

Maria Sibińska*

Bowaryzm jako samotność *Miłość* Hanne Ørstavik, czyli opowieść o norweskiej pani Bovary końca XX wieku

Co prawda pierwsze norweskie tłumaczenie *Pani Bovary* ukazało się dopiero w roku 1898, ale powieść wyszła po duńsku już w roku 1875¹. Ponadto dla norweskich pisarzy 2. poł. XIX wieku – między innymi Henryka Ibsena (1828–1906), Bjørnstjerne Bjørnsona (1832–1910), Alexandera Kiellanda (1849–1906), Arnego Garborga (1951–1924) – Paryż był literacką Mekką, miejscem w którym mogli chłonąć nowe zjawiska w kulturze, a znajomość zarówno francuskiego języka, jak i tamtejszej literatury była wśród norweskich twórców zjawiskiem stosunkowo powszechnym. Lekturę *Pani Bovary* polecał swoim norweskim przyjaciołom Georg Brandes (1842–1927)², najbardziej opiniotwórczy duński krytyk 2. poł. XIX wieku, kształtujący gusta literackie nie tylko swych rodaków, ale również Norwegów. Bohaterka Flauberta stanowiła zatem oczywisty element literackiej świadomości tamtejszych twórców.

Jednakowoż zdaniem autorów wydanej w Szwecji monografii pt. *Nordens litteratur*, będącej najnowszą próbą syntetycznego ukazania najistotniejszych zjawisk literackich obszaru nordyckiego, w dziewiętnastowiecznej literaturze ich norweskich sąsiadów można w zasadzie znaleźć tylko jedno znaczące wcielenie Emmy

* Dr hab., prof., Uniwersytet Gdański, Instytut Skandynawistyki, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk-Oliwa, e-mail: films@univ.gda.pl

1 Kulturowe więzy, w tym bliskie pokrewieństwo języków, sprawiły, że życie literackie Danii i Norwegii jeszcze przez cały XIX wiek toczy się w wielu przypadkach wspólnym torem, pomimo politycznych zmian, które nastąpiły w Europie Północnej po wojnach napoleońskich, skutkujących między innymi utraceniem przez Danię Norwegii na rzecz Szwecji (unia personalna Norwegii ze Szwecją w latach 1814–1905).

2 T. Kronen, *De store årene: fransk innflytelse på norsk åndsliv 1880–1900*, Dreyer, Oslo 1982, s. 138.

Bovary³. Jest nią tytułowa postać w powieści *Constance Ring*, autorstwa Amalie Skram (1846–1905). Podczas gdy francuska matryca była nie bez znaczenia dla fabuły, to sama bohaterka wiele zawdzięcza duńskiemu naturalizmowi. Bezpośrednim impulsem dla Skram była bowiem *Fru Marie Grubbe* (*Pani Marie Grube*, 1876) – dokumentaryczna, oparta między innymi o studia źródeł epistolograficznych, powieść Jensa Petera Jacobsena (1847–1885)⁴.

Akcja *Constance Ring* toczy się w norweskiej stolicy, mieście o cechach prowincji. Osią opowieści są dzieje dwukrotnie zamężnej, tytułowej bohaterki (pierwszy mąż ginie na morzu), która uwikłana w kolejne trzy nieudane związki (ani mężowie, ani kochankowie, z którym wiąże się na wieść o pozamałżeńskich eskapadach swego drugiego męża, nie są jej wierni), przekonuje się, że rzeczywiste relacje między kobietą a mężczyzną funkcjonują odmiennie od jej romantycznych, odrealnionych oczekiwań. Przepelniona obrzydzeniem do hipokryzji mieszczańskiego świata, Constance zażywa truciznę.

Traktując *Panią Bovary* zarówno jako powieść o romantyzmie, postrzegającej wytwory swej wyobraźni jako rzeczywistość, jak i historię o mieszczańskim świecie, któremu owa bohaterka musi ulec, widzimy, że narrator u Skram – zachowując aurę dwuznaczności postaw swojej bohaterki – inaczej rozkłada akcenty niż to ma miejsce u Flauberta. Między innymi odmiennie definiuje źródło odrealnionych wyobrażeń Constance o mieszczańskim świecie, niewielką w tym rolę przypisując niefortunnie dobranej lekturze⁵. W norweskim przypadku znacznie istotniejsze

3 *Nordens literatur*, red. M. Petersson, R. Schönström, Studentlitteratur, Lund 2017, s. 271–272.

4 Tamże, s. 272. Losy Marie Grubbe (1643–1718), trzykrotnie zamężnej (pierwszym mężem był Frederik Ulrik Gydenløve, nieślubny syn duńskiego monarchy, Frederika III, a ostatnim pomocnik rządcy, Søren Sørensen Møller), inspirowały między innymi Ludwiga Holberga (1684–1754) i Hansa Christiana Andersena (1805–1875). Jej ostatnim jak dotąd literackim wcieleniem jest bohaterka powieści Lone Hørslev, zob. J. Cymbrykiewicz, *Narracyjny portret Marie Grubbe w powieści Lone Hørslev Dyrets år (Rok bestii)*, „Folia Scandinavica”, 2016, nr 19, s. 43–55, <https://www.degruyter.com/view/j/fsp.2016.19.issue-1/fsp-2016-0005/fsp-2016-0005.xml> [dostęp 10.08.2017]. Marie Grubbe w interpretacji Jacobsena jest postacią niejednoznaczną w swym poszukiwaniu uczucia. Spełnienie odnajduje dopiero w małżeństwie z dużo młodszym, nieokrzyszczonym, lecz pociągającym ją fizycznie mężczyzną, dla którego – odrzucona przez rodzinę – musi zejść na sam dół drabiny społecznej. Swoich wyborów dokonuje jednak pełni świadoma rzeczywistości oraz praw natury, którym człowiek musi się podporządkować. Jako cechy bowarystyczne bohaterki Jacobsena można zarówno potraktować jej niezłomną wolę przemiana rzeczywistości, jak i gotowość znoszenia poniżeń w imię zaspokajającej ją miłości. O ewolucji pojęcia bowaryzmu: P. Buvik, *Emma Bovarys bowarysme*, „Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift”, 2005, nr 2, s. 98–106.

5 Tytułowa postać u Skram czytuje powieści, ale jest w sposób eksplicytny przeciwstawiona bohaterce Flauberta. Por. scenę w której Constance na pytanie, czy zaczęła już czytać *Panią Bovary*, stwierdza zniecierpliwiona: „Och, jakże mam dość tych wszystkich rozwiązłych kobiet” (A. Skram, *Constance Ring*, też, *Samlede Verker*, t. 1, wyd. 4, Gyldendal, Oslo 1943, s. 43). O ile nie

w tej kwestii jest pełne przemilczenie wychowanie, które bohaterka wynosi z domu, będące pochodną społecznych oczekiwań wobec kobiety; oczekiwań ją ubezwłasnowolniających, odcinających od sfery publicznej i znajdujących oparcie w tradycji cementowanej autorytetem kościoła.

Innymi słowy bowaryzm w pierwszym etapie istnienia w literaturze Norwegii, napotyka skandynawski naturalizm i wpisuje się w debatę na temat nierównych praw kobiet i mężczyzn, zwłaszcza braku równowagi między nimi w relacjach małżeńskich, a dziewiętnastowieczna norweska pani Bovary jawi się jako kontestator moralnie skorodowanego, mieszczańskiego małżeństwa.

* * *

Po powyższym krótkim historyczno-literackim rekonesansie, który miał na celu wskazanie specyficznych początków norweskiego bowaryzmu, z jego niezakamuflowanym atakiem na patriarchalne struktury mieszczańskiego małżeństwa, kierujemy naszą uwagę na norweską powieść z końca XX wieku, a mianowicie na *Miłość* (*Kjærlighet*, 1996), autorstwa Hanne Ørstavik. Nie będzie naszym celem poszukiwanie rzeczywistych związków powieści Ørstavik z francuskim pierwowzorem, choć – jak podkreślają autorzy opracowania *Gustav Flaubert's Madame Bovary*⁶ – ów dziewiętnastowieczny klasyk wywarł niebagatelny wpływ również na literaturę XX wieku. Będziemy raczej starali się ustalić, czym jest norweski bowaryzm końca XX wieku, traktowany jako jedno z pojęć kontekstualizujących powieść Ørstavik w literackim krwiobiegu Skandynawii; powieść, której bohaterkę nazywa się czasami „norweską Emmą Bovary lat pięćdziesiątych”⁷.

Miłość, czyli norweska prowincja

Hanne Ørstavik (1967) zadebiutowała na początku lat pięćdziesiątych prozą poetycką, próbowała również sił jako dramatopisarka, najbardziej jednak zana jest ze swych powieści, w których tworzy skomplikowane, nierzadko kontrowersyjne portrety kobiece, a jej *Miłość* została świetnie przyjęta, nie tylko przez rodzimych

podano nic innego, wszystkie cytaty ze źródeł skandynawskojęzycznych w tłumaczeniu autorki artykułu.

6 E.F. Gray, L.M. Porter, *Gustave Flaubert's Madame Bovary. A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, London 2002.

7 A.M. Bjorvand, *Være hos hverandre ganske stille: kronotoper og romlig fremstilling i Ørstaviks roman «Kjærlighet»*, Novus, Oslo 2014, s. 94. Stwierdzenia o bowaryzmie *Miłości* padają nie tylko w naukowej debacie literaturoznawców. Np. na spotkanie z Ørstavik, twórczynią powieści o skandynawskiej pani Bovary, zapraszali organizatorzy festiwalu „Litteratursymposiet i Odda”, <https://www.litteratursymposiet.no/document/Program.pdf> [dostęp 2.06.2017].

czytelników⁸. Symptomatyczne są reakcje krytyków, którzy przy okazji ukazania się niemieckiego tłumaczenia *Miłości* pisali o „mrocznych cieniach, kładących się na opowieści” (Cornelia Wolter, „Frankfurter Neue Presse”), zachwycali się mistrzowskim minimalizmem autorki i stwierdzali między innymi:

Być może *Miłość*, która ukazała się w 1997, jest swoistą zapowiedzią tego, co stopniowo stało się charakterystyczną cechą współczesnej norweskiej literatury. Jest tu wszystko: samotność, tęsknota, zwątpienie w siebie – i rozpaczliwa, lecz nieustająca wola do zmienienia takiego stanu rzeczy (Peter Urban-Halle, „Neue Züricher Zeitung”)⁹.

Miłość opowiada o dziewięcioletnim Jonie i jego matce, Vibeke, którzy niedawno przeprowadzili się do maleńkiej miejscowości na północy kraju. Północno-norweski krajobraz pogrążony w nocy polarnej, punktowo oświetlony latarniami ulicznymi, reflektorami z rzadka przejeżdżających samochodów i światłem padającym z okien rozsypanych po okolicy domów, tworzy metaforę pokawałkowanych międzyludzkich związków, zanikających i mało czytelnych relacji – tak jak nieczytelne są linie łączące poszczególne punkty nocnego krajobrazu, w którym na dodatek panuje przenikliwy mróz.

Jeśli jedzie się z południa, a panują ciemności, może się wydawać, że ktoś poustawił latarnie na bezludziu. Dopiero po przejechaniu paruset metrów oświetloną drogą dojeżdża się do tablicy i zjazdu do miejscowości i można się przekonać, że tu rzeczywiście mieszkają ludzie¹⁰.

W swej niechęci do prowincji Vibeke przypomina bohaterką Flauberta („Ludzie pewnie będą jutro rozmawiać o wesołym miasteczku, myśli Vibeke. Tego chcą, ale kiedy ostatni raz zorganizowano jakiś koncert jazzowy w kościele, albo spotkanie z pisarzem w bibliotece?” (M, s.75)), choć jej niezgoda na bylejaką przybiera nie-rzadko infantylne formy:

Cienkie pończochy stanowią luksus, którego nie potrafi sobie odmówić. Większość ubiera się zgodnie z pogodą. Grube rajstopy, a na to jeszcze dodatkowa para, którą zdejmują w toalecie po przyjeździe na miejsce. Życie jest za krótkie na to, myśli, by nie wyglądać elegancko. Już lepiej marznąć (M, s. 23).

⁸ Powieść przetłumaczono na dwadzieścia języków w tym angielski, francuski, hiszpański, niemiecki, marathi.

⁹ Cytaty z prasy niemieckojęzycznej podane za *Varm mottagelse av Hanne Ørstaviks „Kjærlighet” i Tyskland*, <https://norla.no/nb/nyheter/nyheter-fra-norla/varm-mottagelse-av-hanne-%C3%B8rstaviks-kj%C3%A6rlighet-i-tyskland> [dostęp 26.08.2017].

¹⁰ H. Ørstavik, *Miłość*, tłum. M. Sibińska, Smak Słowa, Sopot 2009, s. 75. Dalej cytowane jako: M.

Zagęszczona akcja zaczyna się późnym popołudniem, w przeddzień urodzin Jona, a kończy przed nastaniem świtu. Jon oczekujący w napięciu następnego dnia, wymyka się z domu. Ma nadzieję, że matka podaruje mu wymarzony pociąg i przygotowuje urodzinowy tort. Opuszczając dom, pragnie w swoisty sposób zacaraować rzeczywistość – wierzy, że tym samym stworzy matce przestrzeń konieczną do przygotowania urodzinowej niespodzianki. Przez przypadek zapomina zabrać ze sobą kluczy.

Po pewnym czasie na wędrówkę przez pogrążoną w nocy polarnej niewielką miejscowość udaje się również Vibeke. Nie potrafiąc znaleźć sobie miejsca w domu, postanawia po pełnym wrażeń dniu pracy wybrać się do biblioteki. Nie wiadomo, czy przygotowała coś na urodziny syna. Wiemy jedynie, że nie zaprzęta sobie głowy tą kwestią w wieczór, w który toczy się akcja powieści. Przed wyjściem z domu myśli o nowopoznanym inżynierze z działu technicznego (a w zasadzie o jego oczach). Zastawszy drzwi biblioteki zamknięte, odwiedza wesołe miasteczko, które właśnie przybyło do ich miejscowości i zawiera znajomość z pracującym tam Tomem. Próbuje zainicjować przesycony romantyczną aurą związek, co kończy się fiaskiem, gdyż mężczyzna nie chce, lub nie potrafi, odnaleźć się w roli lirycznego kochanka, w której pragnie obsadzić go Vibeke.

Tym czasem Jon nie może wrócić do domu, gdyż zapomniał zabrać kluczy i postanawia kontynuować wędrówkę po okolicy. Poznaje tajemniczą kobietą, pracującą w wesołym miasteczku, która zabiera go na przejażdżkę samochodem. Postać tę – ubraną na białą, co sprawia, że zdaje się być częścią zimowego krajobrazu i o niejasnej tożsamości (chłopiec początkowo bierze ją za mężczyznę, decyduje się jednak myśleć o niej, jak o kobiecie) – spotyka również Vibeke. Zdaniem niektórych owa zagadkowa osoba funkcjonuje analogicznie do złowróbnego ślepeca, napotykanego przez Emmę Bovary¹¹.

W końcu chłopiec wraca pod dom, ale ponownie zastaje drzwi zamknięte. Widząc brak samochodu, przekonany, że matka pojechała na urodzinowe zakupy i z nieznanego przyczyny jeszcze nie wróciła, Jon postanawia poczekać pod drzwiami. Zmęczony zasypia u progu domu, co przy panującym mrozie sugeruje tragiczne zakończenie.

W tym czasie w sen zapada również Vibeke, z tym że ona leży tuż obok za ścianą, w sypialni. Po wspólnej przejażdżce i odwiedzeniu nocnego lokalu, Tom odwozi ją do domu swoim samochodem. Stąd brak pojazdu matki na podjeździe, co wprowadziło Jona w tragiczny w skutkach błąd. Kobieta zamyka za sobą drzwi na klucz i nie sprawdzwszy, czy Jon jest u siebie, zasypia, rozpamiętując wydarzenia minionego dnia: „czuje, że już prawie śpi, wyobraża sobie piwne oczy inżyniera z działu technicznego” (M, s. 115).

¹¹ L.M. Rösing, *Idealisme og livsløgn*, w: *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*, red. H. Hauge, K. Ørjasæter, Oktober, Oslo 2008, s. 105.

Autorka bawi się konwencją thrillera, dozując informacje i wprowadzając tradycyjnie złowróżbne epizody, takie jak dziecko podwożone przez nieznanego kierowcę, lub schodzące do piwnicy z samotnie mieszkającym sąsiadem. Kończą się one jednak antyklimaksem, a niebezpieczeństwo czeka na Jona dopiero na progu bezpiecznego – zdawałoby się – domu

W trakcie nocnej wędrówki matka i syn nie spotkają się, choć ich drogi momentami będą tuż obok siebie. Ørstavik ucieka się do techniki narracyjnej, przypominającej filmowy montaż równoległy, czyli stosuje ostre przejścia między dwoma punktami widzenia. Pozwala jej to na zasugerowanie symultaniczności zachodzących zdarzeń. Autorka tworzy przy tym narrację pozbawioną autorytatywnego komentarza. Można jednak bez trudu dostrzec równoległość światów Vibeke i Jona. Pomagają w tym – oprócz ostrych zmian punktu widzenia – nakładające się na siebie sytuacje, paralelne sformułowania, gesty będące odbiciami gestów tej drugiej osoby.

Jednocześnie taki zabieg akcentuje przepaść między matką a synem, całkowitą odrębność ich światów. Za przykład posłużyć może motyw dłoni na włosach. Z jednej strony mamy syna, który

przywykł widzieć ją taką. Książka, ostre światło ze stojącej lampy [...] Jej długie ciemne włosy spoczywają na oparciu krzesła, część ich osuwa się poza krawędź, poruszają się leciutko. *Pogładź mnie po włosach, Jon* (M, s. 22).

Jon przypominający sobie epizod z przeszłości i obserwujący Vibeke, jest na matce absolutnie skupiony. Natomiast w scenie, w której Vibeke gładzi chłopca po głowie, kobieta jest zbyt zajęta sobą, by patrzeć na dziecko: tak naprawdę przygląda się swoim paznokciom na tle jego jasnych włosów. Spojrzenie zmienia jej troskę o chłopca – Vibeke pyta, czy znalazł sobie jakichś kolegów – w troskę o siebie i swój wygląd.

Miłość, czyli „fatalne skutki lektury romansów przeniesione do Norwegii lat dziewięćdziesiątych”¹²

Bohaterka powieści Ørstavik nieustannie odczuwa „głód dobrej książki, porządnie opasłej, z rodzaju tych, które sprawiają wrażenie ciekawszych i prawdziwszych niż samo życie. Zasługuję, myśli, po ciężkim dniu pracy” (M, s. 24). Wśród analiz i omówień *Miłości*, wpisujących ją w tradycję bowarystowską, dominuje właśnie aspekt ucieczki od rzeczywistości, lub raczej nieakceptowania rzeczywistości niepasującej do ideału, którego źródeł szukać można w zarówno w kulturze masowej, jak pochłanianych przez bohaterkę powieściach. „Gdy czytamy *Miłość* z powieścią

¹² T.E. Mogensen, *Barn og bovaryst imellem. Hanne Ørstaviks Kjærlighet som frostbidt romancekritik*, Passage, 2008, nr 59, s. 53.

Pani Bovary w tle, Vibeke jawi nam się jako postać z romansu, w znaczeniu «ode-rwana od rzeczywistości», utrzymuje Aasta Marie Bjorvand¹³.

Podczas gdy dziewiętnastowieczny norweski bowaryzm zakładał istnienie bohaterki zamkniętej w klatce mieszczańskiego małżeństwa, skazanej na zdradzających ją mężów (i kochanków), w przypadku powieści Ørstavik taki element fabuły jest bez znaczenia. Ojciec Jona w tej historii istnieje wyłącznie na zasadzie nieobecności – pojawia się jeden raz, we śnie syna, jako użalający się nad sobą intruz. O przyczynach rozstania rodziców Jona też niewiele wiadomo. Chłopiec mówi jedynie – najwyraźniej sięgając po gotowy prefabrykat narracji o przyczynach rozpadu związku, podsunięty mu przez Vibeke: „mama musiała odejść [...]. Była za młoda, by się z kimś wiązać” (M, s. 60).

Bowarystowska perspektywa przyjmowana przy odczytywaniu *Miłości* przez skandynawską krytykę, zakotwiczona jest przede wszystkim w podszytej sensualnością pasji bohaterki do książek. „Vibeke uwielbia czytać (...) Zamiłowaniem do powieści, ucieczką z rzeczywistości w fikcyjną przestrzeń, przypomina bohaterkę Gustawa Flauberta”¹⁴. Pierwszą ze słynnych postaci literackich, cierpiącą na taką przypadłość, był Don Kichot. Natomiast „najbardziej znanym kobiecym Don Kichotem i przodkinią Vibeke z *Miłości* była Emma Bovary”¹⁵, stwierdza duńska krytyczka Tine Engel Mogensen, dodając, że bowaryzm głównej bohaterki jest u Ørstavik zaakcentowany już od pierwszych sekwencji. Przyjawszy eskapistyczną postawę postaci jako jeden z wyznaczników bowaryzmu, trudno nie przyznać jej racji: „Bywają trzy książki na tydzień, często cztery, pięć. Najchętniej czytałaby cały czas, siedząc w łóżku pod kołdrą, z kawą, mnóstwem papierosów, w ciepłej koszuli nocnej” (M, s. 19), czytamy już w drugim akapicie książki. Pierwszy natomiast jest zapisem marzenia:

Gdy się zestarzeję, odjedziemy stąd pociągiem. Tak daleko, jak tylko możliwe. Będziemy patrzeć przez okno na góry i miasta, i morza, rozmawiać z ludźmi z obcych krajów. Razem przez cały czas. Nigdy nie dotrzemy ma miejsce (M, s. 19).

W trakcie lektury orientujemy się, że ów zapisany kursywą fragment, to za-słyszane kiedyś przez Jona słowa matki, które na równi z jej zamiłowaniem do powieści, wskazują na ucieczkę od rzeczywistości w fantasmagoryczne światy jako główny projekt życiowy kobiety.

Dla Vibeke obcowanie z książką ma posmak cielesnej przyjemności („Książka ma woskowaną okładkę, przyjemnie ją się trzyma. Gładzi ją lewą ręką, potem

¹³ A.M. Bjorvand, *Være hos hverandre ganske stille: kronotoper og romlig fremstilling i Ørstaviks roman «Kjærlighet»*, Novus, Oslo 2014, s. 94.

¹⁴ Tamże, s. 91.

¹⁵ T.E. Mogensen, dz. cyt., s. 51.

otwiera” (M, s. 22)), a wyjście do biblioteki jawi się jej jako wyprawa, na którą należy się przygotować tak, jak na spotkanie z kochankiem, odwołując moment spełnienia:

Bierze do ręki szczotkę, pochyla się do przodu, tak że długa, ciemna fala nieomal dotyka podłogi [...] Odrzuca głowę w tył. Włosy mają tworzyć obłok wokół twarzy. Przegląda się w lustrze. Nie chcą się unosić. Rozwarstwiają się przy czole. Mogłabym pójść do biblioteki, myśli. Najczęściej zachowuje sobie wyjścia do biblioteki na sobotę, a dzisiaj jest dopiero środa, ale nie została już jej żadna powieść. Postanawia najpierw wziąć kąpiel umyć włosy, naprawdę się porozpieszczać (M, s. 31).

Jej zachowanie przed lustrem do złudzenia przypomina gesty i słowa wykorzystywane w reklamach szamponów i płynów do kąpieli, lecz jak zauważa Lilian Munk Rösing, zaletą powieści jest jej dwuznaczność w kreowaniu bohaterki, nie będącej jedynie „głupią gęsią, podporządkowaną Hollywoodowi i czasopismom dla kobiet”. Kształtowanie świata według wymyślonych obrazów, a także doświadczenie siebie poprzez gotowe, sfabrykowane obrazy, nie jest wyłącznie wadą Vibeke, dodaje Rösing, a raczej wymiarem ludzkiej świadomości:

To co formuje świadomość Vibeke (marzenie o tym jedynym, marzenie o byciu Kobietą przez duże K), jest czymś, co każda kobieta w naszej kulturze rozpoznaje jako część swej świadomości – od marzeń pani Bovary o satynowych pantofelkach, paznokciach w kształcie migdałów i namiętnej miłości, aż po wykorzystywane w reklamach L’Oreal hasło „jesteś tego warta”¹⁶

Vibeke traktuje książki, jak żywe istoty – zostawiając je w bibliotece bohaterka czuje jakby „porzucała tych, których kocha” (M, s. 41). Taka projekcja ma również charakter zwrotny: w świecie Vibeke ludzie postrzegani są jako książki. Patrząc na Toma nie nawiązuje z nim rzeczywistego dialogu, lecz próbuje go czytać, interpretować, naddawać znaczenia jego gestom i słowom. Vibeke interesują oczy, w myśl wyobrażeń o zwierciadle duszy. Podobnie jak w przypadku inżyniera, którego zasadniczym atrybutem są piwne oczy, tak i w przypadku Toma kobieta przyglądając się jego oczom, buduje całą narrację o głębi jego osobowości i o przyszłości ich związku.

Vibeke patrzy na Toma, sączącego piwo z przymkniętymi oczami. Wciąż stoi oparty plecami o kontuar. Pyta go, o czym myśli. Nie wydaje się, by usłyszał, że mówi do niego. Pochyla się do przodu, staje na palcach, ponownie pyta, mówiąc prawie do ucha.

– O lecie – odpowiada, nie otwierając oczu.

¹⁶ L.M. Rösing, dz.cyt., s. 104.

Cieszy ją jego odpowiedź. I ona często o tym myśli, nie widziała tego miejsca inaczej niż pokrytego śniegiem. Ciekawi ją, jak tu wygląda, gdy jest ciepło, gdy wzgórza nabiorą barw i zaświeci słońce. Usiąść na dworze i czytać w cieniu drzewa. Patrzy na niego, przychodzi jej na myśl, że podoba jej się to, iż ma zamknięte oczy, że jest w swoim własnym świecie. Mógłby siedzieć na drugim fotelu. W okularach, myśli, na pewno używa do czytania. W okrągłych, metalowych oprawkach. Ciekawe, czy czyta wolno, czy szybko. Ma ochotę zapytać. Tempo zdradza nasz rytm wewnętrzny, mówi coś o nastawieniu do życia (M, s. 96).

Sprefabrykowane obrazy, służące Vibeke do doświadczania samej siebie są zapożyczane z przeczytanych powieści, seriali, reklam, „kobięcych” czasopism, poradników oferujących krótkie kursy popularnej psychologii. Noszą także ślady nowomowy urzędniczych zebrań. Nowopoznanemu Tomowi, opowiadając o sobie mówi:

Jestem konsultantką w dziedzinie kultury w gminie [...] Niedawno zaczęłam, pracuję z sympatycznymi ludźmi i w takiej gminie na peryferiach jak ta, człowiek naprawdę staje przed wieloma ciekawymi wyzwaniem. Praca nad kwestiami tożsamości i przynależności jest ważna, by zapobiec odpływowi mieszkańców i w takim wypadku kultura jest przydatnym instrumentem (M, s. 56).

Zwierzenia Jona, który zobaczył fotografię przedstawiającą tortury, Vibeke kwituje stwierdzeniem pasującym do wizerunku kobiety, wrażliwej na problemy współczesnego świata, społecznie zaangażowanej: „To dobrze, że myślisz o tych, którzy cierpią (...). Jeśli wszyscy tak by postępowali, to może świat byłby lepszy” (M, s. 27). Narracja, ujawniając towarzyszące słowom myśli, obnaża jednak płytkość i cynizm tej uwagi. Obraz torturowanego więźnia jest jej najzupełniej obojętny i pragnąca zająć się sobą i swoimi rozmyślaniami Vibeke ma w zasadzie ochotę powiedzieć: „Nie mógłbyś po prostu sobie pójść [...] Znajdź sobie coś do roboty, pobaw się trochę” (M, s. 27).

Oprócz „donkichotowskiego” wymiaru norweskiego bowaryzmu końca XX wieku, uwagę przykuwa jeszcze jedno powiązanie intertekstualne, a mianowicie Ibsenowskie „życiodajne kłamstwo” (*livsløgnen*)¹⁷, czyli iluzja, dzięki której bohaterowie *Dzikiej kaczki* nie muszą mierzyć się z prawdą o miałkości swych charakterów i pospolitości życia, na którą skazuje ich los. Przywołana wcześniej Rösing zastanawia się, jakie byłoby pisarstwo Ørstavik bez Ibsenowskiej spuścizny. Powieściopisarka tworzy bowiem postacie „najczęściej młodych kobiet, aspirujących do pięknego i słusznego życia, lub którym się wydaje, że takie właśnie

17 W polskiej wersji dramatu pojęcie to jest tłumaczone jako „życiowe kłamstwo”. Zob. H. Ibsen, *Dzika kaczka*, w: tenże *Dramaty wybrane*, t. 1, tłum. A. Marcinakówna, Czytu Barbarzyńca, Warszawa 2014.

życie wiodą, lecz stopniowo [...] okazuje się, że żyją pogrążone w naiwnej lub fałszywej świadomości”¹⁸. Pojawiająca się na początku *Miłości* sekwencja marzenia sennego, przypominającego swoistą replikę balu Emmy u markiza d’Andervilliers, zawiera formułę burzenia *livsløgnen*, polegającej na wydobywaniu spod powabnej powierzchni odrażających symptomów rzeczywistości:

Przypomina jej się sen: Pewien mężczyzna powiedział: „Jesteś taka ładna”. Stali u stóp wyściełanych dywanem schodów, przy zwierciadłach w połączonych ramach, były tam drzwi w kolorze głębokiej czerwieni, prowadzące do toalet. Trwało przyjęcie. Odbywało się ono na piętrze, byli tam ludzie, światła, głosy. Donośna muzyka. Na dole przy schodach panowała cisza, mężczyzna pojawił się w drzwiach, dostrzegł ją i powiedział – Jesteś taka ładna. Uradowało o ją to, przechyliła się lekko, by go uściskać, on delikatnie pocałował ją w policzek. Potem zniknął w drzwiach obrotowych, miał na sobie ciemny garnitur i białą koszulę. Nie miał płaszcz, tylko cienki wełniany szalik zarzucony na ramiona. Przez jakiś czas przeglądała się w lustrze, uśmiechając się. Szczęśliwa. To była ta dobra część. Nad resztą snu nie ma co się zastanawiać. Przyjęcie nagle się skończyło. Światła zgasły, schody rozplynęły się. Była sama w publicznej toalecie. Śmierdziało moczem, w samych pończochach było jej zimno (M, s. 32-33).

Miłość, czyli samotność Narcyza

Motyw dziecka pozbawionego miłości dotkniętej bowaryzmem matki pamiętamy z lektury Flauberta. W powieści Ørstavik nabiera on jednak decydującej wagi. Jon zdaje się być symbiotycznie związany z Vibeke. Najwyraźniej naturalny proces odcinania pępownicy uległ zakłóceniu, co być może ma związek z brakiem wzorca mężczyzny w życiu chłopca. Symbioza Jona z matką manifestuje się między innymi przefiltrowaniem każdej próby obiektywizacji świata i przekształcenia doświadczenia w słowo przez wspomnienie o Vibeke oraz przez jej formuły definiujące świat: „Moja mama mówi, że w gruncie rzeczy każdy człowiek jest dobry” (M, s. 86) Spostrzega to enigmatyczna kobieta z wesołego miasteczka: „– Moja mama, moja mama – przedrzeźnia go dziecinnym głosem” (M, s. 98). Uwaga padająca z ust owej tajemniczej postaci w bieli można potraktować jako zapowiedź tragicznych skutków emocjonalnego uzależnienia Jona.

Miłość nie wywierałaby takiego wrażenia na czytelnikach, gdyby nie przejmująco przedstawione marzenia Jona o matczynym uczuciu; marzenia najboleśniej zderzające się z rzeczywistością w scenie finałowej, w której chłopiec zamarza na progu budynku, będącego zaprzeczeniem tego, co w pojęcie domu wpisał Józef Tischner. Dom, stwierdzał autor *Filozofii dramatu*, jest przestrzenią „sensownej

18 L.M. Rösing, dz. cyt., s. 100.

wolności” – wolności do życia i dojrzewania. Jest przestrzenią rozpoznawania ładu pierwszej wspólnoty, chroniącą przed wrogością żywiołów i nieprzyjaźnią ludzi, opartą na wzajemności i dialogu; przestrzenią pustą, o ile nie ma w nim dziecka¹⁹. „Istotą dramatu ludzkiego wyraża pytanie: czym jest dom, czy jest domem rzetelnym, czy jedynie obietnicą domu”, pointował Tischner²⁰. Z opowieści o Jonie i Vibeke jasno wynika, że ich dom jest niespełnioną obietnicą, z warstewką lodu zamiast uszczelek zabezpieczających przed przenikliwym, północnonorweskim mrozem i roślinami doniczkowymi, które umierają.

Zastanawiając się nad motywami działania Vibeke, która po wieczornej eskapadzie, zamiast sprawdzić, czy dziewięciolatek jest w domu, kładzie się do łóżka i spokojnie zasypia, znajdziemy w narracji Ørstavik dwie możliwe ścieżki interpretacyjne. Przede wszystkim w przestrzeni wokół zapatrzonej w siebie Vibeke nie ma miejsca dla Jona. Ponadto mamy jeszcze w *Miłości* sygnał, sugerujący swoistą kolektywność winy Vibeke. Nie wiadomo pod wpływem jakiego poradnika dla nowoczesnych rodziców się znalazła, ale zdecydowała się najwyraźniej na wzorec wychowania, w myśl którego dorośli obdarzają dziecko zaufaniem, nie kontrolują go i pozostawiają mu dużo swobody wyboru: „To, czego się boisz, jest w tobie. Musisz wybrać, Jon, czemu chcesz poświęcić swoją energię. Jeśli chcesz się bać, to będziesz się bał. Jeśli nie, to po prostu przestajesz” (M, s. 102). Bieg wydarzeń pokazuje jednak, że pozornie obdarzając go przywilejem wolnego wyboru, matka zrzuca z siebie ciężar odpowiedzialności.

Uprawiana przez Ørstavik wiwisekcja relacji rodzinnych stanowi niewątpliwie jedną z dominant tematycznych literatury norweskiej powstającej na przełomie XX i XXI wieku. Zjawisko może tłumaczyć fakt, iż w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia za pióro chwycili przedstawiciele pokolenia, którego dzieciństwo upływało w atmosferze rewolucji obyczajowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ich rodzice w poszukiwaniu dróg wolności i sposobów samorealizacji często odrzucali krępujące reguły mieszczańskiego świata, z jego skostniałymi instytucjami, przewartościowując przy okazji tradycyjną strukturę rodziny. Oprócz tego mobilność, narzucona rodzicom przez rynek pracy, utrudniała dzieciom nawiązywanie przyjaźni i znajdowanie bezpiecznych punktów odniesienia w otoczeniu: wśród przyjaciół, sąsiadów, u dalszych krewnych. Poczucie osamotnienia, odrzucenia, wykorzenienia, nieumiejętność otwarcia się na drugiego człowieka, wynaturzone więzy między pokoleniami, zastąpienie kontaktów międzyludzkich substytutami – to motywy bardzo częste u pisarzy debiutujących pod koniec ubiegłego wieku.

Ponadto, jak stwierdzał norweski publicysta i krytyk literacki Tom Egil Hverven w artykule pod wiele mówiącym tytułem *Kjære familie, det finnes ingen familie* (*Kochana rodzino, żadnej rodziny nie ma*), dla wielu pisarzy przełomu wieków ważniejszą niż zatimizowana jednostka lub poddające się trudnym do

19 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 2006, s. 181.

20 Tamże, s. 182.

ogarnięcia procesom współczesne społeczeństwo, okazała się przestrzeń między tymi dwiema wielkościami, a mianowicie rodzina.

Czyż nie jest tak że rodzina w ciągu kilku ostatnich stuleci ograniczała jednostkę, ustanawiała granice, które pisarz burzył, tworząc – i aby móc tworzyć – literaturę. A może istnieje też inna możliwość: Że rodzina stwarza ograniczenia, które na swój sposób uwalniają piszącego? I które rzucają nowe światło na stosunek między estetyką a etyką w literaturze? [...] Rodzina w sposób fundamentalny przypomina, że człowiek zawsze jest stwarzany przez kogoś innego. Jeżeli nie przez doskonałego Boga, to w każdym razie przez dwoje niedoskonałych ludzi,

zauważał Hverven²¹, a jego refleksja w zasadzie przypominała opinię Honoriusza Balzaca, który we wstępie do *Komedii ludzkiej* twierdził, że to rodzina, a nie pojedynczy człowiek, jest prawdziwą jednostką społeczną²².

Z kolei norweski historyk literatury, Per Thomas Andersen, określa zainteresowanie rodziną cechujące norweską literaturę przełomu wieków mianem „niepokojów w gnieździe”. Rodzina dostarcza według niego modelu przydatnego do analizowania strategii i struktur społecznych. Zjawisko „niepokojów w gnieździe” w literaturze to – zdaniem Andersena – nic innego jak próba rozpoznania, czym jest życie w warunkach, w których pojęcia takie jak tożsamość, przynależność, ciągłość, tradycja stały się problematyczne i wymagają przededefiniowania. Tym, co jego zdaniem odróżnia obraz rodziny w literaturze najnowszej od tego, który znajdujemy u norweskich klasyków wieku XIX (np. Henryk Ibsen oraz Amalie Skram) i pierwszej połowy XX (w tym Sigurd Hoel (1890–1960), Axel Sandemose (1899–1965)), jest mityczny – i psychoanalityczny – model interpretacyjny. O ile przy interpretacji klasyków najbardziej przydatna zdaje się być figura Edypa, o tyle do literatury najmłodszego pokolenia twórców często właściwym kluczem okazuje się Narcyz²³.

W przypadku *Miłości* narcystyczny wymiar bowaryzmu Vibeke jest dobitnie wyartykułowany, między innymi dzięki powracającemu motywowi lustra:

Obok umywalki stoi kosz na śmieci, przepelniony, wypadło zeń kilka papierowych ręczniczków. Ktoś zostawił ślad szminki na papierze, widać wyraźnie odcisk ust. Ponownie szczotkuje włosy. Właśnie tak, myśli, widząc w lustrze długie ciemne włosy okalające twarz. Uśmiecha się (M, s. 101).

21 T.E. Hverven, *Kjære familie, det finnes ingen familie*, w: tenże, *Å lese etter familien*, Tiden, Oslo 1999, s. 56.

22 H. Balzac, *Przedmowa do Komedii ludzkiej*, tłum. T. Żeleński-Boy, s. 24, http://www.eximus.14lo.lublin.pl/literatura_obca/Dane/Balzac%20Honoriusz/Komedialudzka/komedialudzka%20t.1.pdf [dostęp: 25.06.2017].

23 P.T. Andersen, *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur*, Universitetsforlaget, Oslo 2003, s. 99–119.

Zapatrzonej w swój wizerunek bohaterce nie przeszkadza odpychająca rzeczywistość ogólnodostępnej toalety. Gdyż nawet w nocnym klubie, pełnym ludzi, Vibeke jest w zasadzie jedynie sama ze sobą. Mimo iż twierdzi, że lubi widzieć twarze tych, z którymi rozmawia, patrząc na Toma sączącego piwo nie dostrzega drugiej osoby, widzi swoje rojenia na temat przyszłości, podszyte ogromną tęsknotą za prawdziwą miłością.

„Nie wiem, co się dzieje w tobie, ani Ty nie wiesz, co się dzieje we mnie. Nie mniej wiem, że Ty – Ty dla mnie – jesteś Ja dla samego siebie”, pisał Tischner. „Wiedza ta jest przyczółkiem, na którym można osadzić most między mną a tobą”²⁴. Takiej elementarnej wiedzy Vibeke nie posiada, a w dialogu, który pozornie prowadzi z innymi, istnieje jedynie jej „ja”. Dotyczy to w równym stopniu relacji z potencjalnym Mężczyzną Jej Życia, jak i synem. Zatracanie się w wizerunku siebie jaką chciałoby się być i w obrazie świata, w jakim chciałoby się żyć, skazuje Vibeke na całkowitą samotność, prowadzącą do unicestwienia – nie jej samej, lecz tego, który ją kochał.

Bibliografia

- Andersen Per Thomas, *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur*, Universitetsforlaget, Oslo 2003.
- Balzac Honoriusz, *Przedmowa do Komedia ludzkiej*, tłum. Tadeusz Żeleński-Boy, http://www.eximus.14lo.lublin.pl/literatura_obca/Dane/Balzac%20Honoriusz/Komedia%20ludzka/komedia%20ludzka%20t.1.pdf [dostęp: 25.06.2017].
- Bjorvand Aasta Marie, *Være hos hverandre ganske stille: kronotoper og romlig fremstilling i Ørstaviks roman «Kjærlighet»*, Novus, Oslo 2014.
- Buvik Per, *Emma Bovarys bovarysme*, „Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift”, 2005, nr 2, s. 98–106.
- Cymbrykiewicz Joanna, *Narracyjny portret Marie Grubbe w powieści Lone Hørslev Dyrets år (Rok bestii)*, „Folia Scandinavica”, 2016, nr 19, s. 43–55.
- Gray Eugene F., Porter Laurence M., *Gustave Flaubert's Madame Bovary. A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, London 2002.
- Hverven Tom Egil, *Kjære familie, det finnes ingen familie*, w: Tom Egil Hverven, *Å lese etter familien*, Tiden, Oslo 1999, s. 55–80.
- Ibsen Henrik, *Dzika kaczka*, w: Henrik Ibsen, *Dramaty wybrane*, t. 1, tłum. Anna Marciniakówna, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014.
- Kronen Torleiv, *De Store årene: fransk innflytelse på norsk åndsliv 1880–1900*, Dreyer, Oslo 1982.

²⁴ J. Tischner, dz. cyt., s. 80.

- Mogensen Tine Engel, *Barn og bovaryst imellem. Hanne Ørstaviks Kjærlighet som frostbidt romancekritik*, „Passage”, 2008, nr 59, s. 49–61.
- Odda 2010. *Litteratursymposiet*, www.litteratursymposiet.no/document/Program.pdf [dostęp 2.06.2017].
- Ørstavik Hanne, *Miłość*, tłum. Maria Sibińska, Smak Słowa, Sopot 2009.
- Petersson Margareta, Schönström Rikard, *Nordens literatur*, Studentlitteratur, Lund 2017.
- Rösing Lilian Munk, *Idealisme og livsløgn*, w: *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*, red. Hans Hauge, Kristin Ørjasæter, Oktober, Oslo 2008, s. 99–118.
- Skram Amalie, *Constance Ring*, w: Amalie Skram, *Samlede Verker*, t. 1, wyd. 4, Gyldendal, Oslo 1943.
- Varm mottagelse av Hanne Ørstaviks „Kjærlighet“ i Tyskland, <https://norla.no/nb/nyheter/nyheter-fra-norla/varm-mottagelse-av-hanne-%C3%B8rstaviks-kj%C3%A6rlighet-i-tyskland> [dostęp 26.08.2017].

Maria Sibińska

Bovarism as solitude. Hanne Ørstavik's Love as a novel about the Norwegian Madame Bovary of the 1990's

Summary

This article starts out with a brief survey of literary history, showing the introduction of Bovarism in 19th century Norwegian literary circles. Using Amalie Skram's novel *Constance Ring* as an example, the author of the article argues that the first phase of Bovarism in Norway appears as a voice in the feminist debate from that period. However, the major emphasis of the article is a reading of Hanne Ørstavik's *Love*, one of the most important Norwegian novels of the 1990's, whose protagonist is frequently characterized by Scandinavian literary scholars as a modern Madame Bovary. The article describes the Bovary-like qualities of the protagonist, while emphasizing her self-centeredness and her narcissism, which result in her loneliness.

Keywords: Hanne Ørstavik; Amalie Skram; Norwegian novel; narcissism; bovarism

Dr hab. Maria Sibińska, skandynawistka, od 2016 roku prof. Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury norweskiej oraz staroskandynawskiej, a także szeroko pojętej kultury skandynawskiej, w tym saamskiej (lapońskiej), ze szczególnym uwzględnieniem tematyki tożsamościowej. Autorka książek *Marginalitet og myte i nordnorsk moderne lyrikk* (2002), *Ludvig Holberg i scena przy Lille Grønnegade* (2008), *Skandynawski wiek światła. Doświadczenia teatralne Ludviga Holberga* (2012), artykułów dotyczących między innymi norweskiej literatury oraz teatru w Skandynawii. Tłumaczka literatury norweskiej.