

Karolina DROZDOWSKA

Uniwersytet Gdański

k.drozdowska@ug.edu.pl

## GRANICE PRZESTRZENI I GRANICE RZECZYWISTOŚCI W DRAMACIE EPICKIM JENSA BJØRNEBOE – NA PODSTAWIE *TIL LYKKE MED DAGEN* (1965)

**ABSTRACT** The Borders of Space and Reality in Jens Bjørneboe's Epic Drama – Based on *Til lykke med dagen* (1965)

The aim of this paper is to present the concept of Jens Bjørneboe's version of epic drama. This phenomenon is explained with the help of a "border"-criterion, showing how the Norwegian author established, defined and crossed borders on many different levels in his dramatic works and their adaptations on stage. Bjørneboe is presented as an author who not only consciously uses the border-criterion to manipulate space and reality in his play *Til lykke med dagen*, but also expands or even crosses borders of theatrical theories and conventions, mainly Bertolt Brecht's concepts. His "epic plays" are hybrid in their forms, joining different European traditions and expanding beyond what was common and accepted in the peripheral (both geographically and culturally) Norwegian theatre world of the 1960's. Jens Bjørneboe is presented as an author of transgression, one of the first "to cast off the Ibsenite leg-irons".

**Key words:** Jens Bjørneboe, drama theatre, Norwegian drama, *Til lykke med dagen*, Bertolt Brecht

**Słowa kluczowe:** Jens Bjørneboe, dramat epicki, dramat norweski, *Til lykke med dagen*, Bertolt Brecht

## JENS BJØRNEBOE – UCIELEŚNIENIE KONIECZNOŚCI EKSCESÓW

Pisząc o norweskim teatrze i dramacie, często przytacza się anegdotyczną już opinię sformułowaną w niemieckim magazynie „Die Woche” przez Jürgena Bergera: *Historia norweskiego teatru jest prosta. Na początku był Henryk Ibsen, następnie nie było nic, a teraz mamy Jona Fossego*<sup>1</sup>. I mimo że w ostatnich latach coraz więcej uwagi poświęca się temu, co istniało „pomiędzy” Ibsenem a Fossem<sup>2</sup>, warto pochylić się nad tym okresem – rozległym „pasem granicznym” oddzielającym obu wielkich, docenionych w świecie norweskich dramaturgów – i wskazać w nim dzieła i twórców wybitnych, wyróżniających się na tle Norwegii, Skandynawii czy nawet – Europy.

Celem niniejszego tekstu jest przedstawienie, w jaki sposób w dramacie Jensa Bjørneboe z 1965 r. *Til lykke med dagen*<sup>3</sup> [*Wszystkiego dobrego w tym dniu*] przekraczane są granice – tak te realne, fizyczne, jak i wyobrażone. Dramat Bjørneboe, będący realizacją koncepcji stanowiącej twórcze przetworzenie założeń teatru epickiego Bertolta Brechta, powinien być bowiem postrzegany jako dramat transgresji<sup>4</sup>.

Żyjący w latach 1920-1976 Bjørneboe był poetą, prozaikiem, dramaturgiem i eseistą. Na język polski przetłumaczone zostały dwie jego powieści<sup>5</sup> i jedna sztuka teatralna<sup>6</sup>, dla badaczy historii teatru w naszym kraju jest natomiast interesujący ze względu na swoją przyjaźń z Eugenio Barbą oraz – w większości zakończone niepowodzeniem – próby nawiązania polsko-norweskiej współpracy kulturowej<sup>7</sup>. To jednocześnie postać w świadomości współczesnych Norwegów niemal mityczna, słusznie nazywana przez Ewę Partygę *enfant terrible w ówczesnym życiu kulturowym w Norwegii*<sup>8</sup>, buntownik i indywidualista, gotów w pojedynkę stanąć do walki z „systemem” (politycznym, społecznym, biurokratycznym itd.) w obronie uciskanej jednostki. Jego wizerunku literackiego rebelianta dopełnia fakt, że stanął on przed sądem za opublikowanie powieści o charakterze pornograficznym<sup>9</sup>, a pod koniec życia otwarcie deklarował poglądy

<sup>1</sup> Por. np. L.P. Wærp, *Forsvinning og fastholdelse. Jon Fosses Ein sommars dag – en dramaestetisk lesning*, „Edda” 2002, 102 (01), s. 86.

<sup>2</sup> Na uwagę zasługuje zwłaszcza opublikowana w 2014 r. książka Ivo de Figueiredo *Ord/Kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890-2010*.

<sup>3</sup> J. Bjørneboe, *Til lykke med dagen*, [w:] tegoż, *Samlede skuespill*, Oslo 2005, s. 11-71.

<sup>4</sup> Obszerniejszą analizę tego, czym jest teatr epicki Jensa Bjørneboe, przedstawiam w mojej rozprawie doktorskiej z 2014 r., por. K. Drozdowska, *Jens Bjørneboes episke teater*, rozprawa doktorska obroniona w Instytucie Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

<sup>5</sup> J. Bjørneboe, *Rekiny*, przeł. J. Purzycka-Kvadsheim, Poznań 1981; J. Bjørneboe, *Historia bestialstwa: chwila wolności*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa 1995.

<sup>6</sup> J. Bjørneboe, *Ornitofile*, przeł. J. Giebułtowicz i J. Kulmowa, „Dialog” 1967, nr 7, s. 36-74.

<sup>7</sup> Por. np. E. Partyga, *Barba i Bjørneboe. Listy pełne marzeń*, „Pamiętnik Teatralny” 2017, R. 66, z. 1-2 (261-262), s. 5-10.

<sup>8</sup> *Tamże*, s. 5.

<sup>9</sup> Chodzi o wydaną w 1966 r. powieść *Uten en tråd [Jak ją Pan Bóg stworzył]*, więcej na ten temat w: K. Drozdowska, „Cały kraj się gotuje”. Powieści pornograficzne Jensa Bjørneboe, [w:] *Ambicje literatury popularnej. Studia Północnoeuropejskie*, tom II, red. H. Chojnacki, K. Drozdowska, Gdańsk–Sopot 2017, s. 81-96.

anarchistyczne. Wyobraźnię kolejnych pokoleń czytelników rozpała także historia życia prywatnego autora – jego nałóg alkoholowy i związane z nim wysoki, deklarowany biseksualizm oraz samobójcza śmierć w maju 1976 r.<sup>10</sup> Eugenio Barba nazywa go – w eseju *Skąd się wywodzę – ucieleśnieniem konieczności ekscesów*<sup>11</sup>.

Stosunek Bjørneboe do współczesnego mu norweskiego teatru, pozostającego wciąż w cieniu twórczości Ibsena, nazwać możemy w najlepszym razie sceptycznym. W jednym z listów do Barby norweski pisarz nazywa swój rodzimy teatr *duchowym i fizycznym burdelem, w dodatku – burdelem kiepskim*<sup>12</sup>. Obiektywnie rzecz ujmując, stwierdzić możemy, że norweskie życie teatralne toczyło się w latach 60. XX w. dość niemrawo. Świadczyć może o tym chociażby przypadek samego Barby, który, gdy po dwóch latach terminowania u Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów wrócił do Norwegii w 1964 r., nie był w stanie znaleźć pracy – niezależne grupy teatralne nie istniały, zaś o Grotowskim nikt w żadnym instytucjonalnym teatrze nie słyszał<sup>13</sup>. E. Partyga wspomina w swoim artykule o *polskiej gorączce teatralnej* skonfrontowanej z *norweską teatralną śpiączką*<sup>14</sup>. Nic więc dziwnego, że Bjørneboe postanowił granice tego, czym był współczesny mu norweski teatr i współczesna mu dramaturgia, przekroczyć – zarówno pod względem teoretycznym (proponując nowe na skalę kraju spojrzenie na samą istotę sztuki scenicznej), jak i całkiem dosłownym (angażując do współpracy cudzoziemców). Joe Martin nie bez powodu pisze o nim, że był *drugim, po Nordahlu Griegu* [to jest: drugim w Norwegii – K.D.], *który zrzucił Ibsenowskie okowy*<sup>15</sup>.

## UCZEŃ SPRZENIEWIERZA SIĘ MISTRZOWI

*Til lykke med dagen* jest pierwszym (z sześciu) dramatów Bjørneboe i zalicza się – razem z ukończonymi w 1966 r. *Ornitofilami* (tytuł oryginalny *Fugleelskerne*) – do jego tzw. sztuk epickich, to jest dramatów inspirowanych koncepcją teatru epickiego Bertolta Brechta<sup>16</sup>. Stwierdzenie, że Bjørneboe implementował po prostu Brechtowskie

<sup>10</sup> W Norwegii opublikowano wiele tomów wspomnień i prób biografii Bjørneboe, najbardziej znane to *Mannen, myten og kunsten* [Człowiek, mit i sztuka] Fredrika Wadrupa z 1984 r. oraz obszerna, dwutomowa biografia autorstwa Torego Rema z lat 2009-2010, porządkująca większość faktów z życia pisarza i podejmująca w pewien sposób próbę „dekonstrukcji” jego mitu – jej tomy *Sin egen herre* [Pan samego siebie] oraz *Født til frihet* [Urodzony do wolności] liczą łącznie około 1200 stron.

<sup>11</sup> E. Barba, *Skąd się wywodzę*, [w:] tegoż, *Spalić dom*, przeł. A. Górka, Wrocław-Warszawa 2011, s. 34.

<sup>12</sup> List z 24 marca 1962 r., dostępny w archiwum Odin Teatret, zbiór OTA (Odin Teatret Archives): Documents, Fonds Eugenio Barba, Series Letters, Barba-Letters, b. 1. Korespondencja pomiędzy Bjørneboe a Barbą została przedrukowana ponadto w książce Elsy Kvamme *Kjære Jens, kjære Eugenio* [Drogi Jensie, Drogi Eugenio] z 2004 r.

<sup>13</sup> Rozmowa z Eugenio Barbą, Odin Teatret, Holstebro, 6 IX 2016.

<sup>14</sup> E. Partyga, *Barba i Bjørneboe. Listy pełne marzeń...*, s. 9.

<sup>15</sup> J. Martin, *Keeper of the Protocols. The works of Jens Bjørneboe in the Crosscurrents of Western Literature*, New York 1996, s. 5. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty z języków skandynawskich oraz języka angielskiego przytaczam w swoim przekładzie.

<sup>16</sup> Autorką tego terminu oraz klasyfikacji tekstów dramatycznych Bjørneboe jest brytyjska badaczka

koncepcje na norweskim gruncie, jest jednak mylne – a przynajmniej nieprecyzyjne. To, co autor proponuje nam w swoich dwóch pierwszych tekstach scenicznych, stanowi bowiem twórcze przetworzenie założeń Brechta, wynikające przede wszystkim z zaznaczających się pomiędzy dwoma twórcami różnic w spojrzeniu na funkcję, jaką powinien spełniać teatr.

Pełną wykładnię sporządzonej przez Bjørneboe definicji tego, czym teatr i dramat być powinien, znaleźć możemy w jego esejach, artykułach, tekstach publicystycznych oraz teoretycznych, zebranych po jego śmierci i wydanych w dwóch tomach: *Om Brecht* [*O Brechcie*] (1977) oraz *Om teater* [*O teatrze*] (1978). Teksty te pozwalają na dość precyzyjne odtworzenie złożonego stosunku norweskiego pisarza do Brechta: początkowego sceptycyzmu, który przeszedł z czasem w zachwyt (przypadający na pierwszą połowę lat 60.), by zmienić się potem znów w niechęć i rozczarowanie.

Jak przyznaje Bjørneboe w poświęconym Brechtowi niedatowanemu esejowi, jego początkowa niechęć do niemieckiego teoretyka i dramaturga wynikała z entuzjastycznego stosunku Brechta wobec marksizmu – którego Bjørneboe, uważający się za przedstawiciela norweskiej „duchowej arystokracji”<sup>17</sup>, bał się i którym pogardzał<sup>18</sup>. Na jego zmianie stosunku do niemieckiego teoretyka zaważył impuls: Brecht zmarł 14 sierpnia 1956 r. Bjørneboe przebywał w tym czasie w małym miasteczku w Szwajcarii i do jego rąk trafiła niemieckojęzyczna gazeta z informacją o tym fakcie oraz przedrukiem jednego z wierszy Brechta, *Do urodzonych już potem*. Ten krótki tekst poetycki obudził w norweskim autorze zachwyt i, jak przyznał sam Bjørneboe, *zdołał w ciągu kilku minut zmienić cały mój do niego [Brechta – K.D.] stosunek*<sup>19</sup>. W ciągu kilku kolejnych lat Bjørneboe zapoznał się z całością dzieł Brechta, zaczął publikować na jego temat w norweskiej prasie, wygłaszać wykłady dotyczące jego twórczości oraz tłumaczyć jego teksty na język norweski. W 1960 r. odbył pierwszą ze swoich „pielgrzymek” do Berliner Ensemble<sup>20</sup>. Wizyta ta przekonała go o *możliwościach teatru jako medium polemicznego: wystarczająco rozrywkowego, by angażować dużą publikę, lecz dość poważnego, by mówić o rzeczach ważnych i nieprzyjemnych tym, którzy są je w stanie zrozumieć*<sup>21</sup>.

Entuzjazm Bjørneboe w stosunku do Brechta zaczął wygasać mniej więcej w połowie lat 60. Wróciły obiekcje natury politycznej, w liście do żony Norweg nazwał

---

Janet Garton, por. J. Garton, *Jens Bjørneboe: Prophet without Honor*, London 1985, s. 69. Trzecią sztukę Bjørneboe, *Semmelweisa* z 1968 r., Garton uważa za kategorię „samą w sobie” (szczytowe osiągnięcie autora jako dramaturga), zaś trzy jego ostatnie sztuki (*Amputasjon* [*Amputacja*] z 1970 r., *Tilfellet Torgersen* [*Przypadek Torgersena*] z 1972 r. oraz *Dongery* [*Dżins*] z 1976 r.) włącza do kategorii „inne”, uważając je za teksty o mniejszej niż trzy wcześniejsze wartości literackiej.

<sup>17</sup> Więcej na temat stosunku pisarza do tradycji i jego politycznej orientacji w: J.H. Thon, *Mystikeren, bohemen og reformpedagogen Bjørneboe: Opphavet og oppgjøret*, [w:] tegoż, *Tradisjon og institusjon*, Kristiansand 2005, s. 78-102.

<sup>18</sup> J. Bjørneboe, *Forord*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003, s. 14.

<sup>19</sup> *Tamże*, s. 15-16.

<sup>20</sup> T. Rem, *Sin egen herre...*, s. 585.

<sup>21</sup> J. Bjørneboe, *Forord...*, s. 17.

Brechta „moralnym ślepcem”<sup>22</sup>, zaś w niedatowanej, odręcznej notatce zatytułowanej *Dialektisk etterskrift* [Suplement dialektyczny]<sup>23</sup> (przedrukowanej w zbiorze *Om Brecht*) przeczytać możemy, iż Brechtowska myśl jest *nieoryginalna i niesamodzielna, w najgorszym znaczeniu tego słowa wulgarno-marksistowska, doprawiona jedynie tu i tam – w chwilach, gdy grozi jej nuda – leninowskim cynizmem. [...] Co gorsza: był on zwolennikiem kar długoletniego więzienia – lub kary śmierci dla „wrogów ojczyzny” oraz kontroli partyjnej nad słowem mówionym, czytanim oraz pisanym. Co zaś najgorsze: Brechtowi, w patologicznym stopniu, brakowało podstawowego człowieczeństwa we wszystkim, co napisał*<sup>24</sup>.

Wydaje się zatem, że Bjørneboe zrywa zupełnie na pewnym etapie z Brechtem – jak to ujęła wdowa po nim, Tone T. Bjørneboe, *niczym dobry uczeń, sprzeniewierzył się swojemu mistrzowi*<sup>25</sup>. Rozczarowanie niemieckim teoretykiem mogło również być po części wywołane faktem, że druga z „epickich” sztuk Bjørneboe, *Ornitofle*, nie została – pomimo zaproszenia – wysłana przez norweski Teatr Narodowy (Nationaltheatret) na festiwal do Wenecji, co z kolei przekreśliło szanse autora na zakrojoną na szeroką skalę międzynarodową karierę<sup>26</sup>.

Na potrzeby niniejszego artykułu pochylimy się jednak nad okresem, w którym Bjørneboe jeszcze jednoznacznie nie odrzucał Brechta. W zachowanym tekście wykładu z 1960 r.<sup>27</sup> znaleźć można zwięzłe wyjaśnienie tego, co Bjørneboe rozumiał pod pojęciem „anty-Arystotelesowskiej” koncepcji Brechtowskiego teatru. Warte wyszczególnienia są zwłaszcza dwie kwestie, gdyż, jak można spostrzec w toku analizy tekstu *Til lykke med dagen*, to głównie one zadecydują o rozdzwiku pomiędzy „klasycznym” teatrem epickim Brechta a teatrem epickim w wydaniu Bjørneboe. Norweski pisarz podkreśla te aspekty z całą mocą: po pierwsze, założeniem Brechta jest, *że nasze życie leży w naszych własnych rękach, jesteśmy kowalami swego losu i musimy zmienić świat*<sup>28</sup>. Po drugie zaś: *Publiczność nie powinna być pobudzana do emocjonalnej ekstazy lub pasywnego zatracenia, do „litości i trwogi” – a przede wszystkim nie do identyfikacji – publiczność należy pobudzić do czujności i krytyki*<sup>29</sup>. Bjørneboe objaśnia następnie, że środkiem do uzyskania tego efektu jest *Verfremdung*, czyli efekt obcości (nazywany przez niego efektem V)<sup>30</sup>, po czym opisuje pokrótce, na czym on polega i w jaki sposób może być reali-

<sup>22</sup> T. Rem, *Født til frihet...*, s. 151.

<sup>23</sup> J. Bjørneboe, *Dialektisk etterskrift*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 122.

<sup>24</sup> *Tamże*.

<sup>25</sup> T. Bjørneboe, *Forord av Tone T. Bjørneboe*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 9.

<sup>26</sup> Więcej na ten temat m.in. w: T. Rem, *Født til frihet...*, s. 258.

<sup>27</sup> J. Bjørneboe, *Brechts liv og verk*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 18-75.

<sup>28</sup> *Tamże*, s. 58.

<sup>29</sup> *Tamże*, s. 58 i 59.

<sup>30</sup> Sam Bertolt Brecht opisywał *Verfremdungseffekt* i sposoby jego wykorzystania na scenie w wielu swoich tekstach, zob. np. B. Brecht, *Zu „Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe”*, [w:] tegoż, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller*, Band 24: Schriften 4, Berlin und Frankfurt am Main 1991, s. 201-219; B. Brecht, *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, [w:] tegoż, *Werke. Große*

zowany<sup>31</sup>. Efekt V stanowił najwyraźniej zdaniem norweskiego pisarza esencję Brechtowskiego teatru – przywołuje on go również w innych swoich dotyczących teatru oraz dramatu tekstach, pisząc m.in., iż jego istotą jest *specyficzne przeniesienie z iluzji do antyiluzji* oraz *intensywne, pobudzające świadomość działanie*<sup>32</sup>.

Podkreślenie tych kwestii pozostaje tu nie bez znaczenia – w analizach „epickich” dramatów Jensa Bjørneboe, jak również *Semmelweisa*<sup>33</sup>, zwraca się często uwagę na odstępstwa od założeń Brechta, interpretując je jako nieudane realizacje teorii teatru epickiego czy wręcz błędne zrozumienie myśli Brechta przez norweskiego autora. Lektura tekstów Bjørneboe o teatrze i dramacie sugeruje jednak, że Norweg założenia Brechta znał i rozumiał – natomiast postanowił od części z nich w swoich własnych dramatach świadomie odstąpić.

## SYSTEM NISZCZY JEDNOSTKĘ

Premiera *Til lykke med dagen* miała miejsce 21 lutego 1965 r.<sup>34</sup>, lecz chcąc zrozumieć genezę utworu, należy cofnąć się o co najmniej sześć lat. Dramat stanowił bowiem jedną z odsłon wojny toczonej przez Bjørneboe z norweskim systemem więziennictwa i wymiarem sprawiedliwości. Do wcześniejszych „bitew” rozegranych w ramach tego konfliktu zaliczyć można liczne artykuły prasowe<sup>35</sup> oraz powieść *Den onde hyrde* [*Zły pasterz*] z 1960 r. Wszystko zaczęło się we wrześniu 1959 r., gdy Bjørneboe na niecałe cztery tygodnie trafił do więzienia za jazdę samochodem w stanie nietrzeźwości<sup>36</sup>. Przeżył za kratami załamanie nerwowe (musiano go z tego powodu przenieść do więziennego szpitala), poznał też wielu młodych ludzi, którym – w jego opinii – więzienie zламаło życie. Na wolność Bjørneboe wyszedł z przekonaniem, że norweski system

---

*kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller*, Band 22: Schriften 2, Berlin und Frankfurt am Main 1993, s. 200-201.

<sup>31</sup> J. Bjørneboe, *Brechts liv og verk...*, s. 63. Bjørneboe definiuje efekt V jako narzędzie zapobiegające emocjonalnej identyfikacji widza z tym, co dzieje się na scenie, wykorzystywane w celu zniszczenia iluzji. Jako przykłady wykorzystania tego narzędzia na scenie podaje wprowadzenie songów, wyjście aktora z roli lub nagłą zmianę teatralnej konwencji.

<sup>32</sup> J. Bjørneboe, *Teater i morgen*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 158.

<sup>33</sup> Zob. np. A. Dvergsdal, *Jens Bjørneboes Semmelweis: Brecht-inspirert melodrama*, [w:] *Tendensar i moderne norsk dramatik*, red. D. von der Fehr, J. Hereide, Oslo 2004, s. 111-134; L. Aase, *Jens Bjørneboes Semmelweis: en kritisk analyse*, praca magisterska obroniona na Uniwersytecie w Bergen, Bergen 1975.

<sup>34</sup> Dramat ukazał się w formie książkowej w tym samym roku, nakładem wydawnictwa Pax.

<sup>35</sup> Np. J. Bjørneboe, *Behandling av unge lovovertredere*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika*, Oslo 1983, s. 94-103; tenże, *Er sykdom straffbar?*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika...*, s. 85-93; tenże, *Disiplinerstraffer i norske fengsler*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika...*, s. 109-113; tenże, *Åpent brev til Justisministeren*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika...*, s. 136-137.

<sup>36</sup> T. Rem, *Født til frihet...*, s. 16-19. Wyrok został wydany dwa lata wcześniej, lecz Bjørneboe opuścił na dłuższy czas Norwegię, uniemożliwiając jego wykonanie. Został aresztowany bezpośrednio po powrocie do kraju.



penitencjarny nie spełnia swojej funkcji, bowiem zamiast resocjalizować – demoralizuje, trwale uniemożliwiając byłym osadzonym powrót do społeczeństwa i normalnego życia. Duży nacisk kładł on również na kwestię kar cielesnych oraz samobójstw, do których dochodziło wśród norweskich więźniów.

Po serii atakujących system penitencjarny artykułów prasowych (wśród nich znalazł się list otwarty do ministra sprawiedliwości) Bjørneboe wydał powieść *Den onde hyrde*. Opowiada ona historię młodego chłopaka o imieniu Tonnie, który od dzieciństwa błąkał się po różnych placówkach opiekuńczo-wychowawczych i w końcu trafia do więzienia. Po wyjściu na wolność dochodzi do wniosku, że nie może znaleźć pracy, matka się go wyrzekła, a ukochana (Kari) porzuciła go dla innego. Zrozpaczony chłopak zwraca się w końcu do jedynego człowieka, który go nie odpycha – mefistofelicznego Rudzielca (Rødtopp), dawnego kolegi z domu dziecka. Chłopcy, w ramach zemsty za zniszczone życie, dokonują brutalnego ataku na swojego byłego wychowawcę, zniechęconego Ropucha (Padda). Tonnie zostaje ujęty przez policję i trafia do więzienia, gdzie popada w obłęd – powieść kończy się sceną, w której chłopak leży związany w izolatorze i wpatruje się przed siebie w stanie katatonii.

### OD DEN ONDE HYRDE DO TIL LYKKE MED DAGEN

Prosta, ocierająca się o banal fabuła pisanej w pośpiechu powieści oraz jej archaiczna, naturalistyczna forma nie przypadły do gustu krytykom literackim<sup>37</sup>. Krótko po wydaniu książki do Bjørneboe zgłosił się natomiast Helge Krog (1889-1962), starszy od niego o ponad trzy dekady dramaturg, powiązany przed drugą wojną światową z komunizującym czasopismem *Mot Dag* [*Ku Dniowi*]<sup>38</sup>. Krog, zainteresowany przesłaniem powieści, zaproponował młodszemu koledze jej adaptację dla teatru, na co Bjørneboe ochotczo przystał. Obaj literaci rozpoczęli prace nad adaptacją, udzielili wywiadu dziennikowi „Dagbladet”<sup>39</sup>, w którym z entuzjazmem opowiedzieli o swoich planach. Postanowili (na wniosek Kroga) przenieść akcję dramatu na dwie płaszczyzny (a zatem stworzyć podział przestrzeni wzdłuż osi horyzontalnej) oraz wprowadzić trzy nowe osoby: Pastora, Lekarza i Dyrektora Więzienia (Prest, Lege, Fengselsdirektør). Zdążyli jednak tylko napisać kilka scen. Współpracę przerwała śmierć Kroga w 1962 r. Bjørneboe dokończył adaptację na własną rękę w 1963 r. Dramat, który powstał, był – zgodnie z relacją samego autora – utrzymany w konwencji naturalistycznej<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Np. L. Longum, *En utslitt romanform?*, „Vinduet” 1966, nr 2, s. 100-104; *Den onde hyrde* doczekała się mimo to adaptacji filmowej w 1962 r. (tytuł filmu: *Tonny*), w której wystąpiły takie gwiazdy skandynawskiego kina jak Wenche Foss i Liv Ullmann.

<sup>38</sup> Por. np. P.T. Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo 2001, s. 402-403.

<sup>39</sup> Przedrukowanego jako: A. Kielland, *En gammel kriger drar sverdet*, [w:] J. Bjørneboe, *Samlede skuespill*, Oslo 2005, s. 73-76.

<sup>40</sup> Por. J. Bjørneboe, *TIL LYKKE MED DAGEN (Fra programbrevet)*, [w:] tegoż, *Samlede skuespill*, Oslo 2005, s. 80-84.

Pojawił się wtedy jednak impuls, który skłonił autora do przeprowadzenia na tekście dramatu eksperymentu inspirowanego Brechtem. Do Oslo przyjechał Izzy Abrahami, pochodzący z Izraela młody reżyser i badacz teatru o korzeniach bułgarskich – przybył on do norweskiej stolicy z zamiarem zbierania materiałów do swojej książki o europejskim teatrze. Bjørneboe, który o gościu z zagranicy dowiedział się z prasy<sup>41</sup>, zaprosił go natychmiast do swojego domu położonego w Enebakk pod Oslo, gdzie opowiedział mu o swojej sztuce i przeczytał mu ją w całości, dokonując na potrzeby gościa spontanicznego tłumaczenia. Z relacji Abrahamiego wynika, że dramat utrzymany był w *staromodnym, ibsenowskim lub strindbergowskim stylu* i na dodatek *bardzo melodramatyczny*. Spytany o opinię reżyser pozwolił sobie na szczerość, oświadczając, że manuskrypt nadaje się tylko do spalenia w kominku<sup>42</sup>. Abrahami, poproszony przez zdruzgotanego Bjørneboe<sup>43</sup> o „uratowanie” dramatu, zasugerował zainspirowanie się telewizją, w której reportaże z działań wojennych przeplatane są reklamami pełnymi wesołych motywów muzycznych. Bjørneboe zachwycił się tym pomysłem i w ciągu kilku zaledwie tygodni dokonał znacznych modyfikacji tekstu dramatu, dopisując do niego 17 songów. Warto dodać, że to właśnie Izzy Abrahami reżyserował przedstawienie na deskach Oslo Nye Teater<sup>44</sup>.

## PRZESUWANIE GRANIC BRECHTA

Analizując wypowiedzi Bjørneboe oraz napisane przez niego w związku z dramatem i jego sceniczną realizacją teksty, dojść możemy do przekonania, że autorowi zależało na dwóch podstawowych kwestiach: po pierwsze, podkreśleniu, że *Til lykke med dagen* nie jest wyłącznie adaptacją *Den onde hyrde* (być może po to, by zdystansować się od niezbyt docenionej przez krytyków powieści), po drugie zaś – zaznaczeniu, że konwencja, w której utrzymany jest dramat, nie stanowi tylko prostej implementacji koncepcji Brechtowskich na norweskim gruncie. Oba te aspekty zostały podkreślone najdobitniej w tekście dołączonym do teatralnego programu, wydrukowanego w związku z premierą *Til lykke med dagen* w lutym 1965 r.<sup>45</sup> Przeczytać możemy tam m.in.: *Sztuka ta może być odczytana wielorako: jako musicalowa komedia, satyra, tragikomedia lub jeszcze co innego, istnieje natomiast jedna rzecz, którą ona nie jest: sztuka nie* [podkreślenie w tekście oryginalnym – K.D.] *stanowi adaptacji powieści DEN ONDE HYRDE. [...] Sztuka jest obszerniejsza tematycznie i przyjmuje inną perspektywę. Skupia się na kwestiach bardziej ogólnych niż przestępczość czy przestarzały system prawny i penitencjarny*<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Co swoją drogą daje pewne pojęcie o norweskim życiu kulturalnym w latach 60. – sam przyjazd zagranicznego reżysera stanowił wydarzenie na tyle znaczące, że zainteresowała się nim prasa.

<sup>42</sup> T. Rem, *Født til frihet...*, s. 143-144.

<sup>43</sup> Który, zgodnie z relacją wdowy po nim, Tone T. Bjørneboe, *przeplakał całą noc*, por. T. Rem, *Født til frihet...*, s. 144.

<sup>44</sup> *Tamże*, s. 172.

<sup>45</sup> J. Bjørneboe, *TIL LYKKE MED DAGEN (Fra programheftet)*...

<sup>46</sup> *Tamże*, s. 80.



Na szczególną uwagę zasługuje tu ostatnie z zacytowanych zdań. Historia Tonniego staje się w *Til lykke med dagen* istotnie jedynie przyczynkiem do rozważań na temat kwestii tak uniwersalnych jak: czym jest wina, czym jest kara, czy posłuszeństwo autoritetom niszczy jednostkę, czy cierpienie nieść może odkupienie<sup>47</sup> itd. Lektura tekstu dramatu prowadzi do jasnej konkluzji, iż jego celem jest – nie, jak u Brechta, stymulacja społecznej czy politycznej świadomości widza – lecz pobudzenie go do refleksji nad kwestiami, które, z braku bardziej precyzyjnego terminu, nazwę w tym miejscu metafizycznymi<sup>48</sup>.

I choć w *Til lykke med dagen* odnaleźć możemy liczne rozwiązania techniczne typowe dla teatru Brechtowskiego – mające na celu to, co Bjørneboe sam uważał za najważniejsze w teatrze epickim, to jest realizowanie na różne sposoby efektu V – dojść możemy do wniosku, że zabiegi te mają inne niż u Brechta cele. Stąd też starania autora, by na każdym kroku podkreślić, iż jego sztuka nie jest po prostu realizacją koncepcji teatru epickiego. Bjørneboe jednocześnie zaznaczał, że jest świadom celowości konwencji, w jakiej pisał dramat. W wywiadzie udzielonym w związku z premierą mówił: *Konsekwentnie budowałem sztukę na kontrastach. Sceny poważne przerywane są songami*<sup>49</sup>, *a burleskowe występy przechodzą w sekwencje nacechowane najgłębszą powagą*<sup>50</sup>. W tej samej rozmowie dystansował się on od Brechta: *Arystoteles twierdził, że życie jest tragiczne, a ludzki los leży w rękach bogów. Bert Brecht był przeciwnego zdania. Uważał, że społeczeństwo stworzyli ludzie, dlatego można je zmienić. Wszelka tragedia wynika ze złego planowania, twierdził Brecht, lecz ja podchodzę do tego sceptycznie*<sup>51</sup>.

Bjørneboe zaznaczał również swoją odrębność, wyjaśniając, jaką funkcję spełniają w *Til lykke med dagen* songi: *Przyjmując, że na scenie się śpiewa, widz przyjmuje również, iż teatr nie imituje ani nie „przypomina” tego, co z reguły uważamy za otaczającą nas rzeczywistość. Oczywiście tylko wtedy, gdy songi nie są wykorzystywane w celu budowania „atmosfera”. Jak łatwo stwierdzić, tworzą one niemal zawsze kontrast do sytuacji, w której są umieszczone. Nie prowadzą dalej akcji, lecz naświetlają ją – z pozycji odległej od lub wręcz*

<sup>47</sup> Tonnie, a także jego współwspółtwórcy kilkakrotnie zostają porównani w tekście dramatu do ukrzyżowanego Chrystusa, np. J. Bjørneboe, *Til lykke med dagen...*, s. 12, 17.

<sup>48</sup> Podobnie było zresztą w przypadku kolejnej „epickiej” sztuki Bjørneboe to jest *Fuglelskerne*. Manfred Wekwerth z Berliner Ensemble, któremu autor wysłał niegotowy jeszcze tekst dramatu, skomentował go, pisząc, iż *brakuje mu w nim społecznego uzasadnienia stanu rzeczy*, zaznaczając dodatkowo, że sposób pisania Bjørneboe wydaje mu się *przesadnie indywidualistyczny i moralizatorski* (T. Rem, *Født til frihet...*, s. 199).

<sup>49</sup> O tym, jak sam Bertolt Brecht postrzegał znaczenie muzyki i songów w dramacie i teatrze, przeczytać można m.in. w: B. Brecht, *Zu „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, [w:] tegoż, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 24: Schriften 4, Berlin und Frankfurt am Main 1991, s. 74-86; B. Brecht, *Zu „Die Dreigroschenoper” (Band 2)*, [w:] tegoż, *Werke.... Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 24: Schriften 4, Berlin und Frankfurt am Main 1991, s. 56-73.

<sup>50</sup> B. Gabrielsen, *Samfunnsreformatør Bjørneboe har premiere*, [w:] J. Bjørneboe, *Samlede skuespill*, Oslo 2005, s. 76-77.

<sup>51</sup> *Tamże*.

przeciwnej do procesu na scenie. Wprowadzenie tej metody kontrastu w następujących po sobie scenach oraz za pomocą songów ma na celu intensyfikację przesłania oraz „treści” przemiannych faz fabuły, na której bazuje sztuka. Muzyka i teksty songów wykorzystywane są zatem w inny sposób i w innym celu niż np. u Brechta<sup>52</sup>.

Do czynienia mamy zatem z „epicką” czy też „Brechtowską” formą, w którą tchnięta została alternatywna treść. Zamiast teatru marksistowskiego, mającego na celu pobudzenie widza do krytycznego myślenia i działania, mamy teatr metafizyczny, stymulujący do refleksji nad kwestiami uniwersalnymi. Teatr Bjørneboe nie jest bynajmniej wolny od emocjonalnego zaangażowania. Jako jego dwie najważniejsze cechy J. Martin podaje *nie zawsze skrywaną empatię wobec treści* oraz *brak wiary w realną możliwość zmiany na lepsze*<sup>53</sup> (gdyż egzemplifikowana przez osoby dramatu ludzka tragedia wynika z samej esencji tego, kim i czym jest człowiek). Teatr Jensa Bjørneboe to zatem teatr emocjonalny oraz pesymistyczny, teatr niejednoznaczności oraz sprzeczności. Poniżej pochylam się nad konkretnymi przykładami tego, w jaki sposób w *Til lykke med dagen* konstruowane są i przekraczane granice – zarówno przestrzeni, jak i rzeczywistości. Posługuję się w tym celu tekstem dramatu opublikowanym po raz pierwszy w 1965 r., bez odwoływania się do jego realizacji scenicznych.

## OŚ HORYZONTALNA I DWIE SFERY

Jedną z metod budowania kontrastów, o których pisze Bjørneboe, jest organizacja przestrzeni scenicznej pozwalająca na symultaniczne odgrywanie dwóch różnych scen; przestrzeń zostaje bowiem podzielona wzdłuż osi horyzontalnej na dwie sfery – „niższą” oraz „wyższą”. Koncepcja ta została sprecyzowana w didaskaliach umieszczonych w tekście dramatu przed pierwszą jego sceną: *Na początku scena jest niemal pusta. [...] Z tyłu umieszczone jest rusztowanie z zamontowaną na nim platformą. Spełnia ona funkcję „biura dyrektora” na piętrze, „mostu nad rzeką” itd.*<sup>54</sup>

Podział ten został wprowadzony na wniosek Helgego Kroga, to jest jeszcze przed zmianą konwencji dramatu z naturalistycznej na „epicką”. Opisana w didaskaliach platforma spełnia funkcję przede wszystkim biura dyrektora więzienia, mostem nad rzeką staje się na tylko jedną scenę. Owa „górną” sfera przeznaczona jest głównie dla Pastora, Lekarza i Dyrektora, pozbawionych imion, nazwisk oraz cech indywidualnych trzech postaci-symbolów, będących niejako personifikacją demonicznego, niszczącego jednostkę „systemu”.

Z punktu widzenia historii teatru rozwiązanie takie nie jest bynajmniej niczym nowym. Scena symultaniczna to – obok sceny sukcesywnej – jedna z najpopularniejszych form organizacji przestrzeni teatralnej, wykorzystywana zwłaszcza w teatrze średnowiecznym, gdzie podział sceny odzwierciedlać miał ówczesne wyobrażenia o porządku

<sup>52</sup> J. Bjørneboe, *TIL LYKKE MED DAGEN (Fra programbrevet)*..., s. 82.

<sup>53</sup> J. Martin, *Keeper of the Protocols*..., s. 95.

<sup>54</sup> J. Bjørneboe, *Til lykke med dagen*..., s. 9.

wszechświata. Przestrzeń ulegała dychotomicznemu podziałowi na dwie sfery, sacrum i profanum<sup>55</sup>. Zabieg ten charakterystyczny był dla takich form teatralnych jak misterium czy moralitet.

W *Til lykke med dagen* znaleźć można inne, wykraczające poza samą kwestię organizacji przestrzeni scenicznej paralele do teatru średniowiecznego – opierającego się głównie na konfrontacji pomiędzy dobrem a złem, a więc kontrastach<sup>56</sup>. Można się pokusić o próbę odczytania dramatu Bjørneboe jako współczesnego moralitetu. Wprowadzenie postaci trzech „reprezentantów systemu” może być również świadomym nawiązaniem do tej formy, w której dochodziło często do personifikacji abstrakcyjnych cech i pojęć, takich jak Dobro, Zło, Wiara, Zazdrość itd.<sup>57</sup> Średniowieczny moralitet stanowić miał w założeniu uniwersalną metaforę ludzkiego losu – stanowi ją również przedstawiona w *Til lykke med dagen* historia Tonniego, „współczesnego everymana”.

Sama organizacja przestrzeni scenicznej sztuki Bjørneboe może przywołać na myśl również inną średniowieczną formę – teatr misteryjny, w którym podstawową jednostkę scenografii stanowił tzw. manson, obszar umieszczony na podwyższeniu i z reguły wyposażony w trzy boczne ściany i zadaszenie, czasami również podium bez ścian<sup>58</sup>. Na tej samej zasadzie funkcjonuje w *Til lykke med dagen* platforma na rusztowaniu. Co ciekawe, działalność trzech „reprezentantów systemu”, to jest Pastora, Lekarza i Dyrektora Więzienia, ograniczona jest w tekście dramatu do tej górnej sfery<sup>59</sup>. Jedynymi osobami dramatu, które są w stanie dokonać transgresji pomiędzy dwoma obszarami, są sam Tonnio i jego towarzysz Rudzielec. Pokusić można się zatem o interpretację, że sfera „górna”, przypisana reprezentantom władzy, jest równocześnie sferą demoniczną, opanowaną przez upersonifikowane alegorie ciemniżącej jednostkę władzy<sup>60</sup>.

Funkcją sceny symultanicznej jest jednocześnie ukazanie wydarzeń zachodzących w dwóch niezależnych systemach przestrzeni, pozostających względem siebie w stosunku dialektycznym, by wydarzenia rozgrywające się w każdym z nich mogły ze sobą kontrastować, komentując się jednocześnie nawzajem<sup>61</sup>. Do takiego symultanicznego

<sup>55</sup> Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 188.

<sup>56</sup> M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 194.

<sup>57</sup> *Tamże*, s. 258-260 i 270.

<sup>58</sup> M. Gołaczynska, *Inspiracje przestrzeni misteryjnej w spektaklach Teatru Biuro Podróży*, [w:] *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, red. W. Baluch, M. Lachman, D. Łarionow, Kraków 2006, s. 267.

<sup>59</sup> W różnych realizacjach scenicznych podróżują oni jednak pomiędzy sferą „górna” a „dolną”. W przedstawieniu Teatru Telewizji NRK z 1987 r. Pastor dokonuje na przykład spektakularnej wizualnie transgresji pomiędzy oboma obszarami, poruszając się pomiędzy nimi niczym wystrzelona w kosmos rakietą, patrz: *Til lykke med dagen*, spektakl Teatru Telewizji NRK wyemitowany 3 maja 1988 r., rok produkcji 1987, [online] <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/ftea00005987/03-05-1988>, 21 I 2018.

<sup>60</sup> W teatrze średniowiecznym Niebo umieszczano zazwyczaj po stronie lewej (w górę), zaś piekło – po prawej (na dole), patrz: Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.

<sup>61</sup> Zob. np. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 128; J. Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008, s. 202.

przedstawienia dwóch niezależnych scen dochodzi w *Til lykke med dagen* trzykrotnie: w scenie 11 aktu I oraz scenach 2 i 4 aktu II – przy czym w scenie 2 aktu II platforma na rusztowaniu staje się „mostem nad rzeką”, w dwóch pozostałych zaś przypadkach odgrywa rolę biura Dyrektora Więzienia. W każdej z trzech scen wydarzenia rozgrywane na obu płaszczyznach *przenikają się, dookreślają i wchodzą ze sobą w dialog*<sup>62</sup>.

Poza tymi trzema przypadkami, sfera „górna” pozostaje „aktywna”, nawet jeśli nie rozgrywa się na niej żadna konkretna scena ani nie padają w niej słowa. W didaskaliach czytamy, że *dobiega z niej hałas*<sup>63</sup>, w innej scenie z kolei Pastor, Lekarz i Dyrektor Więzienia bezgłośnie *dyskutują o problemach prawnych, teologicznych oraz medycznych*, podczas gdy „na dole” rozgrywa się inna akcja<sup>64</sup>. Permanentna „aktywność” sfery „górnej” stwarza wrażenie, że wszystko, co dzieje się na „niższym” planie, poddawane jest nieustannej kontroli i ocenie przedstawicieli systemu.

„Wewnętrzne rozwarstwienie czasoprzestrzenne”, o którym pisze m.in. Jerzy Limon<sup>65</sup>, nie sprowadza się w *Til lykke med dagen* wyłącznie do podzielenia fizycznej przestrzeni wzdłuż osi „góra–dół”. W dramacie do czynienia mamy również z przypadkami przekraczania granic rzeczywistości, w których „porzucana” jest czasowo właściwa akcja dramatu i zbudowana zostaje *ad hoc* zupełnie inna opowieść.

## TEATR „POZA TEATREM”

W dramacie Bjørneboe wyróżnić możemy kilka sekwencji zdających się istnieć jakoby niezależnie od jego właściwej akcji. Historia Tonniego zostaje „zastopowana”, osoby dramatu przyjmują zupełnie inne role i zaczynają funkcjonować w innej, alternatywnej rzeczywistości. Zabiegi tego rodzaju mają zapewne w założeniu wprowadzenie elementów metafikcji, tematyzacji dramatu (w zamierzeniu i z myślą o jego scenicznych realizacjach również – teatru), co zaś za tym idzie – zburzenie iluzji oraz wywołanie efektu wyobcowania.

Również te zabiegi nie są w historii teatru i dramatu niczym nowym, nie wiążą się też ściśle z teatrem Brechtowskim czy Brechtem inspirowanym. Wprowadzenie tego typu rozwarstwienia rzeczywistości na kilka poziomów realizowane było w ciągu wieków<sup>66</sup> w formie tak zwanego motywu „teatru w teatrze”, sytuacji, w której grupa osób dramatu z rzeczywistości „nadrzędnej” odgrywa przedstawienie dla innej grupy osób (wprowadzając jednocześnie nowy, „podrzędny” poziom rzeczywistości)<sup>67</sup>. Anne Ubersfeld pisze, iż wszystko, co znajduje się na teatralnej scenie, jest *oznaczone znakiem minus*, a zatem *odznacza się nierzeczywistością*, odsyłając widza do innego

<sup>62</sup> J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, s. 202.

<sup>63</sup> J. Bjørneboe, *Til lykke med dagen...*, s. 23.

<sup>64</sup> *Tamże*, s. 62.

<sup>65</sup> J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, s. 202.

<sup>66</sup> Zob. np. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I...*, s. 131.

<sup>67</sup> Zob. np. M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988, s. 223.

poziomu realności – realności sztuki<sup>68</sup>. Wprowadzając w obrębie przestrzeni scenicznej *uprzywilejowaną strefę, w której teatr wypowiada się jako taki*, doprowadza się do podwójnej negacji: *Freud nas poucza, że kiedy śnimy, sen znajdujący się wewnątrz snu mówi prawdę. Przez podwójną negację sen o śnie jest prawdą. Tak samo „teatr w teatrze” ukazuje nam nie to, co rzeczywiste, lecz to, co p r a w d z i w e, zmieniając znak iluzji i odkrywając ją w całym kontekście scenicznym, który go otacza*<sup>69</sup>. Tego rodzaju podwójność prowadzi do zniszczenia efektu teatralnej iluzji (dwa minusy tworzą wszak znak plusa), które w teatrze Brechtowskim – lecz także w teatrze epickim w wydaniu Jensa Bjørneboe – ma służyć do pobudzenia odbiorcy do refleksji (której charakter zależny będzie od założeń twórcy).

Odnosić należy jednak, iż w przypadku *Til lykke med dagen* nie mamy do czynienia z „tradycyjnym” motywem dramatu w dramacie czy teatru w teatrze – sceny, które istnieją niejako na innym poziomie (czy też: w innej warstwie) rzeczywistości, nie zawierają się we właściwej akcji dramatu w tym sensie, że są w jej ramach „odgrywane” przez osoby dramatu przejmujące chwilowo rolę „aktorów” operujących przed „publicznością”. Sekwencje te istnieją niejako „poza” główną rzeczywistością *Til lykke med dagen* bądź też „obok” niej.

W tekście dramatu można wyróżnić ich łącznie sześć. Dwie z nich – pierwsza i ostatnia scena (scena 1 aktu I oraz scena 12 aktu II) mają bardzo jasno sprecyzowaną funkcję – tworzą ramę całej opowieści, stanowiąc coś na kształt prologu i epilogu. W scenie pierwszej Tonnie występuje nie w roli więźnia, lecz mistrza ceremonii, ustanawiającego ramy dalszej opowieści: na jego znak opuszczona zostaje krata, określająca przestrzeń, w której będzie rozgrywać się opowieść (więzienie), definiując jednocześnie role osób operujących po obu stronach tej kraty (stanowiącej kolejną, tym razem wertykalną granicę przestrzeni), dzieląc ich na więźniów oraz pracowników więzienia<sup>70</sup>. Zamykająca dramat scena rozgrywa się w kościele, w którym Pastor odprawia nabożeństwo, pozostałe zaś osoby tracą swoją dotychczasową tożsamość, zmieniając się w członków parafialnej wspólnoty, odśpiewujących wspólnie pieśń nawiązującą do pytania zadanego Chrystusowi przez Piłata: „Czym jest prawda?”<sup>71</sup>.

Dwie kolejne sekwencje istniejące poza właściwą rzeczywistością dramatu to scena 5 aktu I oraz scena 5 aktu II, opatrzone przez Bjørneboe tytułami, odpowiednio: *Scena na pustyni* oraz *Pogrzeb homoseksualisty*<sup>72</sup>. W obu tych scenach osoby dramatu zmieniają swój status i tożsamość – w *Scenie na pustyni* Tonnie oraz trzej przedstawiciele systemu stają się spragnionymi podróżnikami poszukującymi wody<sup>73</sup>, w scenie

<sup>68</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I...*, s. 35.

<sup>69</sup> *Tamże*, s. 39.

<sup>70</sup> J. Bjørneboe, *Til lykke med dagen...*, s. 12.

<sup>71</sup> *Tamże*, s. 70.

<sup>72</sup> Org. „En sopers begravelse”. W scenie tej chowany jest bezimienny więzień 613, towarzysz z celi Tonniego, który do więzienia trafia za uwiedzenie nieletniego chłopca i, w scenie 2 aktu I, popełnia samobójstwo.

<sup>73</sup> J. Bjørneboe, *Til lykke med dagen...*, s. 20-21.

pogrzebu zaś osoby dramatu zmieniają się w pracowników biura pogrzebowego oraz bliskich opłakujących śmierć Więźnia 613<sup>74</sup>. W obu scenach zmiana statusu osób dramatu podkreślona jest za pomocą innych/dodatkowych elementów stroju oraz rekwizytów. W scenie na pustyni są to korkowe helmy, w scenie pogrzebu zaś – cylindry, łopaty oraz obcisłe spodnie żałobników (wprowadzenie wszystkich tych elementów zaznaczone zostaje jasno w didaskaliach).

Najciekawszym natomiast przypadkiem przeniesienia sekwencji dramatu „poza” jego właściwą rzeczywistość w *Til lykke med dagen* wydaje się para scen opatrzonych przez autora tytułami *Scena różowa* (scena 7 aktu I) oraz *Scena zielona* (scena 10 aktu I). Różnią się one od opisanych powyżej sekwencji chociażby dlatego, że osoby biorące w nich udział (Tonnie i Kari) nie tracą swojej „właściwej” tożsamości; sceny powiązane są dodatkowo ściśle z istotnym dla „właściwej” akcji wątkiem miłosnym. Sekwencje te powinno się jednak traktować jako przykład na rozwarstwienie rzeczywistości dramatu z tego powodu, że są one tą samą, identyczną sceną (ta sama sytuacja, osoby, kwestie: rozmowa pomiędzy Tonniem a Kari o przyszłości ich związku), powtórzoną dwukrotnie praktycznie bez zmian. Drobne elementy decydujące o rozbieżności pomiędzy sekwencjami sprecyzowane zostały w didaskaliach. W przypadku sceny różowej mamy więc *różowe światło, naturalny sposób mówienia*<sup>75</sup>, w scenie zielonej zaś – *zielone światło, sposób mówienia wulgarny, twardy, bardzo rytmiczny*<sup>76</sup>. Wymowa obu sekwencji jest zupełnie inna: sceny różowej – optymistyczna, zielonej zaś – niepokojąca i niepozostawiająca nadziei dla przyszłości uczucia Tonniego i Kari. Kwestią interpretacji pozostaje, która z dwóch „kolorowych” scen (i czy któraś w ogóle) należy do „właściwej” rzeczywistości dramatu. „Realność” sceny różowej zdaje się w każdym razie negować Rudzielec, rzucając pod sam jej koniec (na stronie) komentarz: *Pieprzone marzenia!*<sup>77</sup>. Można więc pokusić się o próbę odczytania sceny różowej jako projekcji marzeń Tonniego, sceny zielonej zaś – nazwanej przez J. Martina *munchowskim obrazem lęku i izolacji*<sup>78</sup> – jego koszmarów.

Opisane powyżej sceny *Til lykke med dagen* ukazują, jak Bjørneboe, wykorzystując w swoim dramacie zabieg przekraczania granic rzeczywistości, sięga po stosowane w Brechtowskim teatrze epickim rozwiązania techniczne, pragnąc osiągnąć przy tym nieco inne rezultaty – jego celem, zamiast pobudzenia świadomości społecznej widza (czy też odbiorcy tekstu dramatu), jest stymulacja tego widza lub odbiorcy do refleksji nad zagadnieniami o charakterze uniwersalnym czy metafizycznym. Forma pozostaje zatem bez zmian, lecz w wyznaczone przez nią ramy tchnięta zostaje nowa treść.

<sup>74</sup> *Tamże*, s. 50-51.

<sup>75</sup> *Tamże*, s. 26.

<sup>76</sup> *Tamże*, s. 36.

<sup>77</sup> *Tamże*, s. 28.

<sup>78</sup> J. Martin, *Keeper of the Protocols...*, s. 111.



## HYBRYDOWY TEATR TRANSGRESJI

Stwierdzenie, że Bjørneboe w swojej pracy dramaturga inspirował się tekstami Brechta i pobytami w Berliner Ensemble, jest oczywiście dużym uogólnieniem i uproszczeniem. Norweski autor czerpał impulsy z wielu różnych źródeł: od 1962 r. prowadził regularną korespondencję z Eugenio Barbą i orientował się dzięki temu dość dobrze w rzeczywistości niezależnych grup teatralnych w Polsce. Fascynowała go pantomima: Marcel Marceau, Samy Molcho czy Henryk Tomaszewski<sup>79</sup>. Cenił sobie bardzo filmy Charliego Chaplina, lecz doskonale znał również dramaty i teksty teoretyczne Augusta Strindberga. Nieobca była mu twórczość Gustafa Gründgensa, Giorgio Strehlera i innych współczesnych mu europejskich reżyserów<sup>80</sup>. Kategoryzacja jego dramatów jako „brechtowskich” nie jest zatem do końca precyzyjna, zaś postrzeganie rozbieżności pomiędzy założeniami teatru epickiego sformułowanymi przez Bertolta Brechta a konkretnymi rozwiązaniami zastosowanymi w tekstach scenicznych Bjørneboe w kategorii błędów interpretacyjnych czy braku zrozumienia – nie do końca fortunna. Norweg, wciąż porównywany do Brechta przez rodzimych krytyków literackich i teatralnych, zaczął się od pewnego momentu świadomie od niego odcinać. Przyczyną, dla której zrezygnował z songów w swoim trzecim z kolei dramacie, to jest *Semmelweisie*, była właśnie niechęć do tych porównań. W liście do swojego przyjaciela, Allana Ewalda (z 12 marca 1967 r.) pisał: *Nie jest jeszcze za późno na uwzględnienie songów, ale już się na tym sparzyłem: krytycy mają wtedy jeden argument! BRECHT. Wydaje im się, że to właśnie Brecht wynalazł śpiewanie na scenie. To naprawdę irytujące, być do niego nieustannie i bezpodstawnie porównywanym [...]*<sup>81</sup>.

Dramaty Bjørneboe z pierwszego okresu jego twórczości można określać mianem „epickich” z tym zastrzeżeniem, że ich „epickość” nie sprowadza się do prostej implementacji koncepcji teatru Brechta na norweskim gruncie, a raczej do świadomego wykorzystania pewnych jego założeń formalnych do realizacji nieco innych celów.

Bjørneboe zdawał sobie w pełni sprawę z faktu, że jego teksty dramatyczne mają charakter hybrydowy, podobnie jak całe jego spojrzenie na teatr. W liście do Eugenio Barby z 13 października 1963 r. pisał m.in.: *Moje poglądy na teatr przechodzą proces nieustannego rozwoju, ale zaczynają chyba obecnie nabierać formy bardziej konkretnej: myślę o teatrze psychosomatycznym, pozostającym pod silnym wpływem pantomimy i mającym w zasadzie stanowić negację, bo składającym się jedynie z elementów, których wykorzystać nie może powieść, poezja, radio, telewizja ani film. Mój ideał pozostaje niezmienny: połączenie cyrkowej menażerii i teatru wywodzącego się z wysokiej literatury. [...] Nowy dramat musi być bardziej jasny, mniej przegadany i bardziej gestyczny. [...]*

<sup>79</sup> Z którym to Bjørneboe przeprowadził nawet wywiad z okazji wizyty jego grupy w Oslo w 1963 r., zob.: J. Bjørneboe, *Det polske pantomimeteateret. Samtale med Henryk Tomaszewski*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 180-187.

<sup>80</sup> Zob. np. T. Rem, *Født til frihet...*, s. 152.

<sup>81</sup> J. Bjørneboe, *Om Semmelweis. Brev til Allan Edwall*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 48-49.

*Oczywiście to logos stanowi przyczynę wszechrzeczy, lecz SŁOWO musi stać się CIAŁEM, by mogło naprawdę zamieszkać między nami*<sup>82</sup>.

Teatr epicki Jensa Bjørneboe pozostaje teatrem transgresji – na wielu różnych płaszczyznach i w wielu różnych ujęciach. Dochodzi w nim do ustanawiania, definiowania i przekraczania granic – nie tylko tych fizycznych, scenicznych lub granic rzeczywistości w obrębie samych dramatów czy ich teatralnych realizacji. Bjørneboe przekracza również granice formalne, tak proponując rozwiązania, których w historii norweskiego dramatu jeszcze nie widziano, jak i przesuwając oraz definiując na nowo granice tego, czym może być teatr epicki (w pierwotnym ujęciu Brechtowskim). Dramaty Bjørneboe wiązały się wreszcie również z koniecznością przekraczania granic państwowych – granic krajów i kultur, umożliwiając zaszczerpienie na gruncie norweskim po raz pierwszy elementów różnych europejskich tradycji teatralnych.

W świetle powyższych rozważań dojść można do wniosków, że dramaty Jensa Bjørneboe w pierwszym okresie jego twórczości nazwać można „epickimi dramatami hybrydowymi”: łączącymi brechtowską formę z elementami wielu innych europejskich tradycji, jak chociażby teatrem średniowiecznym lub „epickimi dramatami metafizycznymi” – których celem, przy zachowaniu brechtowskich środków formalnych, jest pobudzenie odbiorcy do refleksji nad kwestiami o charakterze uniwersalnym. I choć określenie „epicki teatr metafizyczny” wydawać się może oksymoronem, to spełnia ono założenia, które stawiał sobie sam Bjørneboe – oto „cyrkowa menażeria” połączona zostaje z tradycją europejskiej „wysokiej literatury”, od wieków starającej się dotknąć istoty człowieczeństwa, tradycją, w którą autor sam pragnął się wpisywać, wychodząc poza granice współczesnego mu norweskiego „zaścianka”.

## BIBLIOGRAFIA

- Aase L., *Jens Bjørneboes Semmelweis: en kritisk analyse*. Praca magisterska obroniona na Uniwersytecie w Bergen, Bergen 1975.
- Andersen P.T., *Norsk litteraturhistorie*, Oslo 2001.
- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002.
- Barba E., *Skąd się wywodzę*, [w:] tegoż, *Spalić dom*, przeł. A. Górka, Wrocław–Warszawa 2011.
- Berthold M., *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980.
- Bjørneboe J., *Amputasjon*, Oslo 1970.
- Bjørneboe J., *Behandling av unge lovovertredere*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika*, Oslo 1983.
- Bjørneboe J., *Brechts liv og verk*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *Den onde hyrde*, Oslo 1960.
- Bjørneboe J., *Det polske pantomimeteateret. Samtale med Henryk Tomaszewski*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *Dialektisk etterskrift*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *Disiplinerstraffer i norske fengsler*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika*, Oslo 1983.

<sup>82</sup> J. Bjørneboe, *Ord og gestus. Brev til Eugenio Barba*, [w:] tegoż, *Om Brecht...*, s. 25.

- Bjørneboe J., *Dongery*, Oslo 1976.
- Bjørneboe J., *Er sykdom straffbar?*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika*, Oslo 1983.
- Bjørneboe J., *Forord*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *Fuglelskerne*, Oslo 1966.
- Bjørneboe J., *Historia bestialstwa: chwila wolności*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa 1995.
- Bjørneboe J., *Om Semmelweis. Brev til Allan Edwall*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *Om teater*, Oslo 1978.
- Bjørneboe J., *Ord og gestus. Brev til Eugenio Barba*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *Ornitofile*, przeł. J. Giebułtowicz, J. Kulmowa, „Dialog” 1967, nr 7.
- Bjørneboe J., *Rekiny*, przeł. J. Purzycka-Kvadsheim, Poznań 1981.
- Bjørneboe J., *Semmelweis*, Oslo 1968.
- Bjørneboe J., *Teater i morgen*, [w:] tegoż, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Bjørneboe J., *TIL LYKKE MED DAGEN (Fra programheftet)*, [w:] tegoż, *Samlede skuespill*, Oslo 2005.
- Bjørneboe J., *Til lykke med dagen*, [w:] tegoż, *Samlede skuespill*, Oslo 2005.
- Bjørneboe J., *Tilfellet Torgersen*, Oslo 1972.
- Bjørneboe J., *Uten en tråd*, Oslo 1966.
- Bjørneboe J., *Åpent brev til Justisministeren*, [w:] tegoż, *Vi som elsket Amerika*, Oslo 1983.
- Bjørneboe T., *Forord av Tone T. Bjørneboe*, [w:] J. Bjørneboe, *Om Brecht og Om teater*, Oslo 2003.
- Brecht B., *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, [w:] tegoż, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller*, Band 22: Schriften 2, Berlin und Frankfurt am Main 1993.
- Brecht B., *Zu „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, [w:] tegoż, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller*, Band 24: Schriften 4, Berlin und Frankfurt am Main 1991.
- Brecht B., *Zu „Die Dreigroschenoper” (Band 2)*, [w:] tegoż, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller*, Band 24: Schriften 4, Berlin und Frankfurt am Main 1991.
- Brecht B., *Zu „Die Rundköpfe und Die Spitsköpfe”*, [w:] tegoż, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller*, Band 24: Schriften 4, Berlin und Frankfurt am Main 1991.
- Drozdowska K., *„Cały kraj się gotuje”. Powieści pornograficzne Jensa Bjørneboe*, [w:] *Ambicje literatury popularnej. Studia Północnoeuropejskie, tom II*, red. H. Chojnacki, K. Drozdowska, Gdańsk–Sopot 2017.
- Drozdowska K., *Jens Bjørneboes episke teater. Rozprawa doktorska obroniona w Instytucie Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego*, Gdańsk 2014.
- Dvergdsdal A., *Jens Bjørneboes Semmelweis: Brecht-inspirert melodrama*, [w:] *Tendensar i moderne norsk dramatik*, red. D. von der Fehr, J. Hereide, Oslo 2004.
- Figueiredo I., de, *Ord/Kjott. Norsk scenedramatikk 1890-2010*, Oslo 2014.
- Gabrielsen B., *Samfunnsreformator Bjørneboe har premiere*, [w:] J. Bjørneboe, *Samlede skuespill*, Oslo 2005.

- Garton J., *Jens Bjørneboe: Prophet without Honor*, London 1985.
- Gołaczyńska M., *Inspiracje przestrzenią misteryjną w spektaklach Teatru Biuro Podróży*, [w:] *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, red. W. Baluch, M. Lachman, D. Łarionow, Kraków 2006.
- Kielland A., *En gammel kriger drar sverdet*, [w:] J. Bjørneboe, *Samlede skuespill*, Oslo 2005.
- Kvamme E., *Kjære Jens, kjære Eugenio: om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater*, Oslo 2004.
- Limon J., *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.
- Longum L., *En utslitt romanform?*, „Vinduet” 1966, nr 2.
- Martin J., *Keeper of the Protocols. The works of Jens Bjørneboe in the Crosscurrents of Western Literature*, New York 1996.
- Partyga E., *Barba i Bjørneboe. Listy pełne marzeń*, „Pamiętnik Teatralny” 2017, R. 66, z. 1-2 (261-262).
- Pfister M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988.
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.
- Rem T., *Født til frihet*, Oslo 2010.
- Rem T., *Sin egen herre*, Oslo 2009.
- Thon J.H., *Mystikeren, bohemen og reformpedagogen Bjørneboe: Opphavet og oppgjøret*, [w:] te- goż, *Tradisjon og institusjon*, Kristiansand 2005.
- Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002.
- Wandrup F., *Mannen, myten og kunsten*, Oslo 1984.
- Wærp L.P., *Forsvinning og fastholdelse. Jon Fosses Ein sommars dag – en dramaestetisk lesning*, „Edda” 2002, 102(01).

## Relacje

Rozmowa z Eugenio Barbą, Odin Teatret, Holstebro, 6 IX 2016.

## Zbiory archiwalne

OTA (Odin Teatret Archives): Documents, Fonds Eugenio Barba, Series Letters, Barba-Letters, b. 1.

## Materiały audiowizualne

- Tonny*. Film w reżyserii Nilsa R. Müllera, produkcja Ess-Film AS, Norwegia 1962.
- Til lykke med dagen*. Spektakl Teatru Telewizji NRK wyemitowany 3 maja 1988 r., rok produkcji 1987, [online] <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/ftca00005987/03-05-1988>, 21 I 2018.

---

**Dr Karolina DROZDOWSKA** – adiunkt w Instytucie Skandynawistyki Uniwersyte- tu Gdańskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują współczesny norweski dramat oraz wpływy ideologii na literaturę i kulturę. Zajmuje się również przekładem literac- kim z języka norweskiego, jest członkiem Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury oraz Bałtyckiego Stowarzyszenia Tłumaczy.