miasto i dachy domów, wierzchołki drzew i ulice wspinające się po zboczu góry, na port i łodzie, kościół i chmury, które tak lubisz.”⁶⁶⁷

To samo miasto często towarzyszy również spacerom lub pieszym wyprawom (pokrewnego autorowi) bohatera powieści Espedala, które, choć niekoniecznie bezpośrednio inspirują do pisanía, stają się głównym tematem jednej z książek pisarza.

Motywy chodzenia znajduje się w opozycji wobec spoczynku reprezentowanego przez pobyt w domu i pracę twórczą. Chodzenie stanowi przejaw niepokoju bohatera tekstów, jego wewnętrznego pragnienia zmiany, przeistoczenia codziennej rzeczywistości:

„Chodzić. Chodzić, aby przeżyć. Aby zbudzić coś nowego do życia. Albo zbliżyć się do czegoś, co już żyje./ Długa piesza wędrowka czy krótki spacer, albo jedynie chodzenie po domu, nocą, od pokoju do pokoju. [...] Chodzę bez wytchnienia po domu, a nad ranem może się zdawać, jakby dom się

⁶⁶⁶ Espedal, *Dagbok*, *op.cit.*, s. 15.

⁶⁶⁷ „Hvorfor plasserer du ikke skrivebordet ved vinduet? Lyset, den enestående utsikten, sier hun. Over byen og hustakene, tretoppene og gatene som klatrer opp fjellsiden, havnen og båtene, kirken og skyene du er så glad i.” T. Espedal, *Biografi (glemsel)*, Oslo 1999, s. 73.

przemieścił. Widok się zmienił, światło, pokoje, możliwe, że zmieniła się pora roku lub dzień, ale schodzę wtedy prędko po schodach, otwieram drzwi wejściowe i upewniam się, że dom stoi tam, gdzie powinien.”⁶⁶⁸

Czasami ów wewnętrzny pęd do przełamania rutyny każe pisarzowi podejmować dalsze wyprawy, nieraz wbrew rozsądkowi, którego głos przemawia w ostatnich zdaniach *Brev (et forsøk)*:

„Powinien trzymać się domu, tego, co własne, swoich decyzji i zwyczajów, swoich pieszych wypraw, samotnych, w swoim rodzinnym mieście.”⁶⁶⁹

Mimo to pragnienie zmiany okresowo dominuje w jego codzienności, a piesze wędrówki w nowym otoczeniu stają się tymczasowym sposobem na życie. Te epizody oderwania się od rzeczywistości wieńczy jednak konieczność powrotu do stanu spoczynku – domu i pisania:

„Dlatego muszę skończyć z tym całym chodzeniem. Muszę spocząć. Siedzieć w domu. Dopiero wtedy może uda mi się napisać coś zadowalającego o chodzeniu.”⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ „A gå. Gå for å overleve. For å vekke noe nytt til liv. Eller for å komme nærmere det som allerede er levende./ Den lange gåturen, eller den korte spaserturen, eller bare det å gå rundt i huset, nattestid, fra rom til rom. [...] Jeg går hvileløst rundt i huset, og henimot morgenen kan det virke som om huset har flyttet seg. Utsikten er forandret, lyset, rommene, det kan være at vi har gått fra én årstid til en annen, fra én dag til en ny, men jeg går hurtig ned trappene, åpner ytterdøren og forsikrer meg om at huset står hvor det skal.” Espedal, *Dagbok, op.cit.*, s. 77.

⁶⁶⁹ „Han burde holde seg hjemme, til sitt eget, til sine bestemmelser og vaner, til sine gåturer, alene, i sin hjemby.” T. Espedal, *Brev (et forsøk)*, Oslo 2005, s. 133-134.

⁶⁷⁰ „Derfor må jeg slutte med all denne gåingen. Jeg må slå meg til ro. Holde meg inne. Først da er det kanskje mulig å skrive noe tilfredsstillende om det å gå.” Espedal, *Dagbok, op.cit.*, s. 103.

Efektom tej decyzji jest książka *Idź*, w której, podobnie jak w poprzednich eklektycznych gatunkowo utworach Espedala, motywy domu, pisania i chodzenia przeplatają się nawzajem, składając się na opowieść o życiu i pracy artysty.

10.3. *Idź* – eseistyczna relacja z podróży i autobiograficzna metafikcja

Książka *Idź* Tomasza Espedala podzielona jest na dwie części złożone z krótkich rozdziałów o epizodycznym charakterze. Przywołując rozmaite refleksje, obserwacje czy spotkania, epizody te tworzą mozaikową relację z pieszych wędrówek głównego bohatera imieniem Tomas, a zarazem pierwszoosobowego narratora tekstu. Pierwsza część rozpoczyna się w momencie, kiedy bohater po rozstaniu ze swoją partnerką opuszcza Bergen i samotnie wyrusza w drogę po zachodniej Norwegii – zarówno najbliższej okolicy miasta, jak i dalej położonych górach i dolinach. Relację przerywają retrospekcje z wcześniejszych pieszych wycieczek po Walii i Schwarzwaldzie, a także dygresje na temat licznych artystów i filozofów, spośród których wielu zasłynęło swoim upodobaniem do wędrówki – m.in. Jana Jakuba Rousseau, Williama Hazlitta czy Dorothy Wordsworth. Część druga *Idź* traktuje o pobycie bohatera w Paryżu oraz jego wyprawie po Francji śladami Arthura Rimbauda, a także o podróży wraz z przyjacielem Narve Skaarem (który towarzyszy narratorowi również w Norwegii pod koniec pierwszej części utworu) w góry Grecji (z postojem w Atenach) i Turcji. Ostatnim miastem, które bohater książki odwiedza w pojedynkę, jest Sтамбуł, natomiast w epilogu, zamykającym konstrukcję ramową opowieści, pisarz-piechur znajduje się na powrót w okolicach Bergen, gdzie mieszka i pracuje nad kolejną książką.

Podobnie jak wiele innych tekstów Espedala, *Idź* jest powieścią łączącą w sobie cechy różnych gatunków, zarówno literatury pięknej, jak i faktograficznej. Oprócz jednego

fragmentu wykorzystującego formę dramatu, dominują tu jednak elementy dokumentalne, sprawiające, że poszczególne ustępy zbliżają się formalnie do dziennika, reportażu, a przede wszystkim eseju. W *Idź* relacja z podróży miesza się bowiem z rozważaniami na temat idei chodzenia oraz wybitnych myślicieli-wędrowców w historii, jak również z cytataми z dzieł tychże myślicieli. Jak sugeruje Atle Kittang, książkę Espedala można zatem określić mianem „prozy” w myśl definicji Arnego Melberga, czyli rodzaju eklektycznych gatunkowo, odwołujących się do rzeczywistości tekstów, o charakterze po części wspomnieniowym, dokumentalnym, eseistycznym lub autofikcyjnym⁶⁷¹. Według Melberga do tej samej kategorii utworów zalicza się również *16.07.41* Daga Solstada. Podobnie jak ta powieść, a także – o czym była już mowa – większość pozostałych utworów Espedala, *Idź* posiada wyraźne cechy autobiograficzne i komentuje proces swojego powstawania: bohater Tomas przyznaje w rozmowie ze znajomym, że chce napisać książkę o chodzeniu⁶⁷², podczas podróży sporządza notatki, natomiast w epilogu już nad nią pracuje („Piszę książkę o chodzeniu”⁶⁷³). Z tego względu tekst można też określić autobiograficzną metafikcją lub zaproponowanym wcześniej terminem metautofikcją (zob. rozdz. 9.6.).

Z uwagi na niejednorodną formę książki oraz fakt, iż miasta stanowią tylko niektóre spośród pojawiających się w niej miejsc akcji, nie można zaklasyfikować jej jako powieści miejskiej. Charakter tekstów miejskich mają jednak trzy dłuższe fragmenty *Idź*: kilka ustępów z pierwszych rozdziałów pierwszej części, których akcja toczy się w Bergen, pierwsze rozdziały drugiej części osadzone w Paryżu, a także rozdział

⁶⁷¹ Zob. A. Kittang, „Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst”, *Edda* 2010, nr 4, s. 370; A. Melberg, *Selvskreivet. Om selvsframstilling i litteraturen*, Oslo 2007.

⁶⁷² Zob. T. Espedal, *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)*, przeł. I. Zimnicka, Warszawa 2013, s. 48.

⁶⁷³ Espedal, *Idź, op.cit.*, s. 156.

„Ulicami Sztambułu”. To przede wszystkim one będą stanowić przedmiot dalszej analizy.

10.4. Ucieczka z Bergen, czyli wybór bezdomności⁶⁷⁴

„Dlaczego by nie zacząć od ulicy?”⁶⁷⁵ – tak brzmi pierwsze zdanie *Idź*. Już od samego początku utwór zaskakuje dbałością o szczegóły obrazowanej topografii, gdyż, jak okazuje się dwa zdania dalej, wspomnianą ulicą jest scharakteryzowana z dużą precyzją Bjørnsonsgaten w Bergen:

„Bjørnsonsgaten, ulica ruchliwa i brudna, robotnicze domy w szeregach po obu stronach cienia przypominającego drogę, arteria wjazdowa, anemiczna i zimna, wąski chodnik mija tereny fabryczne, stację benzynową, biegnie w stronę Danmarksplads, najmroczniejszego skrzyżowania ze światłami w całym mieście. Nędzna ulica, z przygnębiającymi przerywnikami: umierającym drzewem, wałącym się drewnianym domem i przykurzonym spalinami żywopłotem, oknem, w którym ona zdejmuje bawełnianą bluzę.”⁶⁷⁶

Również w dalszej części powieści pojawiają się dokładne nazwy miejscowe, co czyni z książki Espedala wyjątkowo realistyczny tekst. Bohater *Idź* idzie w stronę centrum drogą, przy której kiedyś mieszkał, a którą cały czas odwiedza jako swoją „ulubioną trasę prowadzącą do miasta”⁶⁷⁷. Miasto stanowi dla niego centralny punkt odniesienia, według którego narrator orientuje się w przestrzeni podczas swoich wypraw, zarówno w pierwszych scenach rozgrywających się w Bergen i jego okolicach, jak i w

⁶⁷⁴ Podrozdział jest częściowo zmienioną wersją fragmentu artykułu: K. Tunkiel, „*Drømmen om å bli en annen*. (By)vandringens betydning i Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*”, *Folia Scandinavica Posnaniensia* 2012, vol. 14, s. 136-146.

⁶⁷⁵ Espedal, *Idź*, *op.cit.*, s. 15.

⁶⁷⁶ *Loc.cit.*

⁶⁷⁷ *Loc.cit.*

późniejszych rozdziałach osadzonych poza granicami Norwegii.

Powieść otwiera zatem obraz miejskiej wędrówki, która, mimo iż odbywa się po części w nieatrakcyjnym estetycznie otoczeniu przemysłowej ulicy, to wiąże się z pozytywnymi uczuciami:

„[...] za górką schodzącą do zatoki Store Lungegårdsvann, na moście, gdzie ryby umierają na asfalcie, promień słońca pada na znak drogowy, a mnie ogarnia nieoczekiwane uczucie szczęścia. Mówi mi ono jedynie: jesteś szczęśliwy. Tu i teraz. Bez powodu. W tym momencie jesteś szczęśliwy, bez żadnego powodu, to taki prezent.”⁶⁷⁸

Ten opis kontrastuje z krótkim podsumowaniem obecnej sytuacji bohatera: „Nie mam żadnego powodu, by czuć się szczęśliwy, jestem skacowany i przygnębiony po czterech dniach nieprzerwanego picia, mieszkam sam w brudnym domu na nędznej ulicy, śpię na materacu, nie mam mebli, opuszczony przez tę, z którą, jak sądziłem, mi się uda.”⁶⁷⁹

Już w tym krótkim fragmencie można zaobserwować zestawienie sprzecznych stanów – przebywania na zewnątrz i wewnątrz, w domu. Pierwszy rozdział powieści kończy wyznanie: „Powoli uświadamiam sobie: jesteś szczęśliwy, ponieważ idziesz.”⁶⁸⁰ Pozytywne nastawienie narratora wobec wędrówki zostaje dalej skonstrastowane z kilkoma bardziej negatywnymi obrazami przebywania w pomieszczeniu, co można zilustrować za pomocą wybranych skojarzeń z byciem wewnątrz, które związane jest z piciem, domem lub barem, niedolą, zniszczeniem i zapomnieniem, podczas gdy przebywanie na zewnątrz wiąże się z chodzeniem, ulicą oraz uczuciami szczęścia i nadziei. Takie spolaryzowane pary pojęć podsumowuje cytat z Dylana Thomasa wykorzystany przez narratora w opisie własnego picia: „ciemność jest miejscem, a

⁶⁷⁸ *Ibid.*, s. 16,

⁶⁷⁹ *Loc.cit.*

⁶⁸⁰ *Loc.cit.*

światło jest drogą.”⁶⁸¹ Spoczynek należy zatem rozumieć jako negatywny człon dychotomii, natomiast ruch pozostaje czymś wyłącznie pozytywnym, co przypomina też antagonizm zaznaczony w pierwszych scenach *Głodu* Hamsuna (zob. rozdz. 5.4). Chociaż ustanowione w ten sposób przeciwieństwa pozostają charakterystyczne dla całego utworu Espedala, nie są jednak zupełnie jednoznaczne, gdyż również wnętrza (domu i baru) dostarczają bohaterowi radości w postaci pisanie i picia, porównanego – co wymowne – do podróży możliwej „bez wstawania z krzesła”⁶⁸².

Podobnie jak alkohol, pisanie oraz wędrówka stanowią dla narratora rodzaj ucieczki od problemów osobistych⁶⁸³, a także, w szerszym rozumieniu, od przyjętych norm i konwencji, o czym obszerniej pisze Finn Tveito, powołując się na myśl Gillesa Deleuze’a i Feliksa Gauttariego⁶⁸⁴. W sytuacji ukazanej w pierwszych rozdziałach *Idź* fizyczna ucieczka z domu, równoznaczna z wyborem tułaczki, spowodowana jest nie tylko zawodem miłosnym bohatera, ale też destrukcyjnym wpływem odurzenia oraz własnego domu na jego psychikę. Narrator wyznaje, że preferuje ciasne mieszkania, a „morderczy dom”⁶⁸⁵ ogranicza jego refleksję i pisanie („W moim wypadku wielkie domy prowadzą do małych myśli”⁶⁸⁶), jednocześnie wzbudzając chęć opuszczenia go i udania się w drogę: „Chodzenie jest pod pewnymi względami przeciwieństwem mieszkania w domu. Dotyczy to przynajmniej wędrowania, które stanowi wydłużone dobrowolne lub przymusowe doświadczenie chodzenia, pożądaną lub niepożądaną bezdomność.”⁶⁸⁷

⁶⁸¹ *Ibid.*, s. 19.

⁶⁸² *Loc.cit.*

⁶⁸³ Rozstanie z partnerką, które jawi się jako bezpośredni powód wędrówki bohatera, powraca jako kluczowy motyw w innych utworach Espedala, szczególnie *Imot naturen* i *Bergeners*.

⁶⁸⁴ Zob. Tveito, *Det vandrande mennesket*, *op.cit.*, s. 193.

⁶⁸⁵ Espedal, *Idź*, *op.cit.*, s. 25.

⁶⁸⁶ *Loc.cit.*

⁶⁸⁷ *Loc.cit.*

Wybór tej metafizycznej bezdomności możliwy jest w tym przypadku wraz z odrzuceniem konkretnego domu, rozumianego nie tylko jako miejsce zamieszkania, ale też jako metonimia bezpiecznego, ustabilizowanego bytu⁶⁸⁸. Bohater Espedala, w odróżnieniu od głównych postaci w *Rand i 16.07.41*, nie wiecie jednak spokojnego, pewnego życia, którego wyparcie się byłoby znacznym wyrzeczeniem i mogłoby prowadzić do zachwiania równowagi jego dotychczasowego „ja”. Jako wolny strzelec, artysta w iście bohemicznym stylu, postanawia połączyć trzy swoje ulubione czynności – pisanie, myślenie i chodzenie – stając się (we własnym rozumieniu) zawodowym wędrowcem. Ucieczka z domu w metafizyczną bezdomność, w stan upojenia wolnością i pierwotną egzystencją bez korzeni, jawi się zatem nie tyle jako forma buntu lub ratunku samego siebie, lecz przede wszystkim jako jeden z niezbędnych aspektów mitologizowanego przez Espedala życia artysty.

Bezdomność może także implikować poszukiwanie domu, który wcale nie musi być tożsamy z miejscem zamieszkania, gdyż, jak stwierdza narrator, jego umiejętności zamieszkania są niewystarczające:

„Ja często chciałem się zadomowić, ale nigdy mi się to nie udało. Kiedy chciałem gdzieś zamieszkać na stałe, zawsze działo się coś, co kazało mi się przeprowadzać. Tak jak Klaus Høeck marzę o napisaniu książki o wszystkich moich adresach: o ulicach, mieszkaniach, miastach, pokojach, domach, o wszystkich tych niemożliwych miejscach, które nazywamy domem.”⁶⁸⁹

Opuszczając Bergen bohater nie zostawia zatem fizycznego domu (*house*), za którym mógłby tęsknić, gdyż tymczasowa natura wszystkich jego miejsc zamieszkania nie pozwoliła mu się przywiązać do któregośkolwiek z nich.

⁶⁸⁸ Zob. też. Tveito, *Det vandrante mennesket*, op.cit., s. 191.

⁶⁸⁹ Espedal, *Idź*, op.cit., s. 52.

Konkretny dom, który odrzuca bohater *Idź*, należałoby w związku z tym rozumieć nie jako własny adres, a całe miasto, wraz ze wszystkimi zwyczajami, których kultywowanie ono umożliwia. W ten sposób zdanie [własne wyróżnienie]: „Idę w *niewłaściwym kierunku*, wychodzę z *miasta*, w każdej chwili może mi przyjść do głowy, żeby zawrócić, iść z powrotem, ale idę dalej prosto”⁶⁹⁰ z jednej strony stanowi akt pożegnania z rutyną: spacerami do centrum, barem i pisaniem, z drugiej strony zaś zapowiada poszukiwanie innego, metafizycznego domu (*home*), który Nina Witoszek charakteryzuje jako miejsce, gdzie można spotkać swoje prawdziwe „ja” i pojęcie przynależne do „archetypicznej, metaforycznej rzeczywistości” („en arketypisk, figurlig virkelighet”⁶⁹¹) (zob. też rozdz. 1).

Wreszcie kolejnym, w pełni uświadomionym i zdefiniowanym celem wyprawy bohatera poza rodzinne miasto jest przemiana samego siebie, odnalezienie swojej alternatywnej tożsamości: „Sen o tym, żeby stać się kimś innym. Opuścić przyjaciół i rodzinę, opuścić samego siebie i stać się kimś innym; zerwać wszystkie więzy, porzucić dom i przyzwyczajenia, zrezygnować z rzeczy i poczucia bezpieczeństwa, z widoków na przyszłość i z ambicji, aby stać się obcym.”⁶⁹² Wolność i anonimowość, jakie zapewnia samotna wędrówka, umożliwiają realizację tego pragnienia, pozwalając narratorowi wcielać się w coraz to nowe role, o czym będzie szerzej mowa w dalszej części analizy. Rola pisarza, ściśle związana z przebywaniem we własnym mieście, które zapewnia dach nad głową warunkujący pracę twórczą, choć zostaje tymczasowo porzucona przez bohatera, powraca w trakcie jego pieszej wyprawy w postaci autokomentarzy na temat planowanej książki (zob. też rozdz. 10.3). Akceptacja swojej tożsamości artysty będzie też celem jednego z etapów podróży bohatera, w którym zjednoczą się trzy podstawowe

⁶⁹⁰ *Ibid.*, s. 23.

⁶⁹¹ Witoszek, *Norske naturmytologier*, *op.cit.*, s. 97.

⁶⁹² Espedal, *Idź*, *op.cit.*, s. 20.

motywy twórczości Espedala – dom, chodzenie i pisanie (zob. rozdz. 10.6).

10.5. Znaczenie wędrówki na łonie przyrody

Opuściwszy miasto, bohater *Idź* kieruje swe kroki na północ, najpierw na przedmieścia, do Åsane, a następnie w poprzecinany wodą i górami rejon Nordhordland oraz okolice Sognefjorden. Opisy przyrody oglądanej przez niego podczas wędrówki utrzymane są w poetyckim duchu i wykorzystują odwołania do mitologii biblijnej i legend:

„Czuję się, jakbym wchodził w pewną strefę, w okolicę obdarzoną własną mocą, gdzie woda jest silniejsza od wszystkiego innego, silniejsza od gór, potężniejsza od lasu, starsza od trawy, cichsza od drogi i domów stojących wzdłuż brzegu. Długie, cienkie ramiona fiordów są silniejsze niż stały ląd, to one przyniosły swobodę i marzenia do wiossek zamkniętych w dolinach. W tej wodnej strefie panuje cisza i moc, które każą mi myśleć o tym, jak naturalne jest istnienie baśni, ludzka wiara w opowieści z Biblii. Czy właśnie w miejscu takim jak to Jakub walczył z aniołem? Czy nie w podobnej okolicy arka Noego przy płynęła między górami, aby znaleźć wysoko położony stały punkt w świecie, który się rozplątał? Ten obszar, w którym spotykają się fiordy, promieniuje siłą i światłem; mógłbym się spodziewać, że zobaczę tu coś, czego nigdy wcześniej nie widziałem.

Co by to miało być?

Anioł? Jednorożec? Wąż morski?”⁶⁹³

Krajobraz zachodniej Norwegii nie stanowi tu emblematu norweskiej tożsamości narodowej, a raczej – dzięki nawiązaniom do archetypów europejskiej kultury – zostaje osadzony w szerszym kontekście wizji pierwotnego, prastarego dziedzictwa. Dzięki wykorzystaniu takich odniesień, obraz fiordów nie zdradza dumy typowej dla

⁶⁹³ *Ibid.*, s. 44.

ikonografii norweskiego narodowego romantyzmu, a raczej przedstawia przyrodę jako alegorię początku o potężnej mocy mitotwórczej. Tak rozumianą przyrodę można dalej określić mianem domu, który z jednej strony wyobraża miejsce narodzin, kołyskę, z drugiej strony zaś wiąże się z siłą i spokojem – podstawowymi wartościami kojarzonymi z domem rodzinnym.

Jako wędrowiec w tym otoczeniu bohater *Idź* wyróżnia się swoim wyglądem, silnie kontrastującym z reprezentującym autentyczność krajobrazem. Podczas swoich wypraw przez góry i doliny zachodniej Norwegii narrator jest zawsze ubrany w białą koszulę i garnitur, co pełni kilka różnych funkcji. Po pierwsze jego przebranie – bo tak należałoby nazwać ów nietypowy dla piechura strój – identyfikuje bohatera jako mieszkańca miasta i człowieka kultury, po drugie stanowi wyraz typowego dla artysty indywidualizmu, a wreszcie jest też sposobem oddania hołdu „zawodowi” wędrowca oraz wszystkim jego wcześniejszym przedstawicielom, w których ślady narrator udaje się podczas swoich wypraw. Przebranie stanowi dla niego rodzaj kamuflażu, wyraża pozę wynikającą z przekonania, iż „nie da się napisać prawdy o samym sobie”⁶⁹⁴, gdyż nawet jeden z najbardziej podziwianych przez bohatera artystów-wędrowców, Jan Jakub Rousseau, choć wydaje się hołdować naturalności, tak naprawdę kryje się w swoich dziełach jako „prowokator, flâneur, prawdziwy i szczerzy pozer” („en provokatør, en flanør, en sann og ekte posør”⁶⁹⁵). Jeżeli utożsamiać narratora *Idź* z samym Espedalem, jego wygląd symbolizuje stosunek autora do własnej twórczości, będącej ciągłą grą prawdy i kreacji.

Mimo iż przez sztuczność swojej postaci bohater w zetknięciu z naturalnością otaczającego go pejzażu zaznacza swój status intruza, nie oznacza to, że nie wchodzi w bliską relację z przyrodą. Ruch na jej łonie, choć nie wywołuje

⁶⁹⁴ *Ibid.*, s. 37.

⁶⁹⁵ T. Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, Oslo 2011, s. 42.

przeżyć natury transcendentalnej, wiąże się z innego rodzaju doświadczeniem, wykazującym pewne podobieństwo z doznaniem właściwym dla przebywania w domu. Samotna górską wędrówka pogłębia, niejako zaostrza refleksję – w zetknięciu jednostki z potęgą gór, jej myśli przybierają odmienny, choć dobrze znany, swojski tryb (o czym w cytowanym fragmencie świadczą formy bezosobowe czasowników):

„W górach myśli się odmieniają. Jest ich mniej i stają się bardziej skoncentrowane, w miarę jak góry się otwierają i powiększają. Kiedy się chodzi po górach, myśli się lepiej. Człowiek postanawia, że będzie trudniejszy, mniej ugodowy, w górach myśli się bardziej niebezpiecznie.”⁶⁹⁶

Podczas gdy duże domy prowadzą, zdaniem narratora, do małych myśli (zob. przypis nr 686), refleksja w rejonach górskich, czy też „górskim domu” (norw. *fjellheim*) bliższa jest tej typowej dla bardziej intymnej przestrzeni. Nieskończony skalisty krajobraz wywołuje wrażenie intymnego bezmiaru, opisywanego przez Gastona Bachelarda, czyli (w znacznym uproszczeniu) odczucia bezgranicznej głębi doznawanego w zetknięciu z pewnymi formacjami przyrody, np. w lesie, na pustyni lub w wodach oceanu⁶⁹⁷. Bezmiar ów, jak pisze filozof, „powiększa się dzięki kontemplacji”⁶⁹⁸, dzięki czemu rozmyślanie w otoczeniu bezkresnego krajobrazu zyskuje wymiar wyjątkowego przeżycia natury duchowej, czy też – jak w przypadku bohatera *Idź* – pozwalają uporządkować wyobrażenia o własnym życiu prywatnym.

Nie mniej istotny jest także fakt, iż znajome, sielskie otoczenie w połączeniu z intensywną pracą mięśni dodaje

⁶⁹⁶ Espedal, *Idź*, *op.cit.*, s. 50.

⁶⁹⁷ Zob. Bachelard, *The Poetics of Space*, *op.cit.*, s. 183-210.

⁶⁹⁸ G. Bachelard, „Intymny bezmiar”, przeł. J. Margański, *Filo-Sofija* 2010, nr 1 (10), s. 152. (Artykuł jest przekładem fragmentu rozdziału *La poétique de l'espace*).

wędrowcowi sił i radości życia. Narrator bliski jest pod tym względem swoim literackim poprzednikom, również chętnie kultywującym ruch na świeżym powietrzu – Jenny i Alberte. Typowo norweski zapał do wysiłku fizycznego skutkuje w jego przypadku skumulowaniem energii i stanem pozytywnego upojenia, opisanego rytmiczną prozą, która oddaje spieszne tempo marszu i wykorzystuje właściwą głównie dla tekstów miejskich technikę „widzenia metonimicznego” (zob. rozdz. 7.6.):

„Idę przez mokradła i trawy, towarzyszą mi muchy i komary, widzę, jak podrywa się ptak, trzepot skrzydeł odfruwającej pardwy, serce bije, nogi idą; rytm wędrowania, wreszcie go znalazłem. Iść, odpoczywać, jeść, myśleć, patrzeć. Piję wodę ze strumienia, znów wchodzę na śnieg i niemal sunę w głąb płaskowyżów w równym tempie, jakby nogi maszerowały same z siebie. Bez wysiłku, płynnie, jakby zacierały krajobraz i rysowały przede mną poziomą linię. Przypomina to odurzenie i może właśnie nim jest – odurzenie, w które ciało samo się wprawia, takie, które niweluje stromizny i łagodzi wysiłek, usuwa troski i ból, piekące odciski, obolałe mięśnie, ciężki plecak, nic z tego nie czuję, dopóki się nie zatrzymam, nie odpocznę, krótko, idę dalej.”⁶⁹⁹

Wreszcie przyroda, jako bliska i obdarzona szacunkiem, a przez to przypominająca dom przestrzeń, jest także obiektem troski bohatera, który wielokrotnie zwraca uwagę na to, w jak znacznym stopniu przekształcił ją człowiek. Najdobitniej swoją opinię na ten temat wyraża jednak jego towarzysz wędrowki i przyjaciel, Narve: „Trzeba się tylko rozejrzeć! Drwimy z piękna. Zakłócamy naturę, niszczymy krajobraz. Dręczymy zwierzęta i psujemy wszystko samym sobie. Wzbogaciliśmy się kosztem czegoś i kogoś, i to mnie dręczy. Wstydę się.”⁷⁰⁰ Postawa głównego bohatera cechuje się z kolei umiarkowaną proekologicznością, gdyż ludzką

⁶⁹⁹ Espedal, *Idź, op.cit.*, s. 67.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, s. 83-84.

ingerencję w naturalny krajobraz uważa on za wciąż względnie niewielką w stosunku do bezmiaru nienaruszonych terenów górskich⁷⁰¹. I chociaż w ten sposób pisarz przedkłada potęgę przyrody nad działania człowieka, docenia on również wpływ rozwoju przemysłu na własną sytuację („[...] wszystkie te małe miejscowości z przemysłem [...] stworzyły fundamenty naszego niezmierzonego bogactwa i mojej wolności”⁷⁰²). Jego lekko antycywilizacyjne poglądy wyrażają się raczej w krytyce nieracjonalnych przejawów tego bogactwa w społeczeństwie – m.in. masowej turystyki nuworyszów czy upadku norweskiego rolnictwa. Dzięki temu, jak w swojej recenzji zauważa Knut Ødegård, w książce Espedala pobrzmiwają echa Hamsunowskich ataków na współczesną cywilizację⁷⁰³. Podobnie jak wielu bohaterów Hamsuna, również narrator *Idź* porzuca miasto, by w przyrodzie odnaleźć (choćby tymczasowe) antidotum na jego problemy.

10.6. Paryż jako teatr⁷⁰⁴

Powrót do miasta jest jednak nieunikniony i następuje wraz z początkiem drugiej części powieści, kiedy bohater dociera do Paryża, gdzie możliwe staje się jego wcielenie w kolejną, po wagabundzie, rolę – spacerowicza. Zetknięcie z paryskim dziedzictwem miejskiej wędrówki, ustanowionym przez samego Charlesa Baudelaira, antycypuje umieszczona już w rozdziale dziewiątym książki refleksja na temat „ojca wszystkich flâneurów” („alle flâneurs far”⁷⁰⁵). Narrator przypomina w tym miejscu o interesującym

⁷⁰¹ Zob. *ibid.*, s. 49-50.

⁷⁰² *Ibid.*, s. 49.

⁷⁰³ Zob. K. Ødegård, „Kunsten å gå”, *Aftenposten* 8.10.2006, <http://www.aftenposten.no/kultur/Kunsten-a-ga-558310b.html>, dostęp 15.11.2016.

⁷⁰⁴ Podrozdział jest częściowo zmienioną wersją fragmentu artykułu: Tunkiel, „*Drømmen om å bli en annen...*”, *op.cit.*

⁷⁰⁵ Espedal, *Gå, op.cit.*, s. 35.

zaburzeniu relacji wnętrza i zewnątrz w życiu poety, wynikającym z na poły anegdotycznego wyobrażenia o traktowaniu przez niego ulic Paryża jako domu i uczynieniu z własnego domu miejsca publicznego, przypominającego ulicę. Również narrator *Idź* zadomawia się na paryskich bulwarach, jednak aby mogło do tego dojść, konieczne jest ponowne fizyczne przeobrażenie, które tym razem nie prowadzi do wyróżnienia go spośród innych osób o tym samym co on zajęciu, lecz powoduje całkowite zatarcie jego obrazu jako artysty z jednego z najzamożniejszych krajów świata.

Po przybyciu bohatera do Paryża po spontanicznej podróży samochodowej przez pół Europy, jego pobyt od początku zyskuje cechy wielkomiejskiego doświadczenia:

„Wszedłem przez Porte de Clignancourt, zderzyłem się z ulicami i ludzkim tłumem, z nagłą ścianą miasta i hałas. Przeszedłem przez drzwi do miasta i oślepiło mnie światło, miejskie światło, płatanina twarzy i rąk, oczu i domów, okien i ulic, drzwi i możliwości, dokąd miałem iść?”⁷⁰⁶

Tym obrazem Espedal wpisuje się w tradycję wcześniejszych, modernistycznych tekstów miejskich – podobne opisy, obficie odwołujące się do natarczywych doznań zmysłowych, były charakterystyczne chociażby dla *Alberte og friheten* Cory Sandel (zob. rozdz. 7.6), lecz również np. dla paryskiej powieści miejskiej Reinera Marii Rilkego, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge* z 1910 roku⁷⁰⁷, z którą skojarzenia budzi też fakt, że bohater *Idź* po przyjeździe

⁷⁰⁶ Espedal, *Idź*, op.cit., s. 89.

⁷⁰⁷ Zob. np. następujący fragment powieści Rilkego, opisujący podobny stan oszołomienia i zagubienia w obcej metropolii: „Stamtąd poczynalem iść jakąś ulicą i wyłaniały się inne ulice, których nie widziałem na oczy, i jeszcze inne. Tramwaje przejasne z twardym, stukającym dzwonieniem gnały czasem z pędem na mnie i poza mnie. Lecz na ich tablicach były nazwy, których nie znałem. Nie wiedziałem, w jakim jestem mieście i czy tu gdzie mam jakie mieszkanie, i co mam zrobić, żebym już nie musiał chodzić.” R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 47.

do francuskiej stolicy zatapia się w lekturze listów Rilkego o Cézannie.

Początkowe oszołomienie po zetknięciu z metropolią prędko zostaje jednak zastąpione przez myśl, iż narratorowi udało się spełnić swe wielkie pragnienie zmiany, wspomniany wcześniej „sen o tym, by stać się kimś innym”, by „przebudzić się do nowego życia”⁷⁰⁸. Ujrzawszy się w lustrze, wędrowiec konstatuje, że po długiej tułaczce przez Francję przypomina kłoszarda. Wcale go to jednak nie martwi, wręcz przeciwnie – bohater z entuzjazmem przyznaje: „Tak zawsze miałem ochotę wyglądać. [...] Nareszcie miałem dobry humor, nareszcie dotarłem na miejsce: stałem się kimś innym.”⁷⁰⁹ Fizyczna przemiana rozpoczyna zatem paryski etap podróży pisarza, który można by określić mianem ukierunkowanej na przeszłość wędrówki miejskiej albo dialogu z dziewiętnastowieczną tradycją miejskiej wędrówki. Nowy wygląd, nowe przebranie zapewnia bohaterowi anonimowość, która pozwala mu w nieskrępowany sposób, bez celu przemierzać ulice miasta i robić wszystko to, co należy do zajęć klasycznego *flâneura*: „Co zamierzałem robić w Paryżu? Nic. Zamierzałem chodzić po ulicach. Obijać się. Leżeć w łóżku. Siedzieć na parapecie w pokoju hotelowym i patrzeć z góry na ulice, na przechodzących nimi ludzi. Żadnych poważniejszych planów nie miałem. No owszem, chciałem zrobić pewne notatki.”⁷¹⁰

Może się wydawać, że to sam Paryż wymaga od niego odgrywania roli nonszalanckiego spacerowicza, którego styl życia jednoczy podstawowe elementy *flânerie*: chodzenie, obserwowanie i tworzenie. Jednak miasto, pomimo swojej długiej tradycji *flâneurystyki*, nie jest już tym samym Paryżem, który inspirował niezliczonych artystów i wagabundów, lecz stał się ponowoczesną, wielokulturową metropolią, na co bohater po raz pierwszy zwraca uwagę podczas odwiedzin jednego z „afrykańskich” przedmieść francuskiej stolicy,

⁷⁰⁸ Espedal, *Idź, op.cit.*, s. 20.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, s. 90.

⁷¹⁰ *Loc. cit.*

kiedy przemierza trasę wyznaczoną przez biografię żyjącego na przełomie XIX i XX wieku kompozytora Erika Satiego. To tam norweski artysta traci złudzenia i pojmuję, że współczesny Paryż nie ma większego związku z Paryżem sprzed stu lat [własne wyróżnienie]:

„Zanieczyszczenie i hałas. Czego się spodziewałem? Łąk i trawy? Koni i pól, ciszy i idylli? Współczesna muzyka już dawno wchłonęła prędkość i hałas, wielkie miasto i ruch uliczny; *szedłem przez wyobrażenie przeszłości, przez nieistniejące miasto*, śladem niejakiego monsieur Satiego, duch w brązowym aksamitnym garniturze i mycie na głowie.”⁷¹¹

Podczas swojej wędrówki narrator pragnie innymi słowy należeć do niższej warstwy miejskiego palimpsestu, lecz zostaje ograniczony przez współczesny Paryż.

Dysonans pomiędzy jego wyobrażeniami a rzeczywistością dodatkowo podkreśla przerysowany wygląd bohatera:

„Byłem śmieszną figurą. W garniturze i białej koszuli, z zakrwawionym kołnierzykiem i gorsem. Poleciała mi krew z nosa. To przez te wszystkie spaliny. Maszerowałem w schodzonych butach i brudnych spodniach, ze skórzaną torbą na ramieniu. W torbie pióro i notatniki.”⁷¹²

Groteskowy obraz upadku romantycznego ideału w zderzeniu z rzeczywistością nowego stulecia wyjątkowo dobitnie świadczy o sztuczności postawy owego niby-*flâneura*, mającego jednak świadomość własnego pozerstwa, któremu nie potrafi się oprzeć:

„W wieku trzydziestu dziewięciu lat powinienem wiedzieć lepiej, ale mimo wszystko szedłem ulicą Leclerca i chciałem

⁷¹¹ *Ibid.*, s. 92.

⁷¹² *Loc.cit.*

cofnąć się w czasie: chciałem zrobić coś, co już nie będzie mną.”⁷¹³

Wędrowiec Espedala porusza się po Paryżu niczym aktor w teatrze ulic, co czyni go podobnym do bohatera *Głodu*, który swoim zmanierowaniem podkreślał własną suwerenność wobec świata zewnętrznego (zob. rozdz. 5.5). Gra narratora *Idź* ma jednak zgoła inny cel – służy zamaskowaniu własnej tożsamości współczesnego twórcy, aby zbliżyć się duchowo do szanowanych przez niego, dawnych artystów-tułaczy. W przebraniu dziewiętnastowiecznego *flâneura* bohater może – przywołując sformułowanie Baudelaire’a – wszędzie zachować *incognito*. Jednakże w dwóch sytuacjach maska aktora spada, jego drugie „ja” zostaje wyparte i obnażeniu ulega właściwa tożsamość postaci. Pierwsza z tych sytuacji ma miejsce, gdy na ulicy rozpoznaje go dziennikarz z działu kulturalnego gazety „Bergens Tidende”. Reakcja wędrowca na to przypadkowe, demaskujące spotkanie jest bardzo silna:

„Zatrzymałem się, to było nieprzyjemne, jak aresztowanie tuż przed popełnieniem przestępstwa. [...] Czyż nie byłem przebrany w obcym mieście, dla wszystkich nieznajomy? Czy nie miałem ukrytych zamiarów, tajemnych planów, należących do kogoś innego: do tego, który szedł nieznany nikomu i wolny ulicami Paryża? [...] Ale coś się odmieniło. Coś się popsuło, nie byłem już obcym. Nie byłem już kimś innym, dogonili mnie, w ciągu kilku minut stałem się sobą.”⁷¹⁴

Definitywne rozdzielenie aktora i jego maski następuje podczas innego spotkania, tym razem z żebrakiem, który okazuje się być sobowtórem bohatera. Reakcja jest silna, niemal paniczna, a cały epizod przywołuje skojarzenia z sytuacjami w *Rand* i 16.07.41, gdzie również pojawiały się

⁷¹³ *Ibid.*, s. 93.

⁷¹⁴ *Ibid.*, s. 93-94.

doświadczenia nacechowane elementami niesamowitości⁷¹⁵. Narrator wyznaje:

„Przeżyłem prawie szok i musiałem się zatrzymać, bo miał moją twarz. [...] Zadrżałem z podniecenia. [...] Stałem jak wryty. Papieros. Jeden krok do przodu, jeden w tył; nie chciałem nic wiedzieć o tym człowieku, oderwałem się i przyczepiłem do jakiejś przechodzącej kobiety [...]”⁷¹⁶.

Ta projekcja postaci odzwierciedla strach bohatera przed stałą przemianą, przed przejściem kontroli przez nowe oblicze swojej tożsamości, które mogłoby przeistoczyć go w jednego z prawdziwych paryskich kloszardów. Innymi słowy jest to strach przed przeistoczeniem się gry w rzeczywistość, który sprawia, że bohater ucieka z miejsca spotkania. Po konfrontacji ze swoim drugim „ja” wędrowiec przestaje udawać kogoś, kim nie jest i w ten sposób kończy się też jego eksplicytna gra na ulicach metropolii. Motyw gry nie zanika jednak całkowicie, a jest kontynuowany na innym poziomie, w kontekście większego, metaforycznego wyobrażenia.

Pośrodku dłuższego fragmentu napisanego z wykorzystaniem techniki przypominającej strumień świadomości, tuż po spotkaniu z żebrakiem, bohater przyjmuje nową pozycję widza. Narrator obserwuje z hotelowego okna znajdujący się naprzeciwko bar, tak jak to robił będąc dzieckiem, kiedy miał zwyczaj wyglądać z okna swojego domu na karczmę po drugiej stronie ulicy. Bar, który dzięki skojarzeniom z dzieciństwem oraz epizodami własnego picia łączy tę paryską scenę z Bergen, jawi się jako miejsce z jednej strony bliskie, a z drugiej niedostępne, co z kolei przywołuje na myśl obraz Alberta z trzeciego tomu trylogii, przyglądającej się z oddali życiu miasta, w którym sama nie może już uczestniczyć (zob.

⁷¹⁵ Mowa tu o scenie w Muzeum Ludowym w *Rand* (zob. rozdz. 8.7) oraz dwóch sytuacjach w *16.07.41* (zob. 9.8), szczególnie zaś opisanym w ostatnim przypisie powieści spotkaniu pisarza Daga Solstada z własnym sobowtorem (rozdz. 9.8, przypis nr 655).

⁷¹⁶ *Ibid.*, s. 97.

rozd. 7.9). Podobnie jak Cora Sandel, Espedal wykorzystuje w swoim opisie złożoną metaforę teatru, odwołującą się do motywów platońskich i szekspirowskich, w której przedmioty i ludzie ukazane są jako „figurki z teatrzyku cieni, teatru marionetek”⁷¹⁷ lub lalki w przedstawieniu opartym na „*Opowieściach Hoffmanna* z muzyką Offenbacha”⁷¹⁸. Wędrowiec, który jeszcze nie tak dawno odgrywał rolę *flâneura* na ulicach Paryża, staje się obserwatorem rzeczywistości ukazanej jako teatralna sztuka. W ten sposób Espedal realizuje topos *teatrum mundi* na przynajmniej dwóch różnych poziomach⁷¹⁹.

Rola widza pozwala bohaterowi „zachować dystans”⁷²⁰ tudzież oczyścić umysł, aby móc pisać, jednakże uwolnione myśli prędko przybierają kształt oddzielnej postaci, czy też nowego, alternatywnego „ja” narratora, które podobnie jak tytułowy bohater znanego opowiadania Hansa Christiana Andersena, nazwane zostaje cieniem. Najbardziej zastanawiającą cechą tej figury jest fakt, iż wygląda tak samo jak główny bohater i posiada te same co on zwyczaje, szczególnie jeśli chodzi o upodobanie do miejskiej wędrowki. Jak inne projekcje tego typu cień odzwierciedla podświadome marzenia i pragnienia narratora, przez co zostaje przedstawiony jako wyjątkowo śmiały wędrowiec (w poniższym fragmencie określony zaimkiem „on”, w odróżnieniu od „ty”, które odnosi się do rzeczywistej postaci bohatera *Idź*):

„Ty siedzisz w oknie w hotelowym pokoju i palisz papierosa, on idzie przez miasto i szuka czegoś, do czego ty nie chcesz się przyznać, jakby przejął twoje tajemnice, twoje najgłębsze impulsy i najmroczniejsze pragnienia, jakby przetworzył je w

⁷¹⁷ *Ibid.*, s. 100.

⁷¹⁸ *Loc.cit.*

⁷¹⁹ Poza analizowanymi fragmentami, w których pojawia się motyw aktora i widza, topos przewija się także w innych częściach *Idź*, np. w opisie snu, w którym narrator jest zarówno widzem, jak i uczestnikiem inscenizacji *Snu nocy letniej* Szekspira.

⁷²⁰ *Ibid.*, s. 101.

swego rodzaju silnik, mechanizm, siłę napędową, wewnętrzną sprężynę, która go nakręca i popycha tą ulicą, którą nie powinien iść.”⁷²¹

W późniejszej scenie, która jednocześnie nosi cechy voyeurystycznej fantazji i przedstawienia teatralnego rodem z marzenia sennego, cień odwiedza anonimową kobietę ukazaną jako „lalka z materiału”⁷²². Mężczyzna i kobieta odgrywają następnie na przemian swoje role, jednak czynią to bez większego zaangażowania – ich gra polega na czysto mechanicznym powtarzaniu ruchów i replik, co dodatkowo wzmacnia wrażenie sztuczności i odrealnienia tej sceny. Przez swoje wewnętrzne rozdarcie bohater Espedala może tu funkcjonować zarówno jako widz, jak i aktor, choć tylko pierwsza z tych ról jest prawdziwa, natomiast druga pozostaje wyobrażeniem.

Sztuczność i przesada charakterystyczne dla opisów miasta i miejskiej wędrówki z paryskich rozdziałów *Idź* sprawiają, że świat, w którym znajduje się i – co nie mniej istotne – porusza się bohater, można traktować jako kulisę – tymczasowe i nienaturalne otoczenie podlegające regularnym zmianom. Wyobrażenie to dotyczy może najbardziej pokojów hotelowych, w których wędrowiec w dużej mierze spędza czas odwiedzając Paryż. Pomieszczenia te nabierają cech dekoracji teatralnych, które zmuszają go i inne osoby do wcielania się w określone role. Przykładem takiej sytuacji jest wspomnienie narratora z jego pierwszego wyjazdu do francuskiej stolicy w wieku szesnastu lat, kiedy on i jego dziewczyna poddali się inspiracji wypływającej z nietypowego wyposażenia pokoju (na co dzień wynajmowanego klientom na godziny), by niespodziewanie rozpocząć nieprzyjemną, erotyczną grę (zob. str. 102-105 w polskim wydaniu powieści). Iluzoryczność takich miejsc potęguje też w bohaterze potrzebę, by je porzucić i udać się na poszukiwania prawdziwego domu – nie

⁷²¹ *Loc. cit.*

⁷²² *Ibid.*, s. 102.

tylko tego metaforycznego, lecz również – o czym będzie dalej mowa – konkretnych domów artystów i włóczęgów z przeszłości, których losy tak bardzo fascynują narratora.

Bez wątpienia interesuje fakt, że w Paryżu Espedala główny bohater *Idź* nie jest jedyną osobą zmuszaną do odgrywania kogoś innego. Stolica Francji została ukazana w powieści jako miejsce, gdzie gra, teatr i erotyka zlewają się z sobą w wyobrażeniu pomyślanym jako zabawa ze stereotypem Paryża jako miasta miłości i sztuki. Oprócz młodzieńczej sympatii bohatera, również inne osoby wymieniane w *Idź* wcielają się w pewne role, przyjmują alternatywną tożsamość albo przynajmniej skrywają to, kim naprawdę są: spotkana przez narratora ukraińska prostytutka Vivianne, męscy kochankowie z pokoju obok, a także rzeźbiarz Alberto Giacometti, któremu poświęcono dłuższy fragment, a który nigdy się nie przebierał, nie widząc różnicy „między życiem a pracą, między codziennością a pracą, między sztuką a pracą,” gdyż „wszystko było pracą, również wizyty w burdelu”⁷²³.

Również dla bohatera *Idź* praca i sztuka, a konkretniej – wędrówka, obserwacja i pisanie – zlewają się w jedno, stanowiąc różne odsłony tego samego procesu twórczego. Wyobrażenie narratora o sobie jako artyście i wagabundzie nie jest jednak wystarczająco silne – konstrukcja jego własnej tożsamości wymaga ostatecznego potwierdzenia, o czym po części mogą świadczyć role, w które wciela się on podczas swojej tułaczki. Także podążanie śladami wcześniejszych znanych wędrowców-artystów można odczytywać jako znak stosunkowo niskiego poczucia pewności siebie bohatera w roli pisarza. Kontynuując tradycję tego, co sam nazywa „zawodem wędrowca”, narrator jednocześnie próbuje potwierdzić swoją wartość, zarówno jako twórca, jak i człowiek, udowodnić, że droga, którą przebył, by osiągnąć swoją pozycję w życiu, przypomina drogę pokonaną w przeszłości przez innych, słynnych ludzi sztuki.

⁷²³ *Ibid.*, s. 96.

Szczególnie istotny jest fakt odwiedzania przez bohatera domów swych wędrujących poprzedników, co ma wyraźnie symboliczny wymiar, który można powiązać z alegorycznym wyobrażeniem Gastona Bachelarda o domu z jednej strony pełniącym funkcję intymnego schronienia, a z drugiej strony – kołyski, czyli miejsca, skąd wszystko bierze swój początek. Wyjątkowe znaczenie ma dla narratora odnalezienie domu rodzinnego Arthura Rimbauda, gdzie poeta napisał *Sezon w piekle*. To z tej sceny pochodzi też podtytuł powieści Espedala:

„[...] dopiero tutaj olśniło mnie, że odnalazłem miejsce stanowiące punkt wyjścia do mego własnego pisarstwa: dom, w którym młody chłopak mieszkał z matką. Młody chłopak, który chciał się zbuntować, który chciał wyjechać, uciec, żyć wolną wolnością. Młody chłopak, który chciał pisać. Który chciał wieść dzikie, poetyckie życie. Który chciał widzieć, który chciał iść. Szlak Rimbauda.”⁷²⁴

W nawiązaniu do zasygnalizowanej wcześniej trójki pojęć, charakterystycznej tak dla *Idź*, jak i pozostałych utworów Espedala – chodzenia, przebywania wewnątrz i pisania – można zaobserwować, iż nie tylko ruch stanowi warunek konieczny do wykonywania zawodu pisarza. Okazuje się bowiem, że kategorii nazwanej tu „przebywaniem wewnątrz” nie należy redukować do poziomu niezbędnego bohaterowi miejsca pracy. „To, co wewnątrz” oznacza również początek życia, wędrówki i sztuki. „[S]tałem przed domem w Roche i mogłem nazywać się pisarzem”⁷²⁵ – konstatuje narrator, potwierdzając tym samym obraz samego siebie jako artysty. Odnalezienie domu duchowo pokrewnej sobie osoby zaznacza powrót ze sceny paryskiej nienaturalności do tego, co pierwotne i autentyczne, czy też odrzucenie maski i zakończenie wędrówki rozumianej jako

⁷²⁴ *Ibid.*, s. 108.

⁷²⁵ *Loc. cit.*

droga ku akceptacji siebie w prawdziwej, codziennej roli autora.

10.7. Wnikając w miejską tkankę Stambułu

Ruch bohatera śladami innych twórców przez ulice Paryża i okoliczne miejscowości jest procesem odtwarzania mentalnych map⁷²⁶ powstałych w ich świadomości. Narrator nie doświadcza zatem francuskiej stolicy jako przestrzeni poznawanej, która zostaje przez niego stopniowo oswojona i zawłaszczona, gdyż jego własną perspektywę zagłusza percepcja narzucona w wyniku lektury wspomnień lub biografii wybranych artystów związanych z Paryżem czy jego okolicami. Podczas dalszej wyprawy z Grecji do Turcji przez masyw Meteorów, towarzysz podróży bohatera, Narve, również narzuca mu własną wizję swojego ulubionego miasta, Aten, które narratorowi z początku wydają się zbyt chaotyczne. Mentalna mapa greckiej metropolii, jaką Narve przedstawia przyjacielowi, przekonuje go ostatecznie i skłania do refleksji nad istotą zakorzenionych w świadomości osobistych obrazów miejskiej przestrzeni:

„Ale Narve mi je pokaże, to znaczy pokaże mi swoją wersję miasta, bo wszystkie miasta można poskładać na różne sposoby, trzeba znaleźć swoje miejsca: niewielki park z kawiarnią ogródkową, ulicę z księgarniami, sklepik na rogu, gdzie

⁷²⁶ Koncepcja mentalnego mapowania miasta została szczegółowo opisana w dziele *The Image of the City* Kevina Lyncha, który tak określa zjawisko powstawania indywidualnego obrazu miejskiej przestrzeni: „Every citizen has had long associations with some part of his city, and his image is soaked in memories and meanings./ Moving elements in a city, and in particular the people and their activities, are as important as the stationary physical parts. We are not simply observers of this spectacle, but are ourselves a part of it, on the stage with other participants. Most often, our perception of the city is not sustained, but rather partial, fragmentary, mixed with other concerns. Nearly every sense is in operation, and the image is the composite of them all.” Lynch, *The Image...*, *op.cit.*, s. 1-2.

sprzedają orzechy i wódkę. Taras na wzgórzu koło Akropolu, z którego rozciąga się widok na miasto.”⁷²⁷

Stambuł jest pierwszym ważniejszym miastem na trasie wędrówki bohatera, w którym musi on odnaleźć się sam, ponieważ brakuje mu przewodników narzucających własną wizję miejskiej przestrzeni. Pierwsze zetknięcie z metropolią nad Bosforem ze względu na spojrzenie narratora-przybysza z zewnątrz przypomina nieco sposób obrazowania Berlina z drugiego rozdziału *16.07.41* Daga Solstada (zob. rozdz. 9.5). Chociaż perspektywa opisu *sensu stricte* jest odśrodkowa (narrator obserwuje stolicę Turcji z poziomu ulicy), to jako obcy w Stambule bohater wypowiada się o mieście abstrakcyjnym, jeszcze nieoswojonym i (jak na razie) pozbawionym dla niego emocjonalnej wartości. W tej sytuacji o obrazie metropolii decyduje jedynie jej wygląd oraz walory estetyczne położenia:

„Chodzenie po Stambule, wałęsanie się bez celu po nieznanym mieście, oglądanie wszystkiego po raz pierwszy w sobotnie marcowe przedpołudnie; miasto jest mokre i zszarzałe po ulewie, teraz kolory budzą się wraz ze słońcem, które przedziera się przez pokrywą chmur, pada na srebrzystoostre wieże minaretów, na złociste kopuły meczetów, na okna w pałacach dzielnicy Sultanahmet, jak gdyby miasto zbudowano po to, by przyjmowało słońce. Stambuł ułożył swoje ulice i place na wzgórzu schodzącym do portu tak, aby wpuścić słońce i światło, wilgotne niebieskie światło od morza Marmara; przynosi ono ze sobą sporo mgły i deszczu, miasto szuka więc schronienia pod daszkami i arkadami, na bazarach i pasażach. Duże części Stambułu chowają się pod dachem, miasto żyje równie dużo wewnątrz, co na zewnątrz, w częściowo ukrytym systemie ulic, rynków, placów i pomieszczeń, za murami i fasadami, bramami i drzwiami.”⁷²⁸

⁷²⁷ Espedal, *Idź, op.cit.*, s. 114.

⁷²⁸ *Ibid.*, s. 132.

Z czasem całościowe spojrzenie na Stambuł jako na system elementów organizacji przestrzeni ustępuje miejsca perspektywie oddolnej, związanej ze stopniowym wnikaniem bohatera w miejską tkankę, zagłębianiem się w gęszcz ulic, przejść i mostów. Uwaga narratora przesuwą się w orientacji wertykalnej od oświetlonych słońcem szczytów wież do poziomu ziemi i poniżej, sygnalizując zbliżanie się bohatera do ukrytego, „podskórnego” miasta:

„Chodzenie ulicami Stambułu, poruszanie się wąskimi uliczkami, które wbiegają wprost do budynków i domów i wybiegają z nich, pasażami i bazarami, pod i nad ziemią, schodami w dół i za róg, przez ciasne targowiska i zaułki. Przechodzenie po mostach lub pod mostami, ruch samochodowy i chodniki w górze, restauracje i stragany w dole, wąski, wypchany ludźmi lejek, który wciska się w podziemne tunele po drugiej stronie; stare miasto.”⁷²⁹

Pierwsze spotkanie norweskiego wędrowca z turecką metropolią z założenia ma różnić się od wizyty przypadkowego turysty, ponieważ zarówno główny bohater *Idź*, jak i jego towarzysz Narve z dużym dystansem odnoszą się do współczesnej masowej turystyki, opartej na takich podstawowych założeniach, jak wygoda, bezpieczeństwo i niezrywanie więzi z własną (zachodnią) kulturą. W przeciwieństwie do młodego australijskiego backpackera, którego naiwność zostaje skomentowana ze sporą dozą ironii (zob. str. 130-132 w polskim wydaniu powieści), narrator nie trzyma się utartego szlaku, a woli upodobnić się do lokalnych mieszkańców, poznawać Stambuł z ich punktu widzenia. W tym celu dokonuje kolejnej fizycznej przemiany:

„Tureckie dziergane czapki. Błękit, brąz, czerwień, zieleń; kupiłem sobie taką, czarną, zapuściłem brodę i kręcę się w wymiętym garniturze, już czując się jednym z wielu w Stambule ulicznych włóczęgów, niezauważony wtapiam się w

⁷²⁹ *Ibid.*, s. 134.

miejski tłum. Znikam w mieście, ta samotność w tłumie -nie ma lepszej samotności. Kupuję sznur modlitewny, idąc, liczę koraliki, jeden, dwa, trzy, cieszę się, że zaczynam się upodabniać do tych, którzy tu mieszkają.”⁷³⁰

Tak samo jak w Paryżu, osiągnięcie wyglądu zbliżonego do typowego uczestnika danej przestrzeni miejskiej zapewnia bohaterowi anonimowość umożliwiającą spokojną eksplorację tych obszarów metropolii, do których na ogół nie docierają zwyczajni turyści. Całkowite oderwanie się od własnej tożsamości nie jest jednak również i w tym przypadku możliwe. Odpowiednik paryskiego spotkania z dziennikarzem z Bergen stanowi w Stambule scena, gdzie wmieszany w tłum Norweg zostaje zdemaskowany przez lokalnego stręczyciela: „Możliwe, że naśladując zwyczaje miasta i jego mieszkańców zbyt starannie, człowiek zaczyna się wyróżniać./ Najbystrzejsze, najczujniejsze oczy miasta odkrywają przebranie i niedbałą wędrowkę ulicami.”⁷³¹ Podczas swojego odkrywania metropolii, wytworzenia jej mentalnej mapy, narrator zbliża się do niebezpiecznej części miasta, jego podziemnej części, po której poruszają się tylko zaznajomieni z nią tubylcy: „Oczywiście istnieje inny Stambuł, miasto pod miastem, świat pod ziemią, życie wśród cieni, w ciemności, ale czy chcę to oglądać? Będzie mnie to kosztowało i pieniądze, i duszę [...]”⁷³². Ciekawość jednak zwycięża i, jak Faust Mefistofelesowi, tak bohater pozwala napotkanemu Turkowi imieniem Ibrahim wprowadzić się w świat grzesznego Stambułu – świat używek, nocnych klubów i prostytutki. Ten inny, „prawdziwy”, jak twierdzi Ibrahim, Stambuł okazuje się jednak być odleglejszy od tego, co narrator jest w stanie zaakceptować, toteż jego reakcją staje się odwrót.

⁷³⁰ *Loc. cit.*

⁷³¹ *Ibid.*, s. 135.

⁷³² *Loc. cit.*

Ucieczka z podziemnego miasta stanowi paralelę do sceny paryskiego spotkania bohatera ze swoim sobowtórem, które także kończy się ucieczką. Oba epizody rodzą pytanie o to, jak daleko można się posunąć wcielając się w rolę innej osoby, jak bardzo można oderwać się od swojej prawdziwej tożsamości podczas bez troskiej penetracji tkanki obcego miasta. Innymi słowy jest to pytanie o granice wolności, jaką daje podróż, pobyt z dala od (konkretnego) domu. Postawa narratora, którą można uznać za przejaw śmiałości w granicach rozsądku, wyraźnie przeciwstawia się ostrożności otwarcie krytykowanego australijskiego turysty. Postawy obu postaci różni także stosunek do domu, który można uznać za decydujący, rozgraniczający je czynnik. Nawiązując do metafor Gastona Bachelarda, dom konkretny jest dla turysty muszlą, stanowi o jego stałej potrzebie bezpieczeństwa, która wynika z ciągłego otoczenia, ale też ograniczenia przez pancerz zwyczajów i obowiązków. W oczach Zygmunta Baumana dom turysty – czy też jego muszla – stanowi stały punkt odniesienia dla wszystkich jego doświadczeń (zob. też rozdz. 6.4). Dla wędrowca takiego jak bohater *Idź* dom jawi się zaś raczej jako gniazdo – podstawowe schronienie i symbol stabilnego życia oraz związków uczuciowych – które okresowo porzuca się, by wyruszyć na poszukiwanie domu metafizycznego.

Narrator Espedala odnajduje ten dom, jak była mowa, na łonie przyrody, lecz można też uznać, że jego przestrzenią szczęśliwą jest nie tyle konkretne otoczenie, co sama droga. Sugeruje to scena, w której spotkana przypadkowo kobieta pyta bohatera, dokąd zmierza, na co on stwierdza: „– Do domu – odparłem. Ale gdzie jest ten dom? Nie jesteś stąd? – spytała. Jestem z Norwegii. Zamierzasz iść pieszo aż do Norwegii? – pytała dalej kobieta, która musiała być matką, ale ja nie odpowiedziałem, bo już ją minąłem.”⁷³³ Cel, chociaż narzuca marszrutę, nie zajmuje wcale pozycji nadrzędnej wobec samej wędrowki, która sama w sobie jest celem dla narratora *Idź*. To

⁷³³ *Ibid.*, s. 111.

właśnie wędrówka pozwala mu spełnić najważniejsze marzenie o tym, by stać się kimś innym oraz zebrać obserwacje i doświadczenia, które później przerodzą się w sztukę. Wreszcie wędrówka umożliwia też dotarcie do podstaw własnego „ja”, skrytego pod maskami alternatywnych tożsamości, których przybieranie prowokowane jest przez samą podróż, a także – co nie mniej istotne – przestrzeń nowych, obcych miast.

Osobowość pisarza-wędrowca odzwierciedla część z ponowoczesnych wzorców osobowych scharakteryzowanych przez Zygmunta Baumana⁷³⁴. Niechęć wobec jednostajności w życiu sprawia, że bohater *Idź* w dużej mierze odpowiada Baumanowskiej definicji włóczęgi, natomiast posiadanie konkretnego domu zbliża go w pewnym sensie do turysty, choć, jak ustalono powyżej, zupełnie inny jest sposób pojmowania owego domu przez turystę i wędrowca z tekstu *Espedala*. Wreszcie jako człowiek o zamiłowaniu do gry, lecz w innym znaczeniu niż u Baumana, który rozpatruje to pojęcie w odniesieniu do hazardu, narrator wciela się m.in. w rolę spacerowicza, czy też *flâneura* w jego pierwotnym, dziewiętnastowiecznym wydaniu. Ponowoczesną tożsamość bohatera *Idź* charakteryzuje egzystencjalny niepokój, potrzeba zmian i buntownicza postawa, „against ‘strings attached’ and long-lasting consequences”⁷³⁵, jak pisze Bauman. Wybór wędrówki najlepiej odpowiada zatem płynnej osobowości artysty, która doskonale pasuje do (po)nowoczesnego miasta, z jego ciągle zmieniającym się rytmem i bodźcami oraz falującymi masami ludzkimi. To właśnie tam wagabunda może stać się aktorem, obserwatorem, czy wreszcie – pisarzem.

⁷³⁴ Zob. Bauman, „Ponowoczesne wzory osobowe”, *op.cit.*; *idem*, „From Pilgrim to Tourist...”, *op.cit.*

⁷³⁵ Bauman, „From Pilgrim to Tourist...”, *op.cit.*, s. 33.

11. Wnioski

Analiza i interpretacja sześciu wybranych dzieł, składających się na korpus norweskich tekstów miejskich, miała dwa podstawowe cele. Pierwszym z nich było zbadanie sposobów ukazania w nich miasta w kontekście widocznych w poszczególnych utworach relacji między miejskością a przyrodą. Drugi główny cel stanowiło określenie, w jaki sposób bohaterowie powieści poruszają się w miejskiej przestrzeni i jak ich ruch wpływa na obraz danego miasta. Narzędziem wykorzystanym do opracowania tej kwestii był model figury *flâneura*, skonstruowany na potrzeby analizy w rozdziale 3.2. Wyniki przeprowadzonych badań oraz płynące z nich wnioski można podzielić na trzy grupy, które zostaną omówione poniżej. Grupy te zawierają kolejno odpowiedzi na pytania o sposób i znaczenie:

- obrazowania miast w poszczególnych tekstach,
- realizacji motywu miejskiej wędrówki lub *flânerie*,
- funkcjonowania przyrody w omawianych powieściach.

Akcja dwóch spośród należących do korpusu utworów – *Głodu* Knuta Hamsuna i *Rand* Jana Kjørstada – toczy się tylko w jednym (tym samym) mieście, tj. Kristianii/Oslo. Norweska stolica w *Głodzie* wyznacza zarówno przestrzenne, jak i czasowe ramy opowieści – miasto stanowi absolutne uniwersum dla bezimiennego bohatera, który fizycznie prawie nie przekracza granic stolicy, zaś jego wyjazd stamtąd determinuje zakończenie fabuły. Kristiania przedstawiona jest jako miasto o cechach nowoczesnej metropolii, na co szczególnie wpływają obrazy anonimowego tłumu oraz obcych przechodniów, których krytyczne spojrzenia stwarzają zagrożenie dla poczucia wewnętrznej integralności głodującego bohatera. Przestrzeń miasta pełni funkcję stałego punktu odniesienia w życiu jednostki tracącej kontakt z rzeczywistością, a jednocześnie ogranicza ją jak labirynt.

Pomimo swojego wielkomiejskiego charakteru stolica zachowuje też pewne cechy małego miasteczka, wśród których największe znaczenie ma częste pojawianie się osób znanych dla głównej postaci, reprezentujących określone typy. W ten sposób Kristiania w *Głodzie* staje się miastem paradoksu – z jednej strony swojskim i bezpiecznym, a z drugiej powodującym wyobcowanie.

Oslo w powieści *Rand* Jana Kjørstada, oddzielone całym stuleciem od Hamsunowskiej Kristianii, nie posiada już wyraźnych cech lokalności. Będąc wielokulturową stolicą epoki globalizacji Oslo, jawi się jako jedno z podobnych do siebie, zachodnich miast, co najdobitniej potwierdza wyraźne upodobanie bohatera powieści do nie-miejsc w rozumieniu Marca Augégo. Poczucie bezpieczeństwa, które zapewniają nie-miejsca, wynika z ich uniwersalności i zdolności do porządkowania miejskiej przestrzeni, która traci swój unikalny charakter, by stać się tworem atopicznym – pozbawionym lokalnego umocowania. Przez to można powiedzieć, że dla bohatera Kjørstada swojskość nie oznacza przywiązania do topografii konkretnego miasta, jak w przypadku bohatera *Głodu*, a raczej więź z przestrzenią postindustrialnej metropolii jako takiej. Oslo w *Rand* może być postrzegane jako byt rozproszony, chaotyczny, w trakcie tworzenia, na co szczególnie wpływa niezdolność mordercy do nadania znaczeń miejscom zbrodni, a także fakt ciągłej rozbudowy śródmiejskich dzielnic. Akt konstruowania miasta jest metaforą poszukiwania sensu zabójstw oraz istnienia, co stanowi główny temat powieści, natomiast wizja miasta rekonstruowanego – w formie symulakru – tylko potwierdza jego odrealniony charakter. Podczas gdy w *Głodzie* nowoczesna Kristiania wprowadza do życia bohatera element niezmienności i ładu, ponowoczesne Oslo w *Rand* odzwierciedla wewnętrzne zagubienie poruszającego się w nim człowieka.

Pozostałe cztery badane dzieła osadzone są w co najmniej dwóch różnych miejscach akcji, spośród których jedno zawsze

znajduje się w Norwegii, co pozwala zaobserwować często wyraźne różnice między wizerunkami przestrzeni lokalnej (norweskiej) i obcej (zagranicznej). W powieści Sigrid Undset *Jenny* miasta Rzym i Kristiania uosabiają sprzeczne wartości nie tylko dla tytułowej bohaterki powieści, ale też dla innych głównych postaci. Helge Gram, norweski turysta w Rzymie, postrzega wieczne miasto przez pryzmat własnych wyidealizowanych wyobrażeń na temat jego świetnej przeszłości, przez co współczesna metropolia stanowi jedynie niższą warstwę stworzonego przez bohatera miejskiego palimpsestu. Również Jenny idealizuje Rzym, a o jego statusie miasta wolności i szczęścia decydują w jej przypadku chwile spędzone w Kampanii. Obraz Kristianii z kolei, choć został skonstruowany jako przeciwieństwo Rzymu, cechuje pewna dwubiegunowość. Z jednej strony dominuje wrażenie zamknięcia i ograniczenia, na które składają się reminiscencje z czasów dzieciństwa w domu matki, opisy ciasnoty mieszczańskich wnętrz po powrocie Jenny do Norwegii, a także opinie Helgego i Gerta Gramów, dla których Kristiania jawi się jako więzienie. Z drugiej strony zaś wyobrażenie to przełamują wizje ruchu w lesie, w podmiejskich terenach Nordmarka.

W bardzo podobny sposób – na zasadzie kontrastu wobec późniejszego obrazu Paryża – przedstawione jest północnonorweskie miasteczko w *Alberte og Jakob* Cory Sandel. Rodzinna miejscowość Alberte ukazana została jako miejsce ograniczające bohaterkę, na co wpływają opisy dokuczającego jej chłodu, nudy i powtarzalności, której wrażenie potęguje zastosowanie narracji iteratywnej. Kluczowe znaczenie dla postrzegania miasteczka jako przestrzeni zamkniętej ma uczucie osaczenia przez lokalną społeczność, jakiego doświadcza Alberte. Należy także podkreślić statyczny charakter arktycznej miejscowości, jak również fakt, że stanowi ona integralną część otaczającego ją krajobrazu. Wizerunek francuskiej stolicy w *Alberte og friheten* z kolei jest całkowitym przeciwieństwem miasteczka

z pierwszego tomu trylogii. Mnogość doznań zmysłowych, opisywanych z wykorzystaniem elementów synestezji oraz techniki „widzenia metonimicznego”, a także podkreślenie dynamizmu nowoczesnych środków transportu, wpływającego na efekt ulotności życia w metropolii, tworzy wizję Paryża, która odpowiada poetyce modernistycznego tekstu miejskiego.

Wielkie europejskie stolicy funkcjonują w powieściach Undset i Sandel jako mitologizowane miasta obiecane, gdzie zdaniem młodych Norweżek można osiągnąć wolność i doznać artystycznego spełnienia. W obu przypadkach wyobrażenie to ulega jednak demistyfikacji – Jenny po powrocie do ukochanego Rzymu nie odnajduje jego dawnej magicznej atmosfery, natomiast Alberte, wcześniej ciesząca się osobistą swobodą (choć niespełniona jako artystka) w Paryżu, wcielając się w rolę matki i żony, przestaje cieszyć się wolnością. Dla obu bohaterek metropolie przyjmują postać pozornych utopii, rodzących nadzieje na szczęście i sukces, by później zniszczyć je i odrzec bohaterki ze złudzeń. Co ważne, oba miasta mają też na nie jeden podstawowy, pozytywny wpływ – inspirują do tworzenia, pozwalają rozwijać się w wybranej dziedzinie sztuki (Jenny) lub pełnią funkcję inkubatora artystycznego, przestrzeni dojrzewania do roli twórcy (Alberte).

W nowszych tekstach można odnaleźć mniej lub bardziej wyraźne ślady takiego spojrzenia na miejskie reprezentacje przestrzeni swojskich i obcych, choć jednocześnie uwagę zwracają zasadnicze różnice. W *16.07.41* Daga Solstada Berlin ukazany jest także jako tętniąca życiem metropolia, obfitująca w impulsy zsyłające natchnienie do działalności artystycznej. Należy jednak zaznaczyć, że stolica Niemiec nie posiada dla pisarza Daga Solstada statusu miasta obiecanego; wręcz przeciwnie, przypadkowy wybór Berlina na miejsce zamieszkania i tworzenia sprawia, iż jawi się on – podobnie jak Oslo w *Rand* – jako jedna z wielu zunifikowanych, zachodnich metropolii. Również bohater powieści Solstada posiada cechy kosmopolity, który dobrze czuje się w

przestrzeni nie-miejs (lotniska, dworce) i bez problemu odnajduje się w wielkiej, zagranicznej stolicy. W zestawieniu z pewnością, z jaką pisarz porusza się po Berlinie, jego błądzenie po rodzinnym Sandefjord staje się karykaturalnym odbiciem berlińskich spacerów. Duchowy i fizyczny związek z obcą metropolią, która jednak jest bohaterowi bliska ze względu na swoje podobieństwo do innych globalnych miast, pozostaje silny, natomiast degradacji uległa jego relacja z przestrzenią prowincjonalnego norweskiego miasteczka. Sandefjord nie reprezentuje ograniczenia czy stałości, jak w starszych analizowanych tekstach, a raczej niewiadomą i chaos, podobnie jak Oslo w *Rand Kjørstada*.

Zupełnie inaczej mają się rzeczy w powieści *Idź* Tomasa Espedala, gdzie powraca motyw ucieczki z Norwegii za granicę, jednak pobudki bohatera są w tym przypadku zgoła inne niż we wcześniejszych utworach. Opuszczenie Bergen jest raczej wyrazem wewnętrznego niepokoju i pragnienia artysty, by w jego życiu nastąpiła zmiana, aniżeli przejawem uświadomionej potrzeby rozwoju twórczego. Nieprzypadkowy wydaje się jednak wybór jednego z miast, w którym bohater zatrzymuje się podczas swojej podróży. Obraz Paryża nakreślony w *Idź* przypomina palimpsestową wizję Rzymu Helgego Grama w *Jenny*. W tym przypadku jednak na rzeczywiste, wielokulturowe miasto nałożony został wyidealizowany wizerunek Paryża z przełomu XIX i XX wieku – metropolii artystów, jaką poznała Alberte z trylogii Sandel. Przejawy tego zabiegu można odnaleźć zarówno w warstwie treściowej utworu (w postaci przywołań nazwisk wybitnych artystów związanych z francuską stolicą), jak i w jego estetyce, nawiązującej do modernistycznych tekstów paryskich. Ponieważ narrator, a zarazem główny bohater, świadomy jest własnych złudzeń co do wyglądu współczesnego Paryża, jego obraz cechuje się nienaturalnością, czy wręcz teatralnością. W ten sposób wizja francuskiej metropolii w *Idź* wchodzi w dialog z (europejską,

ale też norweską) tradycją literatury miejskiej jako element transtekstualny powieści.

W grupie trzech starszych dzieł należących do korpusu można zaobserwować wspólną tendencję do obrazowania Kristianii oraz miejskiej prowincji jako przestrzeni zamkniętych, ograniczających i nieprzyjaznych, w odróżnieniu od idealizowanych, czy wręcz mitologizowanych, europejskich metropolii. We wszystkich trzech tekstach wyraźnie zaznacza się także ruch z norweskiej peryferii w stronę europejskiego centrum – najłatwiej zauważalny jest on w powieściach Undset i Sandel, lecz również zakończenie *Głodu* Hamsuna może sugerować podobne przemieszczenie geograficzne bohatera. Zjawisko to można oczywiście uzasadniać usytuowaniem Norwegii (a także innych krajów skandynawskich) na uboczu życia kulturalnego Europy na przełomie XIX i XX wieku, przez co bohaterowie powieści o artystach z tego okresu – podobnie jak ich autorzy (zob. rozdz. 4.3.) – dążą do migracji, która ma im zapewnić twórczy rozwój. Taki sam ruch z peryferii do centrum widoczny jest też np. we wspominanej powieści *Malte* Rilkego, w której tytułowy poeta przemieszcza się z duńskiej prowincji do Paryża.

Nowsze spośród analizowanych tekstów odzwierciedlają natomiast zmiany, które nastąpiły w europejskich miastach i w zachodnim społeczeństwie pod koniec XX wieku. Oslo w *Rand* traci swój peryferyjny status i jest ukazane w bardzo podobny sposób, co tradycyjny, wielki ośrodek miejski Europy (Berlin w *16.07.41*). Pojęcie centrum, które w epoce globalizacji uległo rozszerzeniu, obejmuje współcześnie również jedyną norweską metropolię, aczkolwiek – jak sugeruje tytuł powieści Kjørstada – Oslo, chociaż wchłonięte przez obszar oddziaływania centrum, nadal zajmuje pozycję na jego skraju. Ponadto widoczny w nowszych powieściach ruch na osi Norwegia – kontynentalna Europa przestał być postrzegany w kategoriach prestiżu. Największe metropolie nie kuszą już artystów jako upragnione cele podróży, lecz są

przez nich traktowane na równi z innymi miastami (Berlin w 16.07.41) albo zyskują znaczenie metaforyczne, związane ze swoją świetną przeszłością (Paryż w *Idź*).

Wybrane powieści, zarówno w warstwie tematycznej, jak i formalnej, w dużej mierze wpisują się w europejską tradycję literacką danych epok. Trzy starsze teksty, choć reprezentują zarówno estetykę modernistyczną, jak i realistyczną, łączy typowe dla literatury nowoczesnej przedstawienie tematu artysty w przestrzeni miejskiej⁷³⁶, a także właściwe dla niej wykorzystanie punktu widzenia cielesnego podmiotu oraz narracji personalnej (w *Jenny* i trylogii o Alberte), koncentracja na sensorycznym doświadczeniu rzeczywistości wielkomiejskiej, jak również zmiana perspektywy oglądu miasta z panoramicznej na wewnętrzną, właściwą dla przechodnia⁷³⁷. Także nowsze utwory pod wieloma względami pozostają reprezentatywne dla szerszych tendencji zauważalnych w literaturze światowej. Jak była mowa w rozdziale ósmym, *Rand* przypomina amerykańskie postmodernistyczne powieści miejskie, natomiast utwory Solstada i Espedala, z uwagi na swój autobiografizujący charakter, są przykładami tekstów miejskich, które da się powiązać z widocznym we współczesnej prozie skandynawskiej nurtem literatury z pogranicza faktu i fikcji, który stał się obiektem badań licznych teoretyków z tej części Europy.⁷³⁸ Mimo to można zidentyfikować pewne wspólne cechy analizowanych dzieł, które w dalszej części tych rozważań spróbuję zdefiniować jako typowo norweskie.

⁷³⁶ Zob. Lehan, *The City in Literature*, op.cit., s. 77.

⁷³⁷ Zob. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, op.cit., s. 100-147.

⁷³⁸ Prym wiodą tutaj literaturoznawcy duńscy, wśród których warto wymienić takie nazwiska, jak Poul Behrendt, twórca pojęcia „podwójny pakt”, nawiązującego do teorii autobiografii Phillippe’a Lejeune’a, zob. P. Behrendt, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, København 2006, oraz Jon Helt Haarder, który wspomniane tendencje w najnowszej literaturze skandynawskiej określa mianem „biografizmu performatywnego”, zob. J. Helt Haarder, *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, København 2014.

Niemal we wszystkich omawianych utworach pojawia się wyraźny motyw miejskiej wędrówki. Wykorzystany do ich interpretacji model figury *flâneura*, pojmowanego jako metafora oparta na współlistnieniu trzech elementów – chodzenia, obserwacji i tworzenia – pozwolił określić mianem *flânerie* ruch dwojga spośród bohaterów tekstów miejskich: Alberta z trylogii Cory Sandel i bohatera powieści Daga Solstada. W ten sposób zaproponowany model spełnił swoje zadanie, potwierdzając tezę zakładającą możliwość traktowania tej postaci jako uniwersalnej i abstrakcyjnej. Jeszcze przed opuszczeniem Norwegii Alberte wędruje po okolicy rodzinnego miasteczka oraz po jego ulicach, by tak przygotować się do późniejszych paryskich spacerów. Bohaterka porusza się po Paryżu w sposób, który znakomicie spełnia założenia *flânerie*, choć jej płeć i związane z nią ograniczenia wpływają na lekką modyfikację przyjętej tu definicji *flâneura*. Jako outsiderka, bezcelowo tułająca się po francuskiej stolicy i bacznie obserwująca jej mieszkańców oraz artystka czerpiąca natchnienie z miejskiej rzeczywistości, Alberte stanowi jedyny tak wyraźny przykład *flâneuse* w norweskiej prozie. Rola ta nie jest jednak w pełni możliwa w przypadku wcześniejszych bohaterek literackich, w tym Jenny z powieści Sigrid Undset, która – zgodnie z obowiązującymi w społeczeństwie normami – nigdy nie przemierza ulic Rzymu lub Kristianii w pojedynkę.

Flâneurem można też nazwać pisarza Daga Solstada z *16.07.41*, który, spacerując po Berlinie, nie tylko pilnie śledzi swoje otoczenie, ale także bierze udział w procesie tworzenia tekstu oraz odczytywania znaków metropolii. Ponieważ położenie czy historia niemieckiej stolicy są dla niego istotne wyłącznie jako elementy konstrukcyjne rzeczywistości, które determinują topografię i kształtują wygląd miasta, wprowadzenie do wędrówek w postaci opisu Berlina z perspektywy zewnętrznej należy rozumieć jako akt ustanowienia ram dla późniejszej wędrówki bohatera, która nada im znaczenie. Zarówno w *16.07.41*, jak i w *Rand* Jana Kjærstada istotną rolę

odgrywa typowy dla (po)nowoczesnej prozy miejskiej motyw tekstualizacji przestrzeni i wytwarzania sensu poprzez ruch w mieście. W *Rand* dochodzi jednak do zaburzenia tego procesu, ponieważ bohater, który przez swoją zbrodniczą działalność produkuje miejski kod, sam nie potrafi go później odczytać. Morderca z utworu Kjørstada posiada pewne cechy klasycznego *flâneura*, ale też polemizuje z wizerunkiem tej figury, opracowanym przez Zygmunta Baumana – bohater nie tylko obserwuje tłum, lecz pragnie go też eksplorować, przełamując schemat anonimowego współuczestnika miejskiej masy. Również jego stosunek do działalności twórczej sprawia, że jego udział w przestrzeni miasta tylko częściowo nosi znamiona *flânerie*.

Podobnie miejscy wędrowcy w *Głodzie* Knuta Hamsuna i *Idź* Tomasa Espedala do pewnego stopnia posiadają cechy *flâneurów*. Przestrzeń Kristianii w *Głodzie*, choć jest odwzorowana z wyjątkową precyzją, zostaje pozbawiona swojego znaczenia, kiedy bohaterowi nie udaje się wykonać zadań stanowiących cel jego wędrówek. Nadanie sensu konstrukcji miasta, które możliwe jest w 16.07.41 Solstada, tutaj nie dochodzi zatem do skutku. Poszukujący pracy i pożywienia początkujący twórca miota się w mieście, które, choć w chwilach dobrobytu działa na niego pozytywnie i dodaje mu energii, najczęściej powoduje jego fizyczne i psychiczne wyniszczenie. Kondycja bohatera wpływa z kolei na jego sposób poruszania się po Kristianii. Spacerzy podobne do przechadzek *flâneura* są możliwe jedynie w chwilach sytości i wyrażają pragnienie normalności wędrowca. Natomiast twórczość artystyczna nie jest rezultatem spacerów, a czynnością zarobkową motywującą do ruchu.

Z kolei w *Idź* postać *flâneura* stanowi jedynie jedną z ról odgrywanych przez wędrującego pisarza lub też jedno z jego przebrań, obok maski paryskiego kloszarda czy stambulskiego tubylca. W Paryżu o cechach teatru bohater w naturalny sposób staje się aktorem, obserwatorem i naśladowcą *flâneurów* z przeszłości. Jego *flânerie* jest zatem tylko pozą

oraz kolejnym nawiązaniem intertekstualnym w powieści. Ruch wędrowca przez ulice miasta nie posiada także właściwości konstytuujących jego sens, ponieważ odtwarza jedynie ruch wcześniejszych artystów-spacerowiczów. Chodząc ich śladami narrator *Idź* nie jest w stanie nadać własnego znaczenia przestrzeni Paryża, opracować jego prywatnej mapy. Udaje mu się to jednak w Stambule, gdzie spojrzenie na miasto z zewnątrz, które poprzedza perspektywę wewnętrzną, pozwala mu – podobnie jak bohaterowi Solstada – wyznaczyć ramy, które zostaną wypełnione podczas penetracji zakamarków metropolii.

Sposób przedstawienia ruchu bohaterów omawianych powieści jest typowy dla nowoczesnych i ponowoczesnych tekstów miejskich. Jak wspomniano, perspektywa przechadzki stanowi jeden z wyznaczników poetyki modernistycznej, natomiast wizerunek miasta jako systemu znaków, wytwarzanego i odczytywanego w toku przemieszczania się bohaterów, często pojawia się u postmodernistów. Elementem, który jednak można zaobserwować w połowie analizowanych utworów, zarówno z grupy starszych, jak i nowszych, a który niuansuje zawarte w nich wyobrażenie miejskiej wędrówki, jest ruch na łonie przyrody, determinujący niekiedy tryb poruszania się w mieście. Najlepiej zależność tę widać w trylogii o Alberte, gdzie szybkie, rozgrzewające marsze, do których bohaterka przywykła w młodości na północy Norwegii, odzywiają się echem w jej energicznych przechadzkach po Paryżu. Z kolei Jenny, którą ojczym zaraził pasją wędrowania po górach i która w Kristianii najbardziej ulubiała sobie rekreacyjne tereny Nordmarka, podczas pobytu w Rzymie zamiast spacerów po śródmieściu preferuje przechadzki po zielonej Kampanii. Wreszcie dla bohatera *Idź* włości przez norweskie góry i doliny mają bardzo podobne znaczenie, co włości po Paryżu czy Stambule – ponieważ to potrzeba ruchu jako takiego uzasadnia jego pieszą wyprawę, poruszanie się w plenerze i w mieście stanowi odmianę tej samej czynności. Potwierdza to chociażby niezmiennie prze-

branie bohatera (garnitur i biała koszula) czy jego stałe podążanie śladami innych artystów, niezależne od miejsca, gdzie odbywa się jego wędrówka.

Takie połączenie elementów ruchu w mieście z ruchem na łonie przyrody można odczytywać nie tylko jako zjednoczenie sfer natury i kultury, dokonane przez wprowadzenie cielesności (jako pierwiastka natury) do publicznej przestrzeni miasta, charakterystyczne zresztą dla literatury modernistycznej⁷³⁹. W kontekście norweskim ciało poruszające się w mieście to ciało, które pamięta zakodowany w nim tryb aktywności na świeżym powietrzu, a więc przemieszczając się ulicami funkcjonuje jako ogniwo łączące miejskość i przyrodę. Dzięki temu zespoleniu wartości *flânerie* lub miejska wędrówka niektórych norweskich bohaterów ulega wzbogaceniu o dodatkowy, wyjątkowy wymiar.

Przyroda odgrywa ważną rolę we wszystkich analizowanych tekstach, chociaż to w trzech wyżej wymienionych – *Jenny*, trylogii o Alberte i *Idź* – jej znaczenie jest szczególnie istotne. Doświadczenia z młodości bohaterki powieści Undset kształtują jej zamiłowanie do przebywania na świeżym powietrzu, które wpływa na wybór jej ulubionej przestrzeni Rzymu – Kampanii. Należy podkreślić, że to właśnie chwile spędzone na tych wiejskich terenach rzutują na postrzeganie Rzymu przez Jenny jako miasta radości i nadziei. Przyroda jest dla niej obszarem nieskrępowanego ruchu, a także zapewniającym intymność miejscem, do którego bohaterka pragnie uciec z przytłaczającej Kristianii. W bardzo podobny sposób ukazana jest przyroda w trylogii Cory Sandel. Dla dojrzewającej artystki prowadzącej nomadyczny tryb życia staje się ona schronieniem i jedynym prawdziwym, metaforycznym domem, czy też przestrzenią szczęśliwą w rozumieniu Gastona Bachelarda. Obraz przyrody z z rodzinnych stron tkwi w podświadomości bohaterki, wpływając na percepcję miejskiej rzeczywistości jako stałe towarzyszące jej piętno Północy. Co więcej, to przyroda zsyła

⁷³⁹ Zob. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, op.cit., s. 148-152.

jej inspirację do pierwszych prób pisarskich, a później zapewnia siłę i spokój potrzebne do ukończenia pracy nad książką. Podobne wartości kontakt z naturą reprezentuje dla wędrowca z *Idź Espedala*. Bohater z jednej strony postrzega przyrodę jako część prastarego dziedzictwa, przez co nabiera ona cech domu pojmowanego jako miejsce początku (kołyska), z drugiej strony zaś jej intymny bezmiar stwarza możliwość do refleksji i kontemplacji własnego życia. Każdy z tych utworów potwierdza zatem tezę Niny Witoszek mówiącą, że dla Norwegów metaforyczny dom znajduje się na zewnątrz (w domyśle: na łonie natury), gdyż to tam człowiek może wniknąć w głąb samego siebie (zob. też rozdz. 1).

Jednak pozostałe trzy spośród analizowanych książek przynoszą zgoła inne wyobrażenie przyrody. Nie powinno może dziwić, że w powieściach *Głód* i *Rand*, które w kontekście norweskim (ale i europejskim w przypadku *Głodu*) należy uznać za najbardziej eksperymentatorskie i przełomowe pod względem sposobów obrazowania miasta, element kultury zdecydowanie dominuje nad elementem natury. W obu tych tekstach Kristiania/Oslo stanowi jedyne miejsce akcji, a kontakty bohaterów z przyrodą są niezwykle rzadkie, co nie oznacza, że nieistotne. W *Głodzie* przyroda reprezentuje chaos, zagrożenie i wywołuje niepokój bohatera, dla którego miasto wytycza bezpieczne i trwałe ramy działania. Jednak to ona ostatecznie umożliwi mu ucieczkę z miejskiego labiryntu. Morze jako pierwiastek natury symbolizuje nadzieję na spełnienie jego artystycznych ambicji, a także pełni funkcję odtrutki na zło nowoczesnej cywilizacji.

Labiryntu ponowoczesnego miasta, przedstawionego w *Rand*, nie da się jednak opuścić, aczkolwiek przyroda nadal zachowuje tam swój ambiwalentny charakter. Wizja przeszłości implikująca bliskość człowieka i natury, która ukazuje się bohaterowi w Muzeum Ludowym, wprowadza jeszcze większy chaos niż pobyt wędrowca z *Głodu* w lesie. Dla zabójcy z powieści Kjørstada przyroda należy do wartości wypartych z jego (pozornie) uporządkowanej codzienności.

Z drugiej strony natura poskromiona, ujęta w ryzy miejskości (ogród botaniczny) pozwala mu się skupić i dostrzec upragniony ład w wytworzonej przez niego rzeczywistości. Choć przyroda nie przynosi ostatecznie wyzwolenia, jak ma to miejsce w *Głodzie*, to stanowi mimo wszystko ważny element, sygnalizujący możliwość innego życia w ponowoczesnym świecie.

Wreszcie w 16.07.41 zetknięcie bohatera z krajobrazem z rodzinnych stron podczas podróży pociągiem do Sandefjord wywołuje reakcję podobną do tej opisaną w *Rand* w scenie w Muzeum Ludowym. Obie postaci zdecydowanie odrzucają przyrodę lub świadectwa jej bliskości jako znak dawno zapomnianych wartości, nieprzystających do ich współczesnej, wielkomiejskiej egzystencji. Natura wkrada się zatem do sfery kultury jako łącznik z przeszłością, co powoduje zagubienie i lęk bohaterów powieści. Można także powiedzieć, że w *Rand* i 16.07.41 da się zaobserwować ruch przeciwny do wcześniej zidentyfikowanego przemieszczenia peryferia – centrum. W tym wypadku jednak peryferii nie należy rozumieć wyłącznie w sensie geograficznym, a raczej jako pojęcie związane z przeszłością i tradycją, które w zachodnich społeczeństwach postindustrialnych przestają odgrywać istotną rolę. Bohaterowie Kjørstada i Solstada jako typowi przedstawiciele takiego społeczeństwa w zetknięciu z przyrodą – kategorią z peryferii ich systemu wartości – doznają zachwiania konstrukcji własnej tożsamości, które może prowadzić do redefinicji ich „ja”.

Raymond Williams zauważa w swoim klasycznym dziele *The Country and the City*, że powszechne wyobrażenie wsi wiąże się z przeszłością, natomiast miasta – z przyszłością, co sprawia, że w wyodrębnionej spomiędzy nich teraźniejszości rodzi się napięcie między obrazami prowincji i miejskości⁷⁴⁰. W teraźniejszości, czy też współczesności będącej udziałem bohaterów analizowanych norweskich powieści, napięcie to nie wydaje się jednak prowadzić do nostalgii za (wiejską)

⁷⁴⁰ Williams, *The Country and the City*, op.cit., s. 297.

tradycją, która zdaniem Wojciecha Burszty stanowi nieodłączną cechę czasów nowoczesnych⁷⁴¹. Jeżeli tradycyjne wartości związane z wiejskością ograniczyć do bliskości człowieka i przyrody, okazuje się, że w badanych utworach taka forma nostalgii nie ma racji bytu. Przyczyną tego stanu rzeczy jest ciągła obecność więzi z naturą w świadomości lub podświadomości bohaterów połowy utworów z korpusu. Więź ta manifestuje się przeniesieniem ich „wiejskich” nawyków w przestrzeń miasta lub sprawia, że w mniej lub bardziej uzmysłowiony sposób dążą do kontaktu z przyrodą – również w mieście. Z kolei w pozostałych powieściach, gdzie bohaterzy świadomie odrzucają pierwiastek przyrody, w zetknięciu z nią odzywa się ich ukryta tęsknota za wypartym dziedzictwem, która prowadzi następnie do samospelnienia lub (próby) ponownego samookreślenia. W obu przypadkach natura decyduje o reakcjach i zachowaniach postaci poruszających się w przestrzeni kultury. Wypadkową tak zarysowanej relacji między członami dychotomii miasto/przyroda (natura/kultura) staje się norweski tekst miejski, w którym element przyrody dywersyfikuje, a czasem też kształtuje obraz miejskości.

Przywołane hasło „norweski tekst miejski” skłania do tego, by dokonać refleksji nad definicją nowoczesnego i ponowoczesnego tekstu miejskiego literatury norweskiej, rozumianego jako pojęcie analogiczne wobec wspomnianego w rozdziale 3.1. „tekstu Petersburskiego literatury rosyjskiej” Władimira Toporowa. Oczywiście analiza zaledwie sześciu dzieł nie pozwala na uogólnienia, jednak na podstawie części z nich, a także w oparciu o niektóre utwory wymienione w rozdziale czwartym – powieść *I sommer* Gunnara Larsena oraz poezję Olafa Bulla i Rolfa Jacobsena – można wyróżnić pewne cechy, które mogłyby znaleźć się wśród wyznaczników zaproponowanej kategorii tekstu. Za jej podstawową właściwość należałoby przyjąć znaczący udział przyrody w

⁷⁴¹ W. J. Burszta, „Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii”, w: *Pisanie miasta...*, *op.cit.*, s. 102 i dalej.

wizerunkach miasta, jak również występowanie motywu aktywności na świeżym powietrzu, która jest uzupełnieniem, ale i czynnością pokrewną w stosunku do ruchu miejskiego, mogącą wywierać na ten ruch wpływ. Wreszcie przyroda w tekście miejskim literatury norweskiej powinna być ukazana jako sfera nacechowana pozytywnie – przestrzeń intymna lub szczęśliwa posiadająca właściwości metaforycznego domu w przeciwieństwie do ograniczającego, zamkniętego domu rzeczywistego. Obraz przyrody w takim tekście potwierdzałby zatem przywoływane wcześniej twierdzenie Niny Witoszek o sposobie pojmowania opozycji wewnątrz/zewnątrz, który pojawia się w sztuce norweskiej.

Wyodrębnienie takiej kategorii utworów jest oczywiście jedynie sugestią i zaproszeniem do dalszych badań nad miejskością w literaturze norweskiej. Podjęte tutaj problemy można i należałoby prześledzić także w utworach reprezentujących inne rodzaje i gatunki literackie, szczególnie poezję, o której pokrótce wspomniałam w rozdziale czwartym. Zadanie to wydaje się szczególnie istotne, ponieważ badania nad problematyką urbanistyczną w poezji nie są tak rozwinięte jak studia nad miejskością w prozie, natomiast w norweskim literaturoznawstwie szczególnie nie istnieje żadne obszerniejsze opracowanie zajmujące się tym zagadnieniem. Interesująca byłoby również analiza sposobów funkcjonowaniu motywów miejskich w norweskiej literaturze kryminalnej – zwłaszcza w ujęciu kontrastywnym, w zestawieniu z tego typu twórczością z innych krajów skandynawskich – w celu sprawdzenia słuszności poczynionej w podrozdziale 4.4. obserwacji na ten temat. Niewątpliwie pozostaje jeszcze wiele innych aspektów problematyki urbanistycznej, które powinny zostać zbadane w literaturze norweskiej. Dopiero bardziej rozległe i zróżnicowane analizy mogą stanowić podstawę do wyłonienia charakterystycznych cech norweskich tekstów miejskich oraz sklasyfikowania tej kategorii na tle szerszej perspektywy miejskiej literatury europejskiej.

Sammendrag

Boka *Fra fjordene til metropoler. Skildringer av byen og byvandring i utvalgte norske romaner* tar utgangspunkt i forestillingen om Norge som et naturland, hvor bykulturen ikke er særlig utviklet. Selv om naturen har spilt en sentral rolle i byggingen av den norske nasjonal- og kulturidentiteten og fortsatt står veldig sterkt i nordmenns hverdagsliv, viser det seg at også byen har fra slutten av 1800-tallet vært et betydelig motiv og tema i norsk litteratur. Spørsmålet om hvordan det urbane, underrepresentert blant begrepene som danner den norske kulturbevisstheten, framstilles i litteraturen, er derfor min viktigste problemstilling. Målet med studien er å undersøke måter byen er skildret på i seks utvalgte verker, med hovedvekt på relasjoner mellom elementene i natur/kultur-dikotomien. Et annet vesentlig aspekt er det komparative perspektivet ved analysen som omfatter tre eldre og tre nyere litterære tekster. Analysen tar også for seg byvandringsmotivet som spiller en stor rolle i de fleste av de utvalgte romanene.

Det analyserte tekstkorpuset består av følgende seks verker: *Sult* (1890) av Knut Hamsun, *Jenny* (1911) av Sigrid Undset, *Alberte-trilogien* (1926-1939) av Cora Sandel, *Rand* (1990) av Jan Kjærstad, *16.07.41* (2002) av Dag Solstad og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) av Tomas Espedal. Den valgte analysemetoden er vanlig i bylitteraturforskningen og innebærer et tverrfaglig perspektiv samt en teoretisk og metodologisk pluralisme. I min tekstanalyse refererer jeg til begreper og ideer fra ulike fagområder – bl.a. sosiologi, kulturanthropologi, filosofi og arkitektur – og til slike teoretikere som Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman (innen flanørteorien som jeg bruker i tolkningen av byvandringsmotivet), Marc Augé, Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin, Michel de Certeau, Kevin Lynch, Richard Sennett og Georg Simmel. I tillegg til by- og romteoretiske verker benytter jeg meg av Marianne Gullestads

og Nina Witoszeks refleksjoner rundt forholdet mellom kultur og natur i norsk sammenheng.

Interessen for byproblematikk i litteraturen er en del av et forskningsområde som kalles for *urban studies*. Den skriver seg også inn i den såkalte *spatial turn* i humaniora og samfunnsfag som har blitt observert siden 1990-tallet, selv om de teoretiske grunnlagene som i dag brukes i bylitteraturforskningen begynte å oppstå så tidlig som i det 19. århundre. I løpet av de tre siste tiårene har det kommet ut en rekke engelsk- og tyskspråklige bøker om bymotivet i den europeiske og amerikanske litteraturen. Også i polsk kultur- og litteraturforskning har byproblematikken fått en betydelig status, takket være flere forfattere av monografier og vitenskapelige artikler om emnet. I Skandinavia er det kanskje danske litteraturvitere som har forsket mest på området bylitteratur. I Norge derimot er det fortsatt er relativt nytt felt i litteraturvitenskapen.

Den første og til nå viktigste boken om byen i (blant annet) norsk prosa er *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (2003) av Tone Selboe, som dessuten har skrevet artikler bl.a. om Kristiania i Hamsuns *Sult*. Kjønnsperspektivet er også hovedinnfallsvinkelen i *Det norske litterære Feminapolis 1880-1980. Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner – mot en ny modernistisk genre* (2011) av den nederlandske forskeren Janke Klok. Bortsett fra disse to monografiene, de eneste som i sin helhet er viet emnet bylitteratur, bør det nevnes to andre som delvis handler om byen og byvandring i norske romaner: Pet Thomas Andersens *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul* (2006) og Finn Tveitos *Det vandrande mennesket* (2010). I tillegg kommer det noen spredte artikler og enkelte avsnitt i bøker samt master- og doktoravhandlinger som i større eller mindre grad berører den urbane eller topografiske problematikken, både i romanene fra korpuset mitt og andre prosaverker.

Likevel kan det bestemt sies at disse analysene ikke utgjør noen stor tekstgruppe i forhold til den omfattende europeiske og amerikanske litteraturen om emnet. Kunnskapen om skildringer av byen i norsk prosa er fremdeles ganske fragmentarisk og ofte ensidig: Kjønnsperspektivet dominerer og det er få tekster som handler om den nyere litteraturen. Dessuten tar ingen av tidligere tolkninger opp forholdet mellom byen og naturen, noe som jeg synes er nødvendig i norsk kontekst. Derfor mener jeg at det er et behov for utfyllende refleksjon om byen og byvandring i norske romaner, og for en systematisering av den eksisterende kunnskapen om denne problematikken. Dette er også et av målene med denne studien.

Både romanene fra korpuset mitt og andre verker som omtales i ovennevnte analyser utgjør en gruppe tekster som har byen som et av sine viktigste motiver. Det er rimelig å spørre om disse tekstene kan danne en separat undersjanger. Genologiske spørsmål er riktignok ikke et hovedmål for meg, men for å beholde en terminologisk klarhet vil jeg definere hva som jeg mener med «byroman» og «bytekst». Som Janke Klok observerte, finnes disse begrepene ikke i noen norske litteraturleksikoner. Heller ikke er de å finne i noen polske litteraturvitenskapelige oppslagsverk. Bylitteraturanalyser av Vladimir Toporov eller Richard Lehan gir grunnlag til å komme med to ulike forklaringer av ordet «bytekst», men definisjonen som jeg vil foreslå bygger på en annen teori, dvs. kronopteorien til Mikhail Bakhtin. I likhet med Klok mener jeg at storbyen som kronotop kan være et bestemmende trekk ved (stor)byromaner. Roman som sjanger er tett knyttet til den moderne byen og egner seg best til å uttrykke kompleksiteten ved det urbane liv. I tekstkategorien eller undersjangeren byroman fungerer byen ikke bare som scene eller handlingens kulisse, men som et avgjørende element for verket. Blant byromanens kjennetegn bør det også nevnes gaten eller andre typer offentlige rom som de viktigste handlingsstedene og byvandrerens som en av de viktigste romanpersonene. Det må

påpekes at byen som motiv og tema spiller en sentral rolle i den litterære modernismen og postmodernismen, og dermed har byromanen vært i stor grad knyttet til disse retningene. Begrepene «bytekst» og «byroman» skal videre brukes om hverandre, med forbehold om at «bytekst» er en mye bredere kategori som ikke bare skal omfatte prosatekster, men også dikt og andre sjangre.

Som nevnt er byvandrerskikkelsen et av de viktigste trekkene ved byromanen. Den litterære figuren som oftest blir trukket fram i bytekstanalyser er flanøren, den ensomme omstreiferen og kunsteren som har sitt opphav i Paris på 1800-tallet og som ble gjort kjent av Charles Baudelaire og senere Walter Benjamin. Flanørfiguren har blitt mye omtalt og diskutert over tid, slik at den nå rommer mange ulike betydninger. Derfor er det nødvendig med min egen definisjon av dette begrepet, også fordi jeg ofte kommer til å henvise til det videre. I motsetning til noen forskere som er enige med Walter Benjamins utsagn om at flanøren bare tilhørte Paris på 1800-tallet, vil jeg hevde at denne skikkelsen også kan forstås som en universell, tid- og stedløs metafor. Ifølge min definisjon er *flânerie* et resultat av tre grunnleggende aktiviteter som foregår i byrommet: det å gå (alene), observere (den moderne virkeligheten) og skape (kunst). Denne definisjonen eller modellen skal jeg bruke som et analyseverktøy i tolkningen av de utvalgte romanene. I tillegg må det presiseres at det bortsett fra den «klassiske» flanøren, som jeg oftest kommer til å referere til, også finnes andre typer flanører som ikke nødvendigvis må oppfylle alle kravene i min definisjon. Den mest kjente av dem er den postmoderne flanøren beskrevet av Zygmunt Bauman. Denne figuren skal jeg også ta hensyn til i min analyse, dog i en langt mindre utstrekning.

For å forstå bedre hvordan bymotivet fungerer i romanene fra korpuset mitt, presenterer jeg en oversikt over de viktigste norske bytekstene, både prosa og dikt, skrevet i perioden fra andre halvdel av det 19. århundre til i dag. Jeg karakteriserer

også kort hva som er særegent ved norsk litteratur når det gjelder byproblematikken. Det må understrekes at en rekke historiske, samfunsmessige og kulturelle forhold hadde bidratt til at byen lenge ble sett på som noe fremmed og negativt i norsk litteratur. Ikke desto mindre ble det mot slutten av 1800-tallet vekket en ny interesse for det urbane blant norske forfattere, særlig de som skrev om Kristiania. Noen av de første beskrivelsene av hovedstaden som storby, fra verkene av Johan Sebastian Welhaven og Camilla Collett, viser deres kritiske holdning mot byens utvikling. Det er også påfallende at Collett, i likhet med forfattere av flere norske bysanger, legger størst vekt på naturen som alltid er med i det norske bybildet.

Det som virker karakteristisk for norske bytekster fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet er en overbevisning om at norske byer, og især Kristiania, var provinsielle i forhold til europeiske metropoler. Dette mindreverdighetskomplekset hindret likevel ikke at flere storbyvaner ble introdusert i hovedstaden, f.eks. spaserturer i Karl Johans gate, iakttagelser av folkemassene, kafébesøk – flanørens typiske aktiviteter – alt dette ble til en del av den norske hverdagen og er gjenspeilet i romanene av bl.a. Hans Jæger, Christian Krohg og Arne Garborg. De nyromantiske skildringene av byen som et fremmedgjørelsessted, fra verkene av Sigbjørn Obstfelder og Knut Hamsun, ble etter hvert erstattet av en større aksept av bylivet og optimisme, ofte knyttet til kontakt med naturen i urbane omgivelser. Forfattere som representerer et positivt syn på byen er f.eks. dikterne Olaf Bull, Rudolf Nilsen og Rolf Jacobsen samt den modernistiske romanforfatteren Gunnar Larsen. I litt nyere litteratur kan det observeres en tendens til å bruke melankoli- og nostalgielementer i skildringer av byen. Dette er tydelig bl.a. hos Jan Erik Vold, Roy Jacobsen, Lars Saabye Christensen eller Olav Angell.

Bymotivet framstilles i den norske 1900-tallslitteraturen med bruk av helt forskjellige perspektiver – både for og imot

den moderne sivilisasjonen – samtidig som dialogen med den norske folketradisjonen og forkjærligheten for naturen fremdeles er beholdt. Dermed blir de modernistiske verkene en slags kontinuasjon av noen syn som var typiske for 1800-tallet, men en eksperimenterende tilnærming til problematikken, som kjennetegner f.eks. Rolf Jacobsens eller Jan Erik Volds diktning, gjør at bytekstene deres ikke ligger fjernt fra den europeiske modernismen. Det synes at konflikten mellom natur og kultur er mindre merkbar i nyere romaner, hvor norske byer ofte skildres som ulike representasjoner av den samme, postmoderne standardmetropolen. Dette er tilfellet f.eks. med Jan Kjærstad eller noen av tekstene som ifølge Marta Norheim (2008) hører til den såkalte *dirty urbanism*-strømningen. Likevel mener jeg at tradisjonen for å se byen i sammenheng med dens naturomgivelser er såpass sterk at både de eldre og de nyere bytekstene kan representere en vedvarende tendens som spesielt kjennetegner norsk litteratur. Dette problemet utforsker jeg i analysen av de utvalgte byromanene.

Den første og eldste romanen i korpuset er Knut Hamsuns *Sult*. Hamsun er kjent for sin sterke sivilisasjonskritikk som er et av flere gjennomgående temaer i hans forfatterskap, men *Sult* er den eneste romanen hans som har handlingen lagt til byen. Dette gjennombruddsverket introduserer vandreren som et annet viktig motiv i Hamsuns forfatterskap. *Sult*, ofte omtalt som den første moderne norske romanen og en av de tidligste modernistiske prosaverkene i europeisk litteratur, kan også regnes som en av de første europeiske moderne byromaner. Det individuelle subjektets perspektiv og den nye narrative strukturen gjør at handlingsstedet – Kristiania på slutten av 1800-tallet – framstilles på en måte som svarer til Raymond Williams' (1970) beskrivelse av en moderne byroman.

Kristiania danner både romlige og tidsmessige rammer for fortellingen og er et absolutt univers for den navnløse hovedpersonen i *Sult*. Han kommer seg nesten aldri ut av byen og hans avreise bestemmer om handlingens avslutning.

Skildringer av anonyme folkemasser og fremmede forbi-passerende med kritiske blikk som virker truende for den sultende heltens integritet er noen av faktorer som bidrar til at Kristiania i *Sult* har mange storbytrekk. Samtidig forblir hovedstaden småbyaktig når hovedpersonen stadig vekk treffer sine kjente som representerer bestemte persontyper (Selboe 2002). På denne måten blir Kristiania til paradoksets by – på den ene siden er den velkjent og trygg, men på den andre siden virker den fremmedgjørende.

Byrommet i *Sult*, selv om den er gjengitt med stor presisjon, mister sin betydning på grunn av at det er forgiveves for hovedpersonen å utføre alle sine oppgaver og ærend. Den navnløse skribenten driver rundt i byen som påvirker ham positivt og gir ham energi når han har penger, men som oftest fører den til hans fysiske og psykiske forfall. Heltens tilstand har også innflytelse på måten han beveger seg på i Kristiania. Spaserturer som ligner på en flanørs gatestreifing er kun mulige når hovedpersonen er mett og er et uttrykk for hans ønske om et normalt liv. Den kunstneriske virksomheten hans er ikke et resultat av spaserturene, men er bare en lønnsorientert aktivitet som motiverer ham til å bevege seg.

Kristiania i *Sult* har mange fellestrekk med labirinten, men i motsetning til Einar Eggen (1979) mener jeg at det er mulig å finne en utvei fra den. Byen er hovedpersonens naturlige rom, noe som bekreftes med episoden i Bogstadskogen, der naturen vekker hans uro og representerer kaos. Likevel er det også naturen, og nærmere bestemt havet, som er den eneste veien ut av byen. Havet symboliserer dessuten hovedpersonens håp om kunstnerisk oppfyllelse som ikke er mulig i Kristiania. Dette naturelementet fungerer som motmiddel mot den moderne sivilisasjonens ondskap som Hamsuns roman indirekte kritiserer. Ved å begrense provoserer byen til protest som fører til kunstnerisk utvikling. Derfor må Kristiania forstås ikke bare som den ødeleggende byen som setter sine merker på en, men også som en slags velsignelse.

Sigrid Undset, forfatteren av *Jenny*, var veldig opptatt av den norske hovedstaden og problemene til dens innbyggere. Hun blir til og med omtalt som «den første innfødte Kristiania-dikter» (Bliksrud 1997). I Undsets realistiske bytekster fra begynnelsen av 1900-tallet finnes det detaljrike, men kritiske skildringer av Kristiania som et grått og uhyggelig sted, noe som skriver seg inn i den ovennevnte tendensen fra det forrige århundre. Et spesielt trekk ved gjennombruddsromanen *Jenny* er derimot at den norske hovedstaden blir der satt opp mot Roma.

Disse to byene representerer motstridende verdier ikke bare for hovedpersonen, men også for andre personer i romanen. Helge Gram som en norsk turist i Roma tar sine forestillinger om denne byen med i dens faktiske rom. Derfor fungerer den italienske metropolen for ham som et palimpsest laget av to bilder av Roma oppå hverandre: På det første er det en sterkt idealisert, historisk by, mens det andre forestiller den virkelige, moderne byen. Samtidig som fortellerperspektivet flyttes fra Helge til Jenny, blir også byrommet som beskrives annerledes. Det kan observeres en overgang fra den mørke bykjernen, hvor Helge vandrer rundt, til de lyse, grønne markene på campagna. For Jenny er campagna det viktigste stedet i Roma og et synonym for hele byen, som virker åpen og fri akkurat på grunn av scenene som foregår i campagnas landlige omgivelser. Det er også campagna som Jenny har de mest positive minnene om Italia fra – minnene knyttet til forelskelsens glede og håpet om et fast forhold.

Også bildet av Kristiania fra Jennys minner – som alle de tidligere tolkningene av det urbane i *Jenny* unnlater å nevne – kjennetegnes av bipolaritet. På den ene siden gjør erindringene fra barndommen med mora et inntrykk av begrensning og lukkethet. Dette forsterkes av bybeskrivelsene i romanens andre del og meningene til Helge og Gert Gram som oppfatter byen som et slags fengsel. På den andre siden balanseres inntrykket med skildringer av Jennys fysiske aktivitet i Nordmarka og minner fra fjellturer med hennes stefar. Særlig

disse erfaringene former hovedpersonens forkjærlighet for naturen, forstått som et metaforisk hjem og et intimt rom. Det må understrekes at både natur- og bylandskapet gjenspeiler Jennys følelser, noe som spesielt er synlig etter hennes tilbakekomst til Roma. Selv om hovedpersonens bevegelse i byrommet ikke er fullstendig fri og ikke oppfyller kravene i *flânerie*-definisjonen, er både Roma og Kristiania inspirasjonskilder for Jennys kunst. Byene fungerer også som en ramme for indre utvikling og forandring av en kvinne hvis kunstneriske sensitivitet og bevissthet hører allerede til den nye, moderne epoken.

Noen av de samme motivene som finnes i *Jenny* dukker også opp i *Alberte*-trilogien av Cora Sandel. Denne forfatteren er kjent for sine skildringer av nordnorske småbyer som framstilles som provinsielle og begrensende, i motsetning til den mytologiserte syden. Også i trilogiens første roman, *Alberte og Jakob*, er hovedpersonens hjemby avbildet som et innestengt og fargeløst rom. Dette inntrykket skapes bl.a. av beskrivelser av kulde, kjedsomhet og uunngåelige gjentakelser i hovedpersonens hverdagsliv, og styrkes med bruken av den iterative fortellemåten. Albertes følelse av å være omringet og truet av lokalsamfunnet er av hovedbetydning for forestillingen av den nordnorske småbyen som et lukket rom. Stedet hun kommer fra har også en statisk karakter og utgjør en integrert del av naturlandskapet. Hovedpersonen overkommer hjembyens begrensning på to måter – ved å drømme om den idealiserte syden og ved å vandre ute i naturen. Den intensive fysiske aktiviteten som gjør *Alberte* varm er samtidig et uttrykk for hennes indre uro og gir henne inspirasjon til første skriveforsøk. Vandringsen rundt den nordnorske småbyen, men også i dens gater, må forstås som opptakt til hennes flanøraktivitet i Paris.

Skildringen av den franske hovedstaden i *Alberte og friheten* er konstruert som en motsetning til Albertes hjemby. Mangfoldige sanseerfaringer beskrives med bruk av synestetiske elementer og en teknikk som kalles for «det

metonymiske syn» (Rybicka 2003), mens dynamikken til moderne transportmidler som betones i romanen gir en effekt av metropolens flyktige liv. Alt dette danner en forestilling av Paris som svarer til den modernistiske bytekstens poetikk. Selv om Alberte ble i tidligere analyser sett på som en byvandrer og ikke en flanør, mener jeg at hun beveger seg i byen på en måte som veldig godt oppfyller kravene i min *flânerie*-definisjon. Det bør likevel bemerkes at hennes kjønn og alle begrensninger det innebærer gjør at definisjonen må til en viss grad modifiseres. Som en utenforstående som uten mål streifer gatene i Paris, iakttar metropolens innbyggere og henter fra den urbane virkeligheten inspirasjon til sin kunst, er Alberte det eneste så tydelige eksempelet på en kvinnelig flanør, eller en *flâneuse*, i norsk litteratur.

I trilogiens tredje del, *Bare Alberte*, der hovedpersonen reiser bort fra Paris, blir hennes frihet – herunder friheten til å bevege seg – redusert på grunn av den nye samfunnsrollen av en mor og en kone som hun påtar seg. Ingen av stedene som Alberte besøker i den mytiske syden blir hennes eget. Paris gir henne en illusjon av frihet, men i virkeligheten fungerer byen heller som en inkubator, der hun samler opp erfaringer og inntrykk som hun senere bearbeider i en litterær form. Den franske hovedstaden kan også forstås som en tilsynelatende utopi – en by som skulle ha gitt Alberte lykke og selvoppfyllelse, men som bare ble til en lengre stopp under hennes reise. De andre stedene hvor hovedpersonen bor i den tredje romanen, kysten i Normandie og den østnorske gården Granli, blir heller ikke hennes ekte hjem, men de har ett til felles – de lar henne oppleve den inspirasjonsgivende naturen. Spor av Albertes minner og erfaringer fra Nord-Norge, og særlig den nordnorske naturen, som dukker opp under oppholdene i Frankrike og på Østlandet, former en nostalgisk forestilling om hennes faktiske hjem. Disse ubevisste lengslene som jeg kaller for «nordens merke» er f.eks. knyttet til måten hovedpersonen beveger seg på i byrommet (Selboe 2003), men også til hennes søken etter et nytt, metaforisk hjem

– et hjem som hun bare finner i naturen. Naturen er Albertes intime og lykkelige rom, i Gaston Bachelards forstand. Den gir henne beskyttelse og de eneste, korte øyeblikkene av glede samt inspirasjon til å fullføre den første romanen hun holder på med å skrive – den fører dermed indirekte til Albertes selvoppfyllelse i kunstnerrollen.

Den første av de nyere bytekstene fra korpuset, *Rand* av Jan Kjærstad, kan på mange måter regnes som representativ for den postmodernistiske poetikken. Dette skyldes ikke bare det faktum at romanen går i dialog med den postmoderne filosofien, men også at den tematisk er i slekt med andre postmodernistiske byromaner, skrevet av bl.a. Thomas Pynchon eller Paul Auster. Handlingsstedet i *Rand* er Oslo, byen som Kjærstad ofte henviser til i sitt forfatterskap. Som i noen av de andre bytekstene hans, f.eks. *Homo falsus eller: Det perfekte mord* (1984), skildres hovedstaden i *Rand* som en postindustriell, globalisert by, med innbyggere som hører til et utpreget kosmopolitisk og flerkulturelt forbrukersamfunn. Det er påfallende at Oslo blir for den navnløse hovedpersonen/fortelleren en hvilken som helst metropol som mister sin lokale forankring. Dette manifesterer seg ved at han særlig gjerne besøker de områdene i byen som Marc Augé kaller for «ikke-steder».

Hovedpersonen har flere av den klassiske flanørens trekk: Han finner seg til rette i folkemassen, er anonym, flink til å iakttå – først og fremst mennesker, men også den (post)moderne virkeligheten. Til tross for det avviker han også fra den typiske flanørforestillingen fordi han har lyst til å utforske folkemengden, han er ikke likeglad overfor den. I motsetning til det som Zygmunt Bauman skriver om (den postmoderne) flanøren, er hovedpersonens kontakter med fremmede ingen «mismøter» (*mism meetings*), tvert imot – han forsøker å bli bedre kjent med dem. Forholdet hans til å skape er heller ikke i samsvar med *flânerie*-definisjonen. Byen inspirerer ikke fortelleren, og det å skrive skal bare hjelpe ham å forstå virkeligheten og sine egne handlinger. Dermed blir

skrivningen en slags selvterapi eller et etterforskningsselement for ham, og byvandrerens i *Rand* bør heller forstås som en skikkelse som går i dialog med den klassiske og postmoderne flanørfiguren.

Hovedpersonen er en morder og hans kriminelle aktivitet i byrommet fører til at det oppstår der en bykode som han videre selv prøver å lese, men uten hell. Dette bidrar til at Oslo blir framstilt i romanen som et kaotisk sted som også holder på å ta form – byens sentrum er fremdeles i utbyggingsfasen. Det å konstruere byen er en metafor for å søke orden eller mening med mordene og tilværelsen. Samtidig er det romanens hovedtema. Et annet bidrag til forestillingen om kaos i byen er knyttet til en episode der hovedpersonen besøker den gamle Enerhaugen i Folkemuseet. Der blir han minnet om de gamle verdiene – religion, historie, en felles nasjonal arv og tradisjon – som han for lengst glemte som en verdensborger som trives med et moderne byliv. Byen representerer orden i verdisystemet hans, mens de gamle verdiene – herunder nærheten til naturen – representerer forvirring og fører til en sterk reaksjon (en krise). Et annet tegn på den samme verdikonflikten er et bilde av «en fjellhulle mellom himmel og hav», forstått som en metafor av norskhet bygget på menneskenes sameksistens med den harde naturen. Interessant nok virker den kontrollerte, katalogiserte naturen i Botanisk hage ikke truende for hovedpersonen, men den lar ham arbeide og oppdage (for et øyeblikk) orden i virkeligheten. Dessverre, ved å forkaste alt det gamle som bestemmer over hans sosiale identitet, er fortelleren dømt til å mangle harmoni og være bestandig usikker i en verden preget av kaos og tilfeldighet.

Skildringer av byen i Dag Solstads *16.07.41* ligner i en viss utstrekning på hvordan det urbane fungerer i *Rand*. Størstedelen av handlingen i denne autofiktive romanen er lagt til Berlin, noe som er nokså forskjellig fra Solstads tidligere bøker, som svært sjelden omhandler storbyer utenfor Norge. Hovedpersonen, «forfatteren Dag Solstad», har akkurat som fortelleren i *Rand* en forkjærlighet for ikke-steder, spesielt

flyplasser og togstasjoner. Han kan også karakteriseres som kosmopolitt og representant av forbrukersamfunnet med en svakhet for luksusvarer. Denne personen/fortelleren blir en flanør i Berlin, men før han gjør det, presenterer han byen ut fra et uvanlig perspektiv. Den tyske hovedstaden beskrives først som sett utenfra, med bruk av en rik samling faktaopplysninger. Dette danner en forestilling av metropolen som et tekstvirkelighetens konstrukt som først blir tillagt mening i løpet av forfatteren Dag Solstads vandringer. Berlin i *16.07.41* er også en global by, et tilfeldig valgt bosted som har mange fellesstrekk med andre vestlige storbyer.

Hovedpersonens flaneringer skjer som vanlig mens han er på vei til et eller annet ærend. Ved å observere byen og dens innbyggere søker han inspirasjon til sin neste bok, og dermed kan det å gå og skape regnes som to sider ved den samme urbane aktiviteten (Tveito 2003). Forfatterens spasereturer, som forener bevegelse og tekst, tar form av performative vandringer som virker både tekstskapende og -rekonstruerende. Skrive- og leseaktiviteten er med andre ord hele tiden til stede i berlinskildringene i *16.07.41*, og det å oppfatte byen som et tegnsystem er bl.a. mulig på grunn av det tidligere blikket ovenfra som senere blir gjentatt i scenen i Fjernsynstårnet (Krouk 2007). Denne scenen representerer dessuten symbolsk hovedpersonens kontakt med sin egen historie og er et bindeledd med romanens neste del der også naturen forbinder forfatteren Dag Solstad med hans private fortid.

Reisen til Sandefjord fungerer som opptakt til hovedpersonens møte med hjemmet og den forviste delen av hans eget 'jeg'. Naturen som han observerer fra togvinduet danner et mentalt landskap av hans barndomsminner, noe som jeg med fortellerens ord kaller for «det sandefjordske element i tilværelsen». Vandringer i Sandefjord er en forvrengt gjenspeiling av tidligere flanerier i Berlin, da både den fysiske og åndelige forbindelsen med hovedpersonens hjemby har blitt degradert. Kjennskapen til byens topografi er en illusjon fordi

den bygger på gamle minner som blir forkastet av fortelleren. Først når han ankommer det gamle huset sitt, som symboliserer fortiden han ikke kan komme i kontakt med igjen, oppdager han «skjenselens balkong» (her forstått som terskelens kronotop) og ved å minne faren klarer han å begripe sin private identitet. Slik bidrar de to urbane opplevelsene i 16.07.41 – den fra Berlin og den fra Sandefjord – til at det private seirer over det fiktive i (forfatteren) Dag Solstads liv.

Den siste av de analyserte romanene, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (heretter *Gå*) av Tomas Espedal, er akkurat som 16.07.41 en blanding av fiksjon og dokumentarlitteratur, med sterke selvbiografiske og metafiktive trekk. Tematisk kretser den også rundt byen, men på grunn av at det bare finnes der enkelte passasjer med handlingen lagt til byrommet, klassifiserer jeg deler av både *Gå* og 16.07.41 som bytekster. Det første utdraget i *Gå* som kan regnes som en bytekst finnes allerede i åpningsscenen. Den introduserer dessuten tre av de viktigste motivene i Espedals forfatterskap: hus/hjem, det å skrive og det å gå. I denne scenen skildres det en byvandring gjennom Bjørnsonsgaten i Bergen, som er et eksempel på hvordan det å bevege seg og være ute er en positiv verdi for hovedpersonen/fortelleren Tomas, mens det å være inne (hjemme) oppfattes i hovedsak som noe negativt. Hovedpersonen som også er forfatter bestemmer seg derfor for å forlate byen eller det faktiske hjemmet sitt for å søke et metaforisk hjem og for «å bli en annen», som han uttrykker det.

Den første delen av fortellerens vandring foregår i naturen, i Nordhordland og ved Sognefjorden. Fjellturene har en stor betydning for ham, da de gir ham en opplevelse av å nærme seg noe som Gaston Bachelard definerte som en intim uendelighet (*intimate immensity*). Hovedpersonens nære forhold til naturen gjør også at den har noen fellestrekk med et hjem. Vandringen i naturen og senere i metropolen Paris har minst én ting til felles – i begge tilfeller bruker hovedpersonen

klær for å markere sin individualisme og samtidig forsøke å oppfylle sitt ønske om å bli en annen. Både når han går på fjellet med dress og hvit skjorte og når han ligner på en uteligger eller en flanør i Paris, spiller han ulike roller. Særlig i den franske hovedstaden blir spillmotivet dominerende og kan observeres på mange plan, mens selve byen kan metaforisk forstås som et teater. Parisskildringen i *Gå* kommer i dialog med den modernistiske tradisjonen og med forestillingen om *flânerie* som en gang naturlig hørte med i denne byen. Dermed blir Espedals framstilling av den franske metropolen et tydelig transtekstuel element i romanen.

Når fortelleren vandrer i Paris, går han i fotspor til noen berømte kunstnere som bodde der. Slik rekonstruerer han deres mentale bykart uten å ha sin egen visjon av byen som han beveger seg i. Dette forandrer seg i Istanbul, hvor hovedpersonen først ser på metropolen som en utenforstående, for deretter å komme seg lenger inn i byens vev, helt til han oppdager den indre, skjulte og farlige Istanbul. Selv om Tomas også der spiller en rolle – denne gangen prøver han å ligne på de lokale innbyggerne – blir han avslørt, akkurat som i Paris hvor han ble gjenkjent av en journalist fra Bergen. Dette stiller spørsmål om grenser av frihet under en reise eller et opphold langt fra ens faktiske hjem. I *Gå* må selve vandringen forstås som et metaforisk hjem og veien som fortellerens lykkelige rom. Byene har likevel også en stor betydning for reisen hans, for de lar ham utforske de alternative identitetene hans og ikke minst muliggjør hans selvoppfyllelse i forfatterrollen.

På bakgrunn av korpusanalysen kan det observeres i de tre eldre verkene en felles tendens til å avbilde Kristiania og den provinsielle småbyen som lukkede, begrensede og uhyggelige rom, i motsetning til de idealiserte, eller mytologiserte europeiske metropolene. I alle de tre bytekstene finnes det også en tydelig bevegelse fra den norske periferien mot det europeiske sentrum. Dette legges lettest merke til i Undset og Sandels romaner, men også slutten på Hamsuns *Sult* kan tyde på hovedpersonens lignende geografiske forflytning. De nyere

romanene gjenspeiler derimot endringer som fant sted i europeiske byer og det vestlige samfunnet mot slutten av det 20. århundre. Oslo i *Rand* mister sin periferistatus og skildres på en måte som ligner veldig mye på en tradisjonelt sentral storby (Berlin i 16.07.41). Bevegelsen i aksene Norge – kontinental-Europa, som var synlig i de nyere verkene, har sluttet å bli sett på som noe prestisjefyllt. De største metropolene lokker ikke lenger kunstnere som drømmereisemål, men de blir betraktet på lik linje med andre byer (Berlin i 16.07.41) eller får en metaforisk betydning knyttet til sin glamorøse fortid (Paris i *Gå*).

Selv om de utvalgte tekstene både tematisk og formelt i stor grad skriver seg inn i den europeiske bylitteratur-tradisjonen, kan noen av trekkene som de har til felles defineres som typisk norske. Måten bevegelsen til personene i de seks verkene skildres på er karakteristisk for moderne og postmoderne bytekster. Det elementet som likevel kan observeres i halvparten av romanene, både de eldre og de nyere, og som nyanserer framstillingene av byvandringen, er aktiviteten ute i naturen som noen ganger påvirker bevegelsen i byen. Dette er tydeligst i *Alberte*-trilogien og *Jenny*, men også i *Gå*. I en norsk sammenheng er en menneskekropp som beveger seg i byrommet et ledd mellom det urbane og naturen.

Også selve naturen spiller en viktig rolle i alle tekstene fra korpuset, men dens betydning er særlig stor i de tre ovennevnte verkene. Der er den utelukkende positiv, mens i de øvrige bøkene kan den representere negative ideer, især kaos. Til tross for det blir naturens funksjon i *Rand* og 16.07.41 svært vesentlig fordi den fungerer der som et element som forbinder hovedpersonene med deres fortid. Det er også mulig å identifisere i disse to romanene en bevegelse som står i motsetning til forflytningen periferi – sentrum. I dette tilfellet skal periferi ikke forstås bare geografisk, men også som et begrep knyttet til fortid og tradisjon som blir stadig mer marginalisert i det postindustrielle vestlige samfunnet. Ved å komme i kontakt med naturen – en periferisk kategori i

hovedpersonenes verdisystemer – blir identitetskonstruksjonen deres rokket, noe som kan føre til at deres 'jeg' redefineres.

Uavhengig av hvordan naturen er framstilt i de analyserte romanene, har den en viss innflytelse på reaksjoner og oppførsel til personer som beveger seg i byrommet. Et resultat av et slikt forhold mellom elementene i natur/kulturdikotomien blir en norsk bytekst der naturelementet innfører en viss variasjon i byskildringen eller former den. En analyse av bare seks verker gjør det selvsagt umulig å komme med noen generaliseringer, men på bakgrunn av enkelte av disse verkene samt noen tekster nevnt i den litteraturhistoriske oversikten kan det identifiseres noen fellestrekk som definerer en norsk bytekst som en egen tekstkategori. Det viktigste av disse trekkene er en betydelig innlemmelse av naturelementer i byskildringene samt forestillinger av aktivitet ute i naturen som en handling i slekt med byvandringen. Naturen i en norsk bytekst bør også framstilles som en positiv sfære – et intimt eller lykkelig rom med kjennetegn til et metaforisk hjem, i motsetning til det faktiske hjemmet som er begrensende og lukket. Identifisering av en slik tekstkategori er selvfølgelig bare et forslag til videre undersøkelser av det urbane i norsk litteratur. Det finnes fremdeles mange områder som kan bli forsket på med tanke på byproblematikken, f.eks. er det verdt å analysere hvordan byen fungerer i norsk lyrikk eller kriminallitteratur. Først mer omfattende og varierte analyser kan gi grunnlag til å definere karakteristiske trekk ved norske bytekster og til å klassifisere denne kategorien i et bredere perspektiv av europeisk bylitteratur.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Espedal Tomas, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, Oslo: Gyldendal 2011.
- Espedal Tomas, *Idź (czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia)*, przeł. Iwona Zimnicka, Warszawa: Draft Publishing 2013.
- Hamsun Knut, *Glód*, przeł. Anna Marciniakówna, Izabelin: Świat Literacki 1998.
- Hamsun Knut, *Sult*, København: P. G. Philipsens Forlag 1890.
- Kjærstad Jan, *Rand*, Oslo: Aschehoug 1990.
- Sandel Cora, *Alberte-trilogien*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentar ved Nina M. Evensen. Innledning ved Helene Uri, Oslo: Gyldendal 2008.
- Solstad Dag, *16.07.41*, Oslo: Oktober 2004.
- Undset Sigrid, *Jenny*, Oslo: Aschehoug 2009.
- Undset Sigrid, *Jenny*, przeł. Zbigniew Grabowski, Warszawa: Pax 1977.

Inne utwory literackie

- Abrahamsen Morten, *Fri*, Oslo: Tiden 2002.
- Abrahamsen Morten, *Ute*, Oslo: Tiden 2001.
- Alnæs Karsten, *Trollbyen*, Oslo: Aschehoug 1992.
- Angell Olav, *Oslo i demring*, Oslo: Gyldendal 2002.
- Angell Olav, *Oslo i skumring*, Oslo: Gyldendal 1991.
- Angell Olav, *Oslo ved midnatt*, Oslo: Gyldendal 1997.
- Anker Nini Roll, *Den som henger i en tråd*, Oslo: Aschehoug 1992.
- Asbjørnsen Per Christen, Moe Jørgen, *Norske folkeeventyr*, Oslo: Kagge 2002.
- Asbjørnsen Per Christen, Moe Jørgen, *Zamek Soria Moria: baśnie norweskie*, przeł. Beata Hłasko, Adela Skrentni-Olsen, Poznań: Media Rodzina 2010.
- Auster Paul, *Szklane miasto*, w: idem, *Trylogia nowojorska*, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa: Noir sur Blanc 2001.
- Balzac Honorusz, *Fizjologia małżeństwa*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa: Czytelnik 1957.
- Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, przeł. Zbigniew Bieńkowski i in., Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990.
- Baudelaire Charles, *Paryski splin*, przeł. Ryszard Engelking, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2008.
- Bjørnson Bjørnstjerne, *Dziewczę ze Słonecznego Wzgórza. Marsz weselny*, przeł. Franciszek Mirandola, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1972.
- Braaten Oskar, *Oslo-fortellinger*, Oslo: Aschehoug 1935.

- Braaten Oskar, *Ulvehiet*, Oslo: Aschehoug 2003.
- Bull Olaf, *Samlede dikt og noveller*, Oslo: Gyldendal 1995.
- Bydikt, Kjell Haggelund (red.), Stabekk: Bokklubben 1980.
- Calvino Italo, *Niewidzialne miasta*, przeł. Alina Kreisberg, Kraków: Collegium Columbinum 2005.
- Christensen Lars Saabye, *Beatles*, Oslo: Cappelen 1984.
- Christensen Lars Saabye, *Beatlesi*, przeł. Iwona Zimnicka, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2016.
- Christensen Lars Saabye, *Halvbroren*, Oslo: Cappelen 2001.
- Christensen Lars Saabye, *Herman*, Oslo: Cappelen 1988.
- Christensen Lars Saabye, *Herman*, przeł. Iwona Zimnicka, Izabelin: Świat Literacki 2000.
- Christensen Lars Saabye, *Pólbrat*, przeł. Iwona Zimnicka, Izabelin: Świat Literacki 2004.
- Christiansen Rune, Linnestå Aasne, Marstein Trude i in., *Byens ansikt*, Oslo: Transit 2005.
- Collett Camilla, *Amtmannens døtre*, Oslo: Gyldendal 2006.
- Espedal Tomas, *Bergenens*, Oslo: Gyldendal 2013.
- Espedal Tomas, *Biografi (glemsel)*, Oslo: Gyldendal 1999.
- Espedal Tomas, *Brev (et forsøk)*, Oslo: Gyldendal 2005.
- Espedal Tomas, *Dagbok (epitafer)*, Oslo: Gyldendal 2003.
- Espedal Tomas, *Imot kunsten (notatbøkene)*, Oslo: Gyldendal 2009.
- Espedal Tomas, *Imot naturen*, Oslo: Gyldendal 2011.
- Espedal Tomas, *Mitt privatliv*, Oslo: Gyldendal 2014.
- Frobenius Nikolaj, *Teori og praksis*, Oslo: Gyldendal 2004.
- Garborg Arne, *Bondestudentar*, Stabekk: Den norske bokklubben 1986.
- Garborg Arne, *Mannfolk*, Oslo: Aschehoug 1979.
- Garborg Arne, *Skriftir i samling*, T.2., *Hjaa ho Mor*, Oslo: Aschehoug 1951.
- Garborg Arne, *Trette mænd*, Oslo: Aschehoug 1970.
- Garborg Arne, *U mamy: powieść*, przeł. Aleksandra Callier, Warszawa: Wydawnictwo Przeglądu Tygodniowego 1892.
- Garborg Arne, *Znużone dusze: studyum*, Warszawa: T. Paprocki i sp. 1894.
- Godø Mikael, *Galleri Oslo*, Oslo: Aschehoug 2002.
- Hamsun Knut, *A życie toczy się dalej*, przeł. Czesław Kędzierski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1958.
- Hamsun Knut, *August Powsinoga*, przeł. Czesław Kędzierski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1958.
- Hamsun Knut, *Bjørger*, Bodø: Trohaugs Forlag 1878.
- Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi*, przeł. Anna Marciniakówna, Izabelin: Świat Literacki 1999.
- Hamsun Knut, *Den siste glæde*, w: idem, *Samlede verker*, T.7., Oslo: Gyldendal 2000.
- Hamsun Knut, *En vandrer spiller med sordin*, w: idem, *Samlede verker*, T.5., Oslo: Gyldendal 2000.

- Hamsun Knut, *I æventyrland*, w: idem, *Samlede verker*, T.3., Oslo: Gyldendal 2000.
- Hamsun Knut, *Landstrykere; August; Men livet lever*, Oslo: Gyldendal 1988.
- Hamsun Knut, *Markens grøde*, Oslo: Gyldendal 1998.
- Hamsun Knut, *Misterje: powieść*, przeł. Justyna Paszkiewiczówna, Warszawa: Ultima Thule 1914.
- Hamsun Knut, *Mysterier*, Oslo: Gyldendal 1970.
- Hamsun Knut, *Pan. Av løjtnant Thomas Glahns papirer*, Oslo: Gyldendal 1994.
- Hamsun Knut, *Pan. Z papierów porucznika Thomasa Glahna*, przeł. Anna Marciniakówna, Izabelin: Świat Literacki 1997.
- Hamsun Knut, *Siste kapitel*, w: idem, *Samlede verker*, T.9., Oslo: Gyldendal 1997.
- Hamsun Knut, *Under høststjærnen*, w: idem, *Samlede verker*, T.4., Oslo: Gyldendal 1997.
- Hamsun Knut, *Włóczęgi*, przeł. Czesław Kędzierski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1957.
- Hansen Mauritz Christopher, *Mordet paa Maskinbygger Roölfen: (Kriminalanegdot fra Kongsberg): en original Fortælling*, Christiania: Winthers Forlag 1840.
- Hessel Franz, *„Flâneur w Berlinie”*, przeł. Sława Lisiecka, Literatura na świecie 2001, nr 8-9, s. 163-233.
- Huart Luis, *Physiologie du Flaneur*, Paris: Aubert & Lavigne 1841.
- Ibsen Henrik, *Samlede verker*, Oslo: Gyldendal 1968.
- Ibsen Henryk, *Brand: poemat dramatyczny w pięciu aktach*, przeł. Jan Kasprowicz, Warszawa: Biblioteka Polska 1923.
- Ibsen Henryk, *Peer Gynt: poemat dramatyczny*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, Wrocław: Ossolineum 1967.
- Jacobsen Rolf, *Alle mine dikt*, Oslo: Gyldendal 1990.
- Jacobsen Roy, *Cudowne dzieci*, przeł. Anna Topczewska, Kraków: DodoEditor 2012.
- Jacobsen Roy, *Seierherrene*, Oslo: Cappelen 1991.
- Jacobsen Roy, *Vidunderbarn*, Oslo: Cappelen 2009.
- Johannesen Georg, *Dikt i samling*, Oslo: Cappelen 1995.
- Jæger Hans, *Fra Kristiania-bohemer*, Oslo: Dreyer 1950.
- Kjærstad Jan, *Det store eventyret*, Oslo: Aschehoug 1998.
- Kjærstad Jan, *Erobreren*, Oslo: Aschehoug 2000.
- Kjærstad Jan, *Forførelsen*, Oslo: Aschehoug 1995.
- Kjærstad Jan, *Homo Falsus eller: Det perfekte mord*, Oslo: Aschehoug 1991.
- Kjærstad Jan, *Jeg er brødrene Walker*, Oslo: Aschehoug 2008.
- Kjærstad Jan, *Kloden dreier stille rundt*, Oslo: Aschehoug 1980.
- Kjærstad Jan, *Kongen av Europa*, Oslo: Aschehoug 2005.
- Kjærstad Jan, *Oppdageren*, Oslo: Aschehoug 1999.
- Knausgård Karl Ove, *Min kamp*. T.1-6., Oslo: Oktober 2009-2011.

- Knausgård Karl Ove, *Moja walka*. T.1-5., przeł. Iwona Zimnicka, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2015-2016.
- Krohg Christian, *Albertine. Med forfatterens forsvarstale for høyesterett*, Oslo: Gyldendal 1994.
- Landstad Magnus Brostrup, *Norske folkeviser*, Porsgrunn: Norgesforlaget 2002.
- Larsen Gunnar, *I sommer*, Oslo: Gyldendal 1950.
- Muus Rudolf, *Kristiania Mysterier: nyeste Skildringer*, Kristiania: Lund 1901.
- Nilsen Rudolf, *Samlede dikt*, Oslo: Gyldendal 1990.
- Nilsen Tove, *Skyskraperengler*, Oslo: Cappelen 1997.
- Obstfelder Sigbjørn, *Dikt og prosa*, Oslo: Gyldendal 1996.
- Poe Edgar Allan, „*The Man of the Crowd*”, w: idem, *Selected Tales*, Oxford: Oxford University Press 2008, s. 84-91.
- Poe Edgar Allan, „*The Murders in the Rue Morgue*”, w: idem, *Selected Tales*, Oxford: Oxford University Press 2008, s. 92-122.
- Proust Marcel, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999.
- Pynchon Thomas, *49 idzie pod młotek*, przeł. Piotr Siemion, Poznań: Zysk i S-ka 1995.
- Rasul Abo, *Skandinavisk misantropi*, Oslo: Cappelen 2011.
- Rein Arild, *Stavangertrilogien: Hundedagene, Grisekoret, Kaninbyen*, Oslo: Samlaget 2008.
- Rilke Rainer Maria, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. Witold Hulewicz, Warszawa: „Pawo” 1993.
- Sandel Cora, *Alberta Alone*, trans. Elizabeth Rokkan, London: Peter Owen Publishers 2009.
- Sandel Cora, *Alberta and Freedom*, trans. Elizabeth Rokkan, foreword by Tracy Chevalier, London: Peter Owen Publishers 2008.
- Sandel Cora, *Alberta and Jacob*, trans. Elizabeth Rokkan, London: Peter Owen Publishers 2003.
- Sandel Cora, *Barnet som elsket veier*, Oslo: Gyldendal 1973.
- Sandel Cora, *Kjøp ikke Dondi*, Oslo: Hilt & Hansteen 1990.
- Sandel Cora, *Kranens konditori: interiør med figurer*, Oslo: Gyldendal 1993.
- Skaret Erlend Flornes, *Wrocław*, Oslo: Samlaget 2011.
- Skram Amalie, *Constance Ring; Fru Inés; Forrådt*, Oslo: Gyldendal 1995.
- Skram Amalie, *Lucie*, Stabekk: Den norske bokklubben 1992.
- Solstad Dag, „*Det plutselige øyeblikk*”, w: idem, *Spiraler. 7 noveller*, Oslo: Aschehoug 1965, s. 13-27.
- Solstad Dag, *17. roman*, Oslo: Oktober 2009.
- Solstad Dag, *25. septemberplassen*, Oslo: Aschehoug 1974.
- Solstad Dag, *Arild Asnes, 1970*, Oslo: Oktober 2000.
- Solstad Dag, *Armand V: fotnoter til en utgravd roman*, Oslo: Oktober 2008.
- Solstad Dag, *Ellevte roman, bok atten*, Oslo: Oktober 1995.

- Solstad Dag, *Gymnaslæreren Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemstøkt vårt land*, Oslo: Oktober 1992.
- Solstad Dag, *Irr! Grønt!*, Oslo: Oktober 1996.
- Solstad Dag, *Jedenasta powieść, osiemnasta książka*, przeł. Dorota Polska, Sopot: Smak Słowa 2011.
- Solstad Dag, *Noc profesora Andersena*, przeł. Dorota Polska, Sopot: Smak Słowa 2010.
- Solstad Dag, *Patynozielone!*, przeł. Dorota Polska, Sopot: Smak Słowa 2010.
- Solstad Dag, *Professor Andersens natt*, Oslo: Oktober 2000.
- Solstad Dag, *Roman 1987*, Oslo: Oktober 1996.
- Solstad Dag, *T. Singer*, Oslo: Oktober 1999.
- Staalesen Gunnar, *1900. Morgenrød*, Oslo: Gyldendal 1997.
- Staalesen Gunnar, *1950. High Noon*, Oslo: Gyldendal 1998.
- Staalesen Gunnar, *1999. Aftensang*, Oslo: Gyldendal 2000.
- Sue Eugeniusz, *Tajemnice Paryża*, przeł. anonim, Warszawa: Iskry 1987.
- Undset Sigrid, „*Den lykelige alder*”, w: *eadem, Samlede romaner og fortællinger*, T.1., Oslo: Aschehoug 2004.
- Undset Sigrid, *Den brændende busk*, Oslo: Aschehoug 1930.
- Undset Sigrid, *Fattige skæbner*, Oslo: Aschehoug 1970.
- Undset Sigrid, *Fru Marta Oulie*, Oslo: Aschehoug 1990.
- Undset Sigrid, *Kristin Lavransdatter*, Oslo: Aschehoug 1994.
- Undset Sigrid, *Krystyna, córka Lavransa*, przeł. Wanda Kragen, Warszawa: Książka i Wiedza 1986.
- Undset Sigrid, *Krzak gorejący*, przeł. Maria Morstin-Górska, Warszawa: Pax 1972.
- Undset Sigrid, *Olaf syn Auduna*, przeł. Wanda Kragen, Warszawa: Pax 1984.
- Undset Sigrid, *Olav Audunssøn i Hestviken*, Oslo: Den norske bokklubben 1981.
- Undset Sigrid, *Olav Audunssøn og hans børn*, w: *eadem, Middelalder-romaner*. T.8., T.9., Oslo: Aschehoug 1958.
- Uppdal Kristofer, *Dansen gjennom skuggeheimen*, Oslo: Samlaget 1979.
- Uppdal Kristofer, *Jotunbrunnen*, Oslo: Aschehoug 1925.
- Vold Jan Erik, *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, Oslo: Gyldendal 1968.

Literatura przedmiotu

- A *Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, Erika A. Metzger, Michael M. Metzger (eds.), Rochester: Camden House 2004.
- Alter Robert, *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven – London: Yale University Press 2005.
- Amadou Anne-Lisa, *Å gi kjærligheten et språk. Syv studier i Sigrid Undsets forfatterskap*, Oslo: Aschehoug 1994.

- Andersen Per Thomas, „Cosmopolitan Identities or Globalized Alienation”, w: *Transkulturelle Identität und Übersetzungsmodelle skandinavischer Literatur*, Maria Krysztofiak (Hg.), Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2012, s. 113-122.
- Andersen Per Thomas, „Jungelen”, w: *idem, Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur*, Oslo: Universitetsforlaget 2003, 232-253.
- Andersen Per Thomas, *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*, Oslo: Universitetsforlaget 2006.
- Andersen Per Thomas, *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*, Bergen: Landslaget for norskundervisning 2008.
- Andersen Per Thomas, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget 2001.
- Arntzen Even, „Hamsuns vandrere”, w: *Uro. Knut Hamsun og det rastløse menneske. 9 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 2009*, Even Arntzen (red.), Hamarøy: Hamsun Selskapet 2010, s. 19-24.
- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Aune Alison J., *The Art of Cora Sandel. A Norwegian Painter and Writer*, Montague-Duluth: Bowler Press 2010.
- Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, Valeria Tinkler-Villani (ed.), Amsterdam - New York: Rodopi 2005.
- Bachelard Gaston, „Intymny bezmiar”, przeł. Janusz Margański, *Filo-Sofija* 2010, nr 1 (10), s. 139-152.
- Bachelard Gaston, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas, Boston: Boston Press 1994.
- Bachmann-Medick Doris, *Cultural Turns – Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2006.
- Bachtin Michaił, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Czytelnik 1982, s. 278-488.
- Bale Kjersti, *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Albertetrilogi*, Oslo: Novus 1989.
- Barta Peter L., *Bely, Joyce, and Döblin. Peripatetics in the City Novel*, Gainesville: University Press of Florida 1996.
- Barthes Roland, „Semiology and the urban”, w: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Neil Leach (ed.), London: Routledge 1997, s. 166-172.
- Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1998.
- Baudrillard Jean, „Procesja symulaków”, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Ryszard Nycz (red.), Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1996, s. 175-189.

- Bauman Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, w: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall, Paul du Gay (eds.), London: SAGE Publications 1996, s. 18-36.
- Bauman Zygmunt, „Przedstawienie na pustyni”, przeł. Marek Kwiek, w: *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury 1993, s. 71-84.
- Bauman Zygmunt, „Wśród nas, nieznajomych - czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście”, w: *Pisanie miasta -czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1997, s. 145-158.
- Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, przeł. Janina Bauman, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury 1994.
- Baumgartner Walter, *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende*, Oslo: Gyldendal 1997.
- Behrendt Poul, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal 2006.
- Benevolo Leonardo, *Miasto w dziejach Europy. Tworzenie Europy*, przeł. Hanna Cieśla, Warszawa: Wydawnictwo Wkrąg 1995.
- Benjamin Walter, „Paryż - stolica dziewiętnastego wieku”, przeł. Hubert Orłowski, w: *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996, s. 317-334.
- Benjamin Walter, „Paryż II Cesarstwa według Beudelaire’a” przeł. Hubert Orłowski, w: *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996, s. 335-409.
- Benjamin Walter, „Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla”, przeł. Andrzej Kopacki, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 234-238.
- Beyer Edvard, „Hamsun og Hamsun-problemet” w: *idem, Forskning og formidling*, Oslo: Aschehoug 1990.
- Bjørkøy Aaste Marie Bjorvand, „Vandringer gjennom tid og rom med Alberte. Cora Sandels Alberte og friheten i lys av Mikhail Bakhtins kronotopbegrep”, w: *Norsk litterær årbok 2004*, Jørgen Magnus Sejersted, Eirik Vassenden (red.), Oslo: Samlaget 2004, s. 157-183.
- Blikrud Liv, *Natur og normer hos Sigrid Undset*, Oslo: Aschehoug 1988.
- Blikrud Liv, *Sigrid Undset*, Oslo: Gyldendal 1997.
- Bredal Bjørn, *Begærets by. En bog om Marcel Proust og Venedig*, København: Gyldendal 1998.
- Brumo John, Furuseth Sissel, *Norsk litterær modernisme*, Bergen: Fagbokforlaget 2005.

- Brynhildsvoll Knut, „Die neo-manieristische ars combinatoria des Jan Kjerstad. Am Beispiel des Romans *Rand*”, w: *Präsentationen. Norwegische Gegenwartsauteoren*, Knut Brynhildsvoll (Hg.), *Artes et Litterae Septentrionales. Kölner Studien zur Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft*, T.10., Leverkusen: Literaturverlag Norden Mark Reinhardt 1990, s. 177-208.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Universitas 2006.
- Bull Francis, „Fra litteraturen om Kristiania”, w: *Kristiania*, Oskar Braaten i in. (red.), Kristiania: Cappelen 1918, s. 39-66.
- Burszta Wojciech J., „Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii”, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1997, s. 95-105.
- Burzyńska Anna, „Kulturowy zwrot teorii”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), Kraków: Universitas 2006, s. 41-91.
- Castells Manuel, *The Rise of the Network Society*, Oxford: Blackwell 2000.
- Corbinea-Hoffmann Angelika, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.
- De Certeau Michel, „Chodzenie po mieście”, w: *idem, Wynałeźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 93-110.
- Denne forunderlige by. Forfattere skriver om Oslo*, Oslo: Cappelen 1993.
- Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Klaus Rüdiger Scherpe (Hg.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988.
- „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury 1993.
- Eggen Einar, „Mennesket og tingene. Hamsuns *Sult* og «den nye roman»”, w: *Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning*, Øystein Rottem (red.), Oslo: Universitetsforlaget 1979, s. 55-76.
- Ellefsen Bernhard, „Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive”, *Vagant* 2010, nr 3, s. 16-28.
- Ellefsen Karl Otto, „Vandringslyst. Refleksjoner om norske byer, og om Dag Solstad”, *Vinduet* 2011 nr 2, s. 48-51.
- En Liten provinsby helt oppe under Nordpolen næsten: diktertekster om 1000 år i Trondheim: en selektiv, subjektiv bibliografi*, Hanne Dahlen, Einar Rædergård (red.), Trondheim: Trondheim folkebibliotek 1997.
- Eriksen Thomas Hylland, „Typisk norsk? Forskningens forslag”, w: *idem, Typisk norsk. Essays om kulturen i Norge*, Oslo: C. Huitfeldt Forlag 1993, s. 66-97.
- Espedal Tomas, „Den aristokratiske arbeideren”, rozm. przepr. Marius Fossøy Mohaugen i Kristian Meisingset, *Bokvennen* 2010, nr 2, s. 8-15.

- Evensen Nina, *Erindringens Vev. En studie i fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertettrilogi*, Tromsø: Universitetet i Tromsø 1999.
- Faris Wendy B., „The Labyrinth as Sign”, w: *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, Mary A. Caws (ed.), New York: Gordon and Breach 1991, s. 33-41.
- Farsethåns Ane, *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*, Oslo: Cappelen Damm 2012.
- Fidjestøl Bjarne, Kirkegaard Peter, Aarnes Sigurd i in., *Norsk litteratur i tusen år: teksthistoriske linjer*, Oslo: Landslaget for norskundervisning 2005.
- Fosli Halvor, *Kristianiabohemen. Byen, miljø, menneske*, Oslo: Samlaget 1997.
- Foss Gunnar, „«Alt jeg så liknet en salme» Tid og skrift i Dag Solstads 16.07.41”, *Edda* 2004, nr 2, s. 151-159.
- Foucault Michel, „Inne przestrzenie”, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty drugie* 2005, nr 6, s. 117-125.
- Freud Sigmund, *The Uncanny*, trans. David McLintock, London: Penguin 2003.
- Friedberg Anne, „Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition”, *Publications of the Modern Language Association of America* 106, 1991, nr 3, s. 419-431.
- Genette Gérard, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, przeł. Aleksander Milecki, w: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, Danuta Ulicka (red.), Warszawa: Uniwersytet Warszawski 1999, s. 107-154.
- Glabek Ingeborg, „Den nordiske by – finnes den?”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 21(2000), nr 1, s. 3-21.
- Gleber Anke, *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, New Jersey: Princeton University Press 1999.
- Granaas Rakel Christina, „«De maler sånn moderne» – Kreativitet og kunst i Sigrid Undsets roman *Jenny*”, w: *Kvinnesyn – tvisyn. En antologi om Sigrid Undset*, Rakel Christina Granaas i in. (red.), Oslo 1985, s. 9-48.
- Gullestad Marianne, *Kultur og hverdagsliv. På sporet av det moderne Norge*, Oslo: Universitetsforlaget 1984.
- Gullestad Marianne, *The Art of Social Relations. Essays on Culture, Social Action and Everyday Life in Modern Norway*, Oslo: Universitetsforlaget (Scandinavian University Press) 1992.
- Hageberg Otto, „Dag Solstad – sjenert og verdig”, *Bøyggen* 2002, nr 4, s. 64-69.
- Hageberg Otto, „Meining og meaningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser”, w: *idem, På spor etter meaning. Essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon*, Oslo: LNU Cappelen 1994, s. 253-268.
- Hamsun Knut, *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*, Oslo: Gyldendal 1994.

- Hanken Anita Louise, „*I flanørens fotspor*” - en analyse av Lars Saabye Christensens roman Halvbroren, Tromsø: Universitetet i Tromsø 2007.
- Hessel Franz, „Sztuka spacerowania”, przeł. Sława Lisiecka, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 157-162.
- Hobsbawm Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, London: Abacus 1995.
- Hoel Merete Lie, *Kunstnernes Oslo*, Oslo: Cappelen 1992.
- Hohman Angela, „*Flâneur*. Pamięć i lustro nowoczesności”, przeł. Andrzej Kopacki, *Literatura na świecie* 2001, nr 8-9, s. 336-359.
- Holby Kjell Jørgen, „Solstads transittprosjekt”, *Bøygen* 2002, nr 4, s. 76-77.
- Humpál Martin, *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries, and Pan*, Oslo: Solum forlag 1998.
- Hverven Tom Egil, „Random – om Rand av Jan Kjørstad”, w: *idem, Å lese etter familien. Essays*, Oslo: Tiden Norsk Forlag 1999, s. 118-155.
- Haarder Jon Helt, *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, København: Gyldendal 2014.
- Ivanchikova Alla, *Sidewalks of Desire: Paradoxes of the Postmodern Flaneur in Contemporary Queer Fiction*, Bufallo: State University of New York 2007.
- Iversen Irene, „Etterord”, w: Christian Krohg, *Albertine. Med forfatterens forsvarstale for høyesterett*, Oslo: Gyldendal 1994, s. 125-136.
- Jakobsen Kjetil, „Aldri mer 16.07.41! Refleksjoner rundt Dag Solstads siste roman”, *Prosa* 2003, nr 1, s. 22-27.
- Jałowiecki Bohdan, Szczepański Marek S., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR 2009.
- Jansson Bo G., *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Uppsala: Hallgren & Fallgren 1996.
- Jul-Larsen Kristoffer, „Der er jeg en annen.” Om Dag Solstad og fiksjonalitet i Dag Solstads 16.07.41, Bergen: Universitetet i Bergen 2007.
- Kirkegaard Peter, *Knut Hamsun som modernist*, København: Medusa 1975.
- Kittang Atle, „Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst”, *Edda* 2010, nr 4, s. 368-386.
- Kittang Atle, *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromaner fra Sult til Ringen sluttet*, Oslo: Gyldendal 1984.
- Kjørstad Jan, *Kjørstads matrise. Samlede essays med bonusspor*, Oslo: Aschehoug 2007.
- Kjellén Alf, *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm: Universitetet 1985.
- Kleiva Arne, „Føttene”, w: *idem, Det er synd at noen få skal ødelegge for alle*, Oslo: Aschehoug 2004, s. 77-111.
- Klok Janke, *Det norske litterære Feminapolis 1880-1980. Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner - mot en ny modernistisk genre*, Eelde: Barkhuis Publishing 2011.

- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, T.6., Warszawa: Rzeczpospolita HPS 2007.
- Kotyczka Marzena, „Piesze podróżowanie. *Podestrian* jako nowy typ wrażliwości miejskiej – wstęp do charakterystyki”, *Kultura Miasta* 2010, nr 2(7), s. 27-38.
- Kracauer Siegfried, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. Andrzej Sapoliński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1992.
- Krogstad Atle, *Tid, landskap, erfaring – om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*, Trondheim: NTNU 2002.
- Krohg Christian, „Borgerskapets by”, w: *Oslo. 1000 år i ord og bilder*, Yngvar Ustvedt (red.), Oslo: Andresen og Butenschøn 1999, s. 174-179.
- Krouk Dean, „Topography and Autobiography in Dag Solstad's *16.07.41*”, *Edda* 2007, nr 2, s. 171-180.
- Kvinge Anna Brit, *Sigrid Undsets Jenny. En analyse*, Oslo: Novus 1981.
- Landro Jan H., „Dag Solstad drar igjen”, w: *idem, Jeg er ikke ironisk. Samtaler med Dag Solstad*, Oslo: Pax 2001, s. 159-170.
- Larsen Ann Sylvi, „Saklighet og sanselighet. Om Gunnar Larsens roman *I sommer*”, w: *Saklighet og sanselighet. Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*, Sissel Furuseth, Sarah J. Paulson, Petter Aaslestad (red.), Oslo: Gyldendal Akademisk 2000, s. 98-115.
- Larsen Tord, „Bønder i byen – på jakt etter den norske konfigurasjonen”, w: *Den norske væremåten. Antropologisk søkelys på norsk kultur*, Arne Martin Klausen (red.), Oslo: Cappelen 1984, s. 15-44.
- Lehan Richard, „Od Mitu do tajeMnicy”, przeł. Michał Szczurowski, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Kraków: Universitas 2010, s. 173-189.
- Lehan Richard, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press 1998.
- Lejeune Phillippe, „Pakt autobiograficzny”, przeł. Aleksander Wit Labuda, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 1975, nr 5 (23), s. 31-49.
- Lervik Åse Hiorth, *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning. En studie over stil og motiv*, Oslo: Gyldendal 1977.
- Linneberg Arild, „Hamsun og byen: Tigerstaden og det transgressive. Om romanpoetikken i *Sult*”, *Prosopopeia* 2000, nr 1, s. 53-58.
- Loska Krzysztof, „*Flâneur* jako metafora współczesnej kultury”, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak (red.), Białystok: Trans Humana 1998, s. 41-48.
- Lothe Jakob, Tysdahl Bjørn, „Modernism in Norway”, w: *Modernism*, Ástráður Eysteinnsson, Vivian Liska (eds.), T.2., Amsterdam: John Benjamins 2007, s. 863-868.

- Lygren Solveig Helene, *Paris som ytre og indre landskap – byrommet og byens rom hos Colette og Cora Sandel*, Bergen, Universitetet i Bergen 2014.
- Lynch Kevin, *The Image of the City*, Cambridge: MIT Press 1960.
- Mai Anne-Marie, *Hvor litteraturen finder sted. Fra Guds tid til menneskets tid 1000-1800*, København: Gyldendal 2010.
- Mai Anne-Marie, *Hvor litteraturen finder sted. Længslens tidsaldre 1800-1900*, København: Gyldendal 2010.
- Mai Anne-Marie, *Hvor litteraturen finder sted. Moderne tider 1900-2010*, København: Gyldendal 2011.
- Markussen Bjarne, „Surrealisme med døden til følge. Jan Kjærstads *Rand*”, w: *Nye forklaringer. Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*, Per Arne Michelsen, Marianne Røskeland (red.), Bergen: Fagbokforlaget 2004, s. 239-251.
- Markussen Bjarne, *Romanens optikk. Komposisjon og persepsjon i Jan Kjærstads Rand og Svein Jarvolls En Australiareise*, Kristiansand: Høyskoleforlaget 2003.
- Martens Johanne, *Litteratur om Bergen II. 1974-1990*, Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen 2000.
- Martens Johanne, *Litteratur om Bergen. En bibliografi. Fra de eldste tider til og med 1973*, Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen 1982.
- McFarlane James, „The Whisper of the Blood. A Study of Knut Hamsun’s Early Novels”, *PLMA* 1956 vol. 71/4, s. 563-594.
- McFarlane James, *Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*, London: Oxford University Press 1960.
- Melberg Arne, *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*, oversatt av Trond Haugen, Oslo: Spartacus 2005.
- Melberg Arne, *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, Oslo: Spartacus 2007.
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Kraków: Universitas 2010.
- Michelsen Per Arne, „Randbemerkninger”, *Nordica Bergensia* 1996, nr 11, s. 67-79.
- Modernism 1890-1930*, Malcolm Bradbury, James McFarlane (eds.), London: Penguin 1976.
- Mumford Lewis, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, London - New York: Houghton Mifflin Harcourt Trade & Reference Publishers 1961.
- Nerbøvik Jostein, *Norsk historie 1860-1914. Eit bondesamfunn i oppbrot*, Oslo: Samlaget 1999.
- Nettun Rolf Nyboe, *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*, Oslo: Gyldendal 1970.
- Norges litteraturhistorie*, Edvard Beyer (red.), T.4., Rolf Nyboe Nettun, Per Amdam, Bjarte Birkeland, *Fra Hamsun til Falkberget*, Oslo: Cappelen 1991.

- Norges litteraturhistorie*, Edvard Beyer (red.), T.5., Kjølvs Egeland, *Mellomkrigstid*, Oslo: Cappelen 1996.
- Norges litteraturhistorie*, Edvard Beyer (red.), T.3., Edvard Beyer, *Fra Ibsen til Garborg*, Oslo: Cappelen 1991.
- Norheim Marta, *Røff guide til samtidslitteraturen*, Oslo: Samlaget 2008.
- Norway: *Society and Culture*, Eva Maagerø, Birte Simonsen (eds.), Kristiansand: Portal 2005.
- Nowaczewski Artur, *Szlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2011.
- Nowoczesność jako doświadczenie*, Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz (red.), Kraków: Universitas 2006.
- Oslo. 1000 år i ord og bilder*, Yngvar Ustvedt (red.), Oslo: Andresen og Butenschøn 1999.
- Parsons Deborah L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford: Oxford University Press 2000.
- Paulson Sarah J., „«Ude paa kampagnaen»: Mytisk sted i Sigrid Undsets *Jenny*”, *Motskrift* 2005, nr 2, s. 31-37.
- Pike Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton: Princeton University Press 1981.
- Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1997.
- Pollock Griselda, „Modernity and the spaces of femininity”, w: *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Norma Broude, Mary D. Garrard (eds.), New York: IconEditions 1992, s. 245-268.
- Polska Dorota, „Nødvendigheten av å leve uforstyrret”, *Bøyggen* 2010, nr 1, s. 150-153.
- Polska Dorota, „Przedmowa”, w: Dag Solstad, *Noc profesora Andersena*, przeł. Dorota Polska, Sopot: Smak Słowa 2010, s. 5-7.
- Potrykus-Woźniak Paulina, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN 2010.
- Rees Ellen, *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel*, Bergen: Alvheim & Eide akademisk forlag 2010.
- Rees Ellen, *På spor av modernismen i Cora Sandels Alberte-trilogi*, *Edda* 1997, nr 2, s. 209-220.
- Rewers Ewa, „Ekran miejski”, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1997, s. 41-50.
- Ringgaard Dan, *Stedssans*, Århus: Århus Universitetsforlag 2010.
- Rogalski Aleksander, *Knut Hamsun*, Warszawa: Czytelnik 1981.
- Rottem Øystein, „«Det moderne livs dypeste problemer». Simmel, Hamsun og det urbane”, w: *idem, Hamsun og fantasiens triumf*, Oslo: Gyldendal 2002, s. 43-67.
- Rottem Øystein, *Jan Kjerstad. Et forfatterhefte*, Oslo: Biblioteksentralen 2000.

- Rottem Øystein, *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen*, T.3., *Vår egen tid 1980-98*, Oslo: Cappelen 1999.
- Rottem Øystein, *Vårt København. Norske forfattere i kongens by*, Oslo: Press 2000.
- Royle Nicholas, *The uncanny*, Manchester: Manchester University Press 2003.
- Rus Andra-Lucia, „James Joyce’s Dublin and Lars Saabye Christensen’s Oslo. Geocritical reading”, *Romanian Journal of English Studies* 2013 vol. 10, nr. 1, s. 269-275.
- Rutkowski Krzysztof, *Paryskie pasaże. Opowieść o tajemnych przejściach*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2008.
- Rybicka Elżbieta, „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), Kraków: Universitas 2006, s. 471-490.
- Rybicka Elżbieta, „Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 2008, nr 4, s. 21-37.
- Rybicka Elżbieta, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w polskiej literaturze nowoczesnej*, Kraków: Universitas 2003.
- Selboe Tone, „By og fortelling i Knut Hamsuns *Sult*”, w: *Neues zu Knut Hamsun. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*, Heiko Uecker (Hg.), Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2002, s. 99-113.
- Selboe Tone, „Byens betydning i *Sult*”, w: *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, Even Arntzen, Nils M. Knutsen, Henning Howlid Wærp (red.), Hamarøy: Hamsun-selskapet 1999, s. 133-153.
- Selboe Tone, „Byvandringens betydning i Cora Sandels Alberte-trilogi”, w: *Norsk litterær årbok 2000*, Hans H. Skei, Einar Vannebo (red.), Oslo: Samlaget 2000, s. 88-104.
- Selboe Tone, *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*, Oslo: Pax Forlag 2003.
- Sennett Richard, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. Magdalena Konikowska, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut 1996.
- Sennett Richard, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawa: MUZA 2009.
- Simmel Georg, „Mentalność mieszkańców wielkich miast”, w: *idem, Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN 2005, s. 305-315.
- Simmel Georg, „Obcy”, w: *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006, s. 204-212.

- Sjåvik Jan, Arne Garborgs *Kristiania-romaner. En beretterteknisk studie*, Oslo: Aschehoug 1985.
- Skei Hans H., „Norsk kriminallitteratur etter 1972”, w: *idem, Blodig alvor. Om kriminallitteraturen*, Oslo: Aschehoug 2008, s. 165-227.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), Kraków: Universitas 2006.
- Słownik terminów literackich*, Janusz Sławiński (red.), Wrocław: Ossolineum 2010.
- Soleim Kjell R., „Kristianias merke. En studie i Hamsuns *Sult*”, *Edda* 1987, nr 2, s. 141-156.
- Solstad Dag, „En reisende”, w: *Denne forunderlige by. Forfattere skriver om Oslo*, Oslo: Cappelen 1993, s. 17-30.
- Solstad Dag, „Intervju med Dag Solstad”, rozm. przepr. Tor Holm, *Bøygen* 2002, nr 4, s. 41-50.
- Staalesen Gunnar, *På sporet av Bergen: Varg Veums by*, Oslo: Gyldendal 2007.
- Staalesen Gunnar, *Varg Veums Bergen. En annerledes Bergensguide*, Bergen: Eide 1992.
- Stanzel Franz, „Typowe formy powieści”, przeł. Ryszard Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, Ryszard Handke (red.), Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 253-254.
- The Cambridge Companion to the City in Literature*, Kevin McNamara (ed.), New York: Cambridge University Press 2014.
- The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature*, Jack Tresidder (ed.), London: Duncan Baird 2004.
- The Flâneur*, Keith Tester (ed.), London: Routledge 1994.
- Tiemroth Jørgen E., *Illusionens vej. Knut Hamsuns forfatterskab*, København: Gyldendal 1974.
- Toporow Władimir, *Miasto i mit*, przeł. Bogusław Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2000.
- Tunkiel Katarzyna, „*Drømmen om å bli en annen*. (By)vandringens betydning i Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*”, *Folia Scandinavica Posnaniensia* 2012 vol. 14, s. 136-146.
- Tunkiel Katarzyna, „W potrzasku Kristianii. *Glød* Knuta Hamsuna jako modernistyczna powieść miejska”, *Teksty Drugie* 2014, nr 6 (149), s. 102-115.
- Tveito Finn, „Avla av skrift. Om 16.07.41 av Dag Solstad”, w: *Norsk litterær årbok* 2003, Jørgen Magnus Sejersted, Eirik Vassenden (red.), Oslo: Samlaget 2003, s. 140-155.
- Tveito Finn, *Det vandrande mennesket*, Oslo: Novus Forlag 2010.
- Undset Sigrid, „Gaterne”, w: *Kristiania*, Oskar Braaten i in. (red.), Kristiania: Cappelen 1918, s. 79-92.
- Undset Sigrid, „Pinse i Rom”, w: *eadem, Essays og artikler 1910–1919*, Liv Bliksrud (red.), Oslo: Aschehoug 2004, s. 24-29.

- Undset Sigrid, „Utover takene”, w: *eadem, Essays og artikler 1910–1919*, Liv Bliksrud (red.), Oslo: Aschehoug 2004, s. 39-43.
- Undset Sigrid, *Kjære Dea*, Oslo: Aventura 1992.
- Unreal City: urban experience in modern European literature and art*, Edward Timms, David Kelley (eds.), Manchester: Manchester University Press 1985.
- Wærp Henning Howlid, «Men mest er det snetykke» – Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap”, w: *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*, Henning Howlid Wærp (red.), Oslo: Unipub forlag 2005, s. 129-146.
- Wandrup Frendrik, „En poetisk dinosaur”, w: Olaf Bull, *Samlede dikt og noveller*, Oslo: Gyldendal 1995, s. 405-419.
- Westerståhl Stenport Anna, „Scandinavian Modernism: Stories of the Transnational and the Discontinuous”, w: *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, Mark Wollaeger, Matt Eatough (eds.), Oxford: Oxford University Press 2012, s. 478-498.
- Williams Raymond, „Miasta ciemności i światła”, przeł. Tadeusz Rachwał, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Kraków: Universitas 2010, s. 87-111.
- Williams Raymond, *The Country and the City*, Oxford: Oxford University Press 1973.
- Williams Raymond, *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Oxford: Oxford University Press 1970.
- Wilson Elizabeth, „The Invisible Flâneur”, *New Left Review* 1992, nr I/191, s. 90-110.
- Winsnes Andreas H., *Sigrid Undset – en studie i kristen realisme*, Oslo: Aschehoug 1949.
- Winsnes Andreas H., *Sigrid Undset*, przeł. Andrzej Kołaczkowski, Warszawa: Pax 1959.
- Wirth-Nesher Hana, *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Witoszek Nina, „Der Kultur møter Natur: Tilfellet Norge”, *Samtiden* 1991, nr 4, s. 11-19.
- Witoszek Nina, *Norske naturmytologier. Fra Edda til økofilosofi*, oversatt av Toril Hanssen, Oslo: Pax Forlag 1998.
- Wojciechowska Elżbieta, „Stadt vs. Land - antizivilisatorische Tendenzen bei Hamsun und Vesaas”, *Folia Scandinavica* 1994 vol. 2, s. 57-63.
- Wolff Janet, „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur)”, w: *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Aruna D’Souza, Tom McDonough (eds.), Manchester: Manchester University Press 2006, s. 18-31.
- Wolff Janet, „The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture & Society*, T.2. 1985 nr 3, s. 37-46.

- Wuthenow Ralph-Rainer, „Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts”, w: *Die Stadt in der Literatur*, Cord Meckseper, Elisabeth Schraut (Hg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, s. 7-27.
- Zeidler-Janiszewska Anna, „Dryfujący *flâneur*, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni”, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Ewa Rewers (red.), Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1999, s. 127-140.
- Zerlang Martin, *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*, Hellerup: Spring 2002.
- Żyłko Bogusław, „Achmatowa i pomniki”, *Migotania, przejaśnienia* 2010, nr 1, s. 39.
- Żyłko Bogusław, „Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury”, w: Toporow Władimir, *Miasto i mit*, przeł. Bogusław Żyłko, Gdańsk: Słowo/Obraz terytoria 2000, s. 5-30.
- Ødegaard Sivert, „Drømmen om en perpetuum mobile. Modernitet og urbanitet i Dag Solstads roman *16.07.41*”, w: *Norsk litterær årbok 2004*, Jørgen Magnus Sejersted, Eirik Vassenden (red.), Oslo: Samlaget 2004, s. 125-155.
- Ørjasæter Kristin, „Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*”, w: Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen, Kristin Ørjasæter, *Selvskreven. Om litterær selvfremsstilling*, Århus: Aarhus universitetsforlag 2006, s. 89-104.
- Ørjasæter Tordis, *Sigrid Undset og Roma*, Oslo: Aschehoug 1996.
- Øverland Janneken, *Cora Sandel om seg selv*, Oslo: Den norske bokklubben 1983.
- Øverland Janneken, *Cora Sandel. En biografi*, Oslo: Gyldendal 1995.

Źródła internetowe

- Arntzen Even, „Hamsuns vandrere”, oficjalna strona Centrum Hamsunowskiego, dostęp 15.11.2016:
www.hamsunsenteret.no/no/component/author/page/78-hamsuns-vandrere
- Bliksrud Liv, „Sigrid Undset”, *Norsk biografisk leksikon*, dostęp 15.11.2016:
www.sn1.no/nbl_biografi/Sigrid_Undset/utdypning
- „Campagna di Roma”, *Encyclopædia Britannica*, dostęp 15.11.2016:
www.britannica.com/EBchecked/topic/91094/Campagna-di-Roma
- Hallström Per, „Award Ceremony Speech”, The Nobel Prize in Literature 1928. Sigrid Undset, oficjalna strona Nagrody Nobla, dostęp 15.11.2016:
www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1928/press.html

- Krøger Cathrine, „Lettlest og lettglemt”, *Dagbladet* 28.10.2002, dostęp 15.11.2016:
www.dagbladet.no/kultur/2002/10/28/352391.html
- Mapa Kristianii z roku 1887, Archiwum Miejskie Gminy Oslo, dostęp 15.11.2016:
<https://www.oslo.kommune.no/OBA/kart/1887/index.html>
- Morozov Evgeny, „The Death of the Cyberflâneur”, *The New York Times* 4.02.2012, dostęp 15.11.2016:
www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html
- Opis Festiwalu Literatury w Lillehammer w języku angielskim, dostęp 15.11.2016:
www.litteraturfestival.no/index.php/english/about-the-festival
- Rottem Øystein, „Dag Solstad”, *Norsk biografisk leksikon*, dostęp 15.11.2016: www.snl.no/nbl_biografi/Dag_Solstad/utdypning
- Rottem Øystein, „Knut Hamsun”, *Norsk biografisk leksikon*, dostęp 15.11.2016: www.snl.no/nbl_biografi/Knut_Hamsun/utdypning
- Ødegård Knut, „Kunsten å gå”, *Aftenbladet* 8.10.2006, dostęp 15.11.2016:
<http://www.aftenposten.no/kultur/Kunsten-a-ga-558310b.html>



Katarzyna Tunkiel (ur. 1985 w Poznaniu) – skandynawistka, nauczycielka akademicka, tłumaczka. Absolwentka filologii norweskiej w Katedrze Skandynawistyki UAM, a od roku 2014 doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa norweskiego. Obecnie wykładowca akademicki na Uniwersytecie w Stavanger w Norwegii. Członkini polskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury.

Ważny wkład w eksplorację literatury z perspektywy przestrzenno-topograficznej stanowi dysertacja Katarzyny Tunkiel zatytułowana *Znad fiordów do metropolii. Obrazy miasta i miejskiej wędrówki w wybranych powieściach norweskich*. Projekt jest tym istotniejszy, iż dotyczy literatury cieszącej się w Polsce coraz większym zainteresowaniem czytelników i wydawców, niezupełnie jednak odzwierciedlonym w polskim dyskursie literaturoznawczym. [...]

Katarzyna Tunkiel wypełnia bez zarzutu postawione sobie zadania: w sposób błyskotliwy, teoretycznie dobrze ugruntowany, bada sposoby obrazowania miasta w wybranych powieściach, wskazując przy tym na „norweskość” analizowanych powieści, a zaproponowany przez nią wzorzec *flâneura* tworzy relief ułatwiający obserwowanie aktywności bohaterów w miejskiej przestrzeni. [...] Dysertacja Katarzyny Tunkiel zasługuje na wysoką ocenę. Mam nadzieję, że ogłoszona drukiem stanie się głosem w potrzebnej i oczekiwanej akademickiej debacie nad współczesną powieścią norweską.

dr hab. Maria Sibińska, prof. UG
(fragment recenzji)



DOI: 10.14746/9788394719814