

# SEMMELOWEIS JENSA BJØRNEBOE – BUNT NA WSKROŚ CZASU I PRZESTRZENI

Karolina Drozdowska

Institut Skandynawistyki  
Uniwersytet Gdański

## Senne miasteczko Oslo

W utworze *Street Fighting Man* zespołu The Rolling Stones, z roku 1968<sup>1</sup>, będącym swoistym komentarzem do bieżących wydarzeń w Europie, Mick Jagger uskarża się, że pozostaje mu tylko śpiewać w zespole rockandrollowym, gdyż w „sennym Londynie nie ma miejsca dla człowieka walczącego na ulicach”<sup>2</sup>. Londyn nie był bynajmniej jedynym miejscem, które studencka rewolta ominęła. O wiele bardziej „sennym” miastem okazało się norweskie Oslo, stolica kraju leżącego ówczesnie na peryferiach Europy – nie tylko geograficznych, lecz też politycznych i kulturowych. Radykalizacja środowisk uniwersyteckich trwała tam co prawda już od mniej więcej połowy lat 60., przebiegała jednak głównie w salach wykładowych, nie zaś na ulicach. W kronice działających w tamtych czasach radykalnych organizacji studenckich, sporządzonej przez badaczy działających w ramach projektu Kaderprosjektet<sup>3</sup>, odnotowano w 1968 roku dwa istotne wydarzenia: zadeklarowane przez Związek Młodzieży Socjalistycznej

(*Sosialistisk Ungdomsforbund*, SUF)<sup>4</sup> przyjęcie „marksizmu-leninizmu oraz myśli Mao Zedonga jako głównej ideologii” oraz pojawienie się portretów „wielkiej piątki” (tj. Marksa, Engelsa, Stalina, Lenina i Mao) na obozie młodzieżowym tej samej organizacji<sup>5</sup>. W grudniu 1967 roku doszło co prawda w Oslo do pewnej formy akcji terrorystycznej (wrzucenia napełnionej benzyną butelki na wystawę *Thanks Yanks*, gloryfikującą wysiłki wojsk USA w Wietnamie), jednak dwóch z trzech sprawców tego czynu (którzy nigdy nie zostali ujęci przez policję) przyznało w udzielonym w roku 2005 anonimowym wywiadzie, że co prawda byli członkami SUF, ale opisany akt wandalizmu był niezwiązanym z działalnością organizacji „ich własnym pomysłem”, z którego „nie są dumni”<sup>6</sup>.

Kiełkujący w norweskiej młodzieży potencjał rewolucyjny miał się rozwinąć

<sup>1</sup> Utwór pochodzi z płyty *Let It Bleed* (1969).

<sup>2</sup> Oryg. „Cause in sleepy London town / There's just no place for a street fighting man”.

<sup>3</sup> Kaderprosjektet, *Den store ml-boka. Norsk maoisme sett nedenfra*, Oslo 2009.

<sup>4</sup> Powstała w 1963 r. młodzieżówka założonej dwa lata wcześniej Socjalistycznej Partii Ludowej (*Sosialistisk Folkeparti*, SF). Partia ta ostatecznie przekształciła się w 1975 r. w Socjalistyczną Partię Lewicy (*Sosialistisk Venstreparti*), działającą na norweskiej scenie politycznej po dziś dzień. Zob. *SV sin historie*, Sosialistisk Venstreparti, <https://www.sv.no/svs-historie/> (5.01.2018).

<sup>5</sup> Kaderprosjektet, *Den store ml-boka...*, strona nienumerowana.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 155. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty z języka norweskiego i angielskiego przytaczam we własnym przekładzie – przyp. K.D.

w pełni dopiero na początku lat 70., kiedy to ruch maoistowski (nieco zresztą, jak na standardy reszty Europy, egzotyczny) zawładnął na niemal dekadę życiem kulturowym i intelektualnym ogromnej części norweskich elit<sup>7</sup>. Europejska rewolta studencka roku 1968 odbiła się natomiast rzecz jasna echem w prasie i wielu tekstach norweskiej kultury. Celem niniejszego artykułu jest próba odczytania dramatu *Semmelweis* Jensa Bjørneboe jako reakcji na wydarzenia, które w roku książkowego wydania utworu wstrząsnęły Europą Zachodnią. Moim zamiarem jest pochylenie się nad genezą oraz strukturą dramatu, a także naświetlenie tego, jak Bjørneboe postrzega rewoltę roku 1968, która, w jego rozumieniu, stanowić miała jedynie preludeum do większych i donioślejszych wydarzeń o skali globalnej.

### Człowiek, mit i dzieło<sup>8</sup>

Jens Bjørneboe (1920–1976) jest autorem w Polsce właściwie nieznanym. Przekładu na język polski doczekały się zaledwie dwie jego powieści<sup>9</sup>, a także jeden dramat<sup>10</sup>. W Norwegii zaś jego nazwisko urosło w czasie do rangi pewnego symbolu – Bjørneboe jest uznawany nie tylko za jednego z najwybitniejszych norweskich pisarzy XX wieku, ale też za jedną z najbarwniejszych postaci powojennego świata literackiego, bezkompromisowego buntownika, który zawsze stawał po stronie słabych i uciśnionych, nie bojąc się konfrontacji z instytucjami państwowymi, czy też konserwatywnymi normami współczesnego mu życia społecznego. Jego powieść *Uten en tråd* (Jak ją Pan Bóg stworzył)<sup>11</sup> została skonfiskowana (jako

„obsceniczna” i „gorsząca”) przez policję w 1966 roku. Zarówno autor, jak i wydawca stanęli przed sądem, co świadczyć może poniekąd o wspomnianej powyżej peryferyjności oraz zaściankowości ówczesnego życia kulturowego w Norwegii. Jens Bjørneboe to postać niejednoznaczna i wielowymiarowa. Sam fakt, że jego najnowsza biografia, wydana w dwóch tomach w latach 2009–2010<sup>12</sup>, liczy sobie łącznie ponad 1200 stron, świadczyć może o tym, iż mit Bjørneboe wciąż rozpala wyobraźnię Norwegów.

Dramaty zajmują istotne miejsce w jego obszernym dorobku. Brytyjska badaczka Janet Garton zaproponowała systematykę twórczości dramatycznej norweskiego pisarza, polegającą na podziale jego (łącznie) sześciu sztuk na trzy kategorie: pierwszą stanowić miały „dramaty epickie”, bądź też „dramaty brechtowskie”<sup>13</sup>, drugą zaś – omawiany tu *Semmelweis*, będący zdaniem Garton „kategorią samą w sobie” oraz szczytowym osiągnięciem dramatycznym Bjørneboe. Do trzeciej kategorii zalicza Garton późniejsze sztuki pisarza<sup>14</sup>, jej zdaniem mniej udane i niewarte takiej uwagi, jak teksty przyporządkowane do dwóch pierwszych grup<sup>15</sup>.

O norweskim teatrze mówi się często, że „jego historia jest prosta: najpierw był Ibsen, potem nie było nic. Teraz jest Jon Fosse”<sup>16</sup>. Dzieła Jensa Bjørneboe są zaprzeczeniem tej niesprawiedliwej i krzywdzącej opinii. Pisarz, poza wspomnianymi sześcioma dramatami, pozostawił po sobie cały cykl artykułów, esejów oraz rozpraw

<sup>7</sup> Zob. np. K. Drozdowska, *Den store politiske vekkelsen som har hjemsoekt vårt land – marxister, leninister og maoister i norsk 1900-talls litteratur*, [w:] M. Sibińska, H. Dymel-Trzebiatowska (red.), *Nowe Wyzwania, Nowe Horyzonty. Czterdzieści Lat Skandynawistyki Gdańskiej*, t. 1: *Literatura, język, przekład*, Gdańsk 2016, s. 64–76.

<sup>8</sup> Śródtytuł jest tłumaczeniem tytułu biografii Jensa Bjørneboe pióra Fredrika Wandrupa (*Mannen, myten og kunsten*), wydanej po raz pierwszy w 1984 r.

<sup>9</sup> J. Bjørneboe, *Rekiny*, przekł. J. Purzycka-Kvadsheim, Poznań 1981; J. Bjørneboe, *Historia bestialstwa: chwila wolności*, przekł. A. Marciniakówna, Warszawa 1995.

<sup>10</sup> J. Bjørneboe, *Ornitofile*, przekł. J. Giebułtowiec, J. Kulmowa, „Dialog” 7/1967, s. 36–74.

<sup>11</sup> J. Bjørneboe, *Uten en tråd*, Oslo 1966.

<sup>12</sup> T. Rem, *Sin egen herre*, Oslo 2009; T. Rem, *Fadt til frihet*, Oslo 2010.

<sup>13</sup> Do których zalicza się *Til lykke med dagen* (Wszystkiego dobrego w tym dniu) z 1965 r. oraz *Fugleelskerne* (Ornitofile) z 1966 r.

<sup>14</sup> *Amputasjon* (Amputacja) z 1970 r., *Tilfallet Torgersen* (Przypadek Torgersen) z 1972 oraz *Dongery* (Dżins) z 1976 r.

<sup>15</sup> J. Garton, *Jens Bjørneboe, Prophet Without Honor*, London 1985, s. 69.

<sup>16</sup> Zob. L.P. Wærp, *Forsvinning og fastholdelse. Jon Fosses Ein sommars dag – en dramaestetisk lešning*, „Edda” 1/2002, s. 86. Choć zauważyć należy, że norweskimi dramatomowi „postibsenowskiemu” poświęca się w ostatnich latach coraz więcej zainteresowania, czego dowodem może być opublikowana w roku 2014 książka Ivo de Figueiredo *Ord/Kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890–2000*.

teoretycznych<sup>17</sup>, stanowiących wykładnię jego poglądów na to, czym powinien być teatr. Bjørneboe wychodzi od koncepcji teatru epickiego Bertolta Brechta, odrzuca jednak jego założenia ideologiczne i społeczne przy jednoczesnym zachowaniu większości rozwiązań technicznych, tworząc nową jakość, którą nazwać można „emocjonalnym”, bądź też „metafizycznym”, teatrem epickim<sup>18</sup>. Tendencje te najwyraźniejsze są w dwóch pierwszych dramatach Bjørneboe, zaliczanych przez Garton do kategorii sztuk „epickich”. W *Semmelweisie* i pozostałych trzech sztukach występują już w o wiele mniejszym natężeniu, przy czym podkreślić należy, że rozwiązania stosowane przez Bjørneboe pozostają jednymi z najciekawszych i najodważniejszych w historii norweskiego XX-wiecznego teatru. Nie bez powodu amerykański badacz Joe Martin pisze o nim, że był „drugim, po Nordahlu Griegu [tj. drugim w Norwegii – komentarz K.D.], który zrzucił ibsenowskie okowy”<sup>19</sup>.

### Historia wolności, tom pierwszy

Tematyka tekstów dramatycznych Bjørneboe oscyluje wokół podobnych zagadnień jak jego powieści: uniwersalnych kwestii zbrodni i kary, winy i odkupienia, destruktywnego wpływu opresyjnego systemu (struktur państwowych czy społecznych) na jednostkę oraz gloryfikacji indywidualizmu i buntu. Norweski pisarz manifestuje dodatkowo w niemal wszystkich swoich tekstach głęboki pesymizm, wychodząc z założenia, że nikczemność wpisana jest w ludzką naturę<sup>20</sup>. Za jego największe literackie osiągnięcie uważa się tak zwaną *Historię bestialstwa* – składający się z trzech powieści<sup>21</sup> cykl, stanowiący swoistą kronikę ludzkiej małości i zwyrodnienia na

przestrzeni wieków. *Semmelweis* miał być w zamyśle pierwszą częścią nowego cyklu, roboczo nazwanego przez pisarza *Historią wolności*, stanowiącego coś w rodzaju paraleli do *Historii bestialstwa* i ukazującego, iż człowieka stać również na wielkość i bohaterstwo<sup>22</sup>. Koncepcja ta nie została jednak nigdy zrealizowana, *Semmelweis* pozostaje więc jedynym „tomem” *Historii wolności*.

Podzielony na 32 sceny (plus dwa prologi i dwa epilogi) dramat opowiada historię Ignaza Philippa Semmelweisa, żyjącego w latach 1818–1865 węgierskiego lekarza, uważanego za ojca antyseptyki. Semmelweis odkrył powiązanie pomiędzy ogromną śmiertelnością na oddziale położniczym wiedeńskiego szpitala, w którym pracował, a faktem, że lekarze do badania rodzących przystępowali bezpośrednio po ćwiczeniach w prosektorium. Rozpoczął więc kampanię walki z gorączką połogową, próbując zmusić kolegów i studentów do dokładnego mycia rąk. Wysiłki te spotkały się z ogromnym oporem ze strony konserwatywnego środowiska lekarskiego. Bjørneboe czyni ze starcia Semmelweisa z resztą świata temat swojego dramatu, przedstawiając coś w rodzaju studium niszczenia buntowniczej jednostki przez system (Semmelweis popada w końcu w obłęd i umiera na tę samą gorączkę, przeciwko której przez większość życia toczył bój, po zacięciu się w rękę w czasie sekcji zwłok). Nie sposób uniknąć tu porównań do ibsenowskiego *Wroga ludu*<sup>23</sup>. Współcześni badacze twórczości Bjørneboe zaznaczają, że *Semmelweis* jest sztuką, w której norweski pisarz „oddalił się o krok od Brechta, idąc ku Ibsenowi”<sup>24</sup>, natomiast dramat, krótko po jego wydaniu książkowym, porównywany był również z *Życiem Galileusza*<sup>25</sup> Brechta<sup>26</sup>. Warto jednak zauważyć, że Semmelweis, w odróżnieniu od ibsenowskiego doktora Stockmanna, jest postacią historyczną

<sup>17</sup> Zebranych i wydanych po jego śmierci w tomach *Om Brecht* (O Brechcie; 1977) i *Om teater* (O teatrze; 1978).

<sup>18</sup> Więcej na ten temat w: K. Drozdowska, *Jens Bjørneboes episke teater*, rozprawa doktorska obroniona w Instytucie Skandynawistyki Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

<sup>19</sup> J. Martin, *Keeper of the Protocols. The Works of Jens Bjørneboe in the Crosscurrents of Western Literature*, New York 1996, s. 5.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>21</sup> *Chwila wolności* (wydanie oryginalne: 1966), *Kruttårnet* (Prochownia; 1969), *Stillheten* (Cisza; 1973).

<sup>22</sup> F. Wandrup, *Mannen, myten og kunsten*, Oslo 1984, s. 135.

<sup>23</sup> H. Ibsen, *Wróg ludu*, przekł. Waleria Marrené, [https://pl.wikisource.org/wiki/Wr%C3%B3g\\_ludu](https://pl.wikisource.org/wiki/Wr%C3%B3g_ludu) (7.01.2018).

<sup>24</sup> I. de Figueiredo, *Ord/Kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890–2000*, Oslo 2014, s. 285.

<sup>25</sup> B. Brecht, *Życie Galileusza*, [w:] idem, *Dramaty. Tom II*, przekł. R. Szydłowski, Warszawa 1962, s. 115–254.

<sup>26</sup> T. Rem, *Født til frihet...*, s. 344.

– czytelnik (widz) ma więc od początku pewność, jak jego historia się skończy, i wie, że buntowniczy lekarz ma rację – co podkreślone zostaje zresztą już w drugim prologu sztuki, wyrwanej z czasu jej właściwej akcji sekwencji odsłonięcia pomnika Semmelweisa. Pomnik ten – co znajduje wyraz w didaskaliach – ma być obecny na scenie przez cały czas trwania spektaklu<sup>27</sup>.

Akcja dramatu rozciągnięta jest na blisko 20 lat i rozgrywa się między innymi w Wiedniu, Budapeszcie i Wenecji, a historia Semmelweisa ukazana została na tle wielkich wydarzeń w Europie – głównie rewolty roku 1848 i następujących po niej represji. W rewolcie tej Bjørneboe dostrzegł jasną paralelę do wydarzeń roku 1968 i to właśnie ten fakt zainspirował go do szybkiego ukończenia sztuki, nad którą, co zaznacza we wstępie do książkowego wydania dramatu z września 1968 roku, pracował przez siedem lat<sup>28</sup>. Dodatkową motywacją dla pisarza był również, wspomniany już w niniejszym tekście, proces o pornografię z roku 1967, w którym Bjørneboe doświadczył sam na sobie opresyjnego działania systemu, które określił jako „wpływające wysoce stymulująco na chęć do pracy i działalność intelektualną”<sup>29</sup>.

W *Semmelweisie* mamy więc do czynienia z masowym wystąpieniem – rewolucją roku 1848. Ta jednak stanowi jedynie tło dla właściwej akcji dramatu: rewolty indywidualnej, w akcie której jednostka samotnie stawia czoła opresyjnemu systemowi. Paralela pomiędzy wydarzeniami, których *Semmelweis* dotyczy, a współczesną Bjørneboe rzeczywistością jest zatem dwojaka: stykamy się z buntem jednostki oraz buntem mas. We wstępie do książkowej wersji sztuki autor pisze:

„Na scenie ma zostać odtworzony proces, który rozegrał się indywidualnie w zeszłym stuleciu, a który, w wielkim stylu, rozpoczyna się także dzisiaj – upadek autorytetów.

Nie chodzi o ośmieszenie żenującego rozdziału historii medycyny, lecz o una-

oczenie nadchodzącego stadium rozwoju ludzkiego ducha: wolności.

Jedno stulecie nie odgrywa wielkiej roli<sup>30</sup>.

Warto zauważyć, że w rewolcie roku 1968, którą Bjørneboe zresztą z góry uznaje za nieudaną, norweski pisarz widzi zaledwie początek, wstęp do większego przewrotu, niosącego za sobą zupełne unieważnienie struktur państwowych i społecznych. Każda inna rewolucja prowadzi jego zdaniem jedynie do wymiany klas rządzących, co podkreślone zostaje w pełnym goryczy komentarzu – tytule do sceny 18. *Semmelweisa*, rozgrywającej się już po wydarzeniach 1848 roku: „Metternich odszedł – policja została”<sup>31</sup>. Bjørneboe daje wyraz swoim radykalnym, anarchistycznym poglądom już w drugim akapicie wstępu do książkowego wydania dramatu:

„Żadna ze znanych nam dziś form społeczeństwa nie zdołała przełamać dominacji autorytetu. W ramach owych form istnieją struktury typowe dla dyktatury, najbardziej widoczne w kościołach, wojsku, partiach politycznych, na uniwersytetach i w szkołach oraz, przede wszystkim, w aparacie wymiaru sprawiedliwości i jego związkach zawodowych: prokuraturze i policji. Każde społeczeństwo zbudowane zostało na szkielecie, którego elementów nie da się zreformować, zmienić ani naprawić: jedyną możliwością jest całkowite ich zniszczenie. Wymaga to radykalizmu myśli i woli, który zaczynamy obecnie dostrzegać w spontanicznych aktach buntu ujawniających się w różnych formach na całym świecie: dążeniach ku globalnej, skierowanej przeciwko autorytetowi rewolucji, w moim rozumieniu, jedynym jasnym punkcie w przyszłości”<sup>32</sup>.

Rok 1968 był, w założeniu Bjørneboe, wyłącznie pierwszym stadium, wprowadzeniem lub preludium do tej „globalnej rewolucji”, etapem zakończonym – w rozumieniu norweskiego pisarza – tragiczną, lecz niezbędną porażką, która otworzy ludziom oczy i zainspiruje ich do kolejnych, bardziej

<sup>27</sup> J. Bjørneboe, *Semmelweis*, [w:] idem, *Samlede skuespill*, Oslo 2005, s. 167.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 159.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 161–162.

radykałnych działań. W ostatnim akapicie wspomnianego tekstu czytamy: „Rok 1968, ogłoszony «rokiem praw człowieka», stał się rokiem klęski tych właśnie praw. Lecz zostanie on również zapamiętany jako rok buntu wolności przeciwko dyktaturze autorytetów. Buntownicy w kraju za krajem zostali rozbici przez wojsko i policję, ale nie oznaczało to zwycięstwa władzy – lecz to, że ludzie ją dzierżący zrzucili maski; demokracje zostały obnażone jako dyktatury, ONZ zaś zdemaskowało się jako instrument w rękach wielkich mocarstw. Rok 1968 – rok porażki – przejdzie do historii jako rok prawdy”<sup>33</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że pisząc o roku 1968, Bjørneboe mógł mieć na myśli nie tylko rewoltę studencką w Europie Zachodniej, ale także na przykład wydarzenia w Czechosłowacji czy innych krajach Bloku Wschodniego. Nie zmienia to jednak faktu, iż wystąpienia studenckie musiał uważać w tym kontekście za niezwykle ważne, a przynajmniej symboliczne, postanowił bowiem „wkomponować” je w tekst *Semmelweisa*, przerzucając w ten sposób metaforyczny most pomiędzy latami, w których rozgrywa się akcja dramatu, a czasem sobie współczesnym.

### Studenci szturmują teatr

W toku pracy nad swoimi dwiema pierwszymi sztukami Bjørneboe korzystał z porad i pomocy wielu ludzi teatru z Norwegii i zagranicą<sup>34</sup>. *Semmelweisa* konsultował natomiast z duńskim znawcą twórczości Eugène’a Ionesco, Christianem Ludvigsenem<sup>35</sup>, lecz przede wszystkim – z Eugenio Barbą, uczniem Jerzego Grotowskiego i dyrektorem Odin Teatret, który w roku 1966 przeniósł się z Oslo do duńskiego Holstebro<sup>36</sup>. To właśnie on poddał

norweskiemu pisarzowi pomysł rozwiązania, które włączyłoby do tekstu *Semmelweisa* studencką rewoltę roku 1968. Proces rodzenia się tej koncepcji możemy odtworzyć krok po kroku, bazując na korespondencji pomiędzy Bjørneboe a Barbą<sup>37</sup>.

W liście z 27 czerwca 1968 roku norweski autor informuje swojego przyjaciela, że przesyła mu fotokopię tekstu dramatu, który co prawda został już złożony do wydawnictwa i złamany, ale wiele można jeszcze w nim poprawić. Prosi o sugestie dotyczące ewentualnych skrótów czy rozszerzeń. Dodatkowo dzieli się z Barbą pełną goryczy uwagą dotyczącą wydarzeń w Europie: „Studenckie buntury we wszystkich krajach zostaną zapewne wykorzystane przez polityków, którzy zdołają zwieść młodzież nowymi obietnicami i starymi trikami, jak wtedy, gdy poświęcono Metternicha, by zdusić bunt i następnie wprowadzić jeszcze gorszą dyktaturę [...]”<sup>38</sup>.

Barba, zaraz po otrzymaniu przesyłki, przekazał Bjørneboe swoje uwagi telefonicznie. W liście datowanym na 8 sierpnia 1968 roku pisze: „[...] postaram się teraz zapisać luźne myśli, które próbowałem przekazać Ci parę dni temu *ad viam telephonicam*”. Następnie sformułowane zostają cztery punkty dotyczące skrótów czy rozszerzeń oraz dłuższa refleksja, w której Barba proponuje, by swoistą „ramę” przedstawienia stanowiło preludium, symulujące „przejęcie” teatru przez studentów, a także epilog, w którym buntownicza młodzież

wadzili intensywną korespondencję przez cały okres pobytu Barbę w Opolu, gdzie pracował jako asystent Grotowskiego (stąd zainteresowanie Bjørneboe teatrem polskim, m.in. Jerzym Grotowskim i Henrykiem Tomaszewskim). Eugenio Barba jest jednym z największych kulturowych mediatorów pomiędzy Polską a Norwegią, a założony w 1964 r. w Oslo Odin Teatret na początku pracował, wykorzystując metody inspirowane założeniami Grotowskiego. Pierwsze przedstawienie teatru Barbę, *Ornitofilene*, bazowało na wstępnej, nieukończonyj jeszcze wersji sztuki Bjørneboe *Fuglelskerne*. Na temat przyjaźni i współpracy Barbę z Bjørneboe powstała w 2004 r. obszerna książka *Kjære Jens, kjære Eugenio* (Drogi Jensie, Drogi Eugenio) Elsy Kvamme. Publikacja ta zawiera również przedruki większości zachowanej korespondencji między Bjørneboe a Barbą.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>34</sup> Przy *Til lykke med dagen* byli to Izzy Abrahami i Helge Krog, przy *Fuglelskerne* zaś m.in. Peter Palitzsch z Berliner Ensemble, Jens Kruuse, Eugenio Barba czy Christian Ludvigsen. Więcej na ten temat m.in. w: T. Rem, *Født til frihet...*, s. 62–64, 143–145 i 198–202.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 334.

<sup>36</sup> Znajomość z Barbą stanowi ciekawy polski „trop”, czy też „wętek”, w twórczości Bjørneboe. Do ich spotkania doszło w Oslo pod koniec lat 50. Mężczyźni zaprzyjaźnili się i pro-

<sup>37</sup> Korespondencja zachowana w archiwum Odin Teatret (OTA), zbiór: Documents, Fonds Eugenio Barba, Series Letters, Barba–Letters, b1.

<sup>38</sup> OTA (Odin Teatret Archives): Documents, Fonds Eugenio Barba, Series Letters, Barba–Letters, b1.

zostałaby rozpędzona przez policję. Szczegóły tych dwóch scen, pisze Barba, mogłyby się zmieniać z każdym kolejnym przedstawieniem<sup>39</sup>. Bjørneboe odpowiada przyjacielowi w entuzjastycznym liście datowanym na 17 sierpnia 1968 roku, w którym informuje go, iż najnowsza wersja *Semmelweisa* „zawiera niemal wszystkie sugerowane zmiany”<sup>40</sup>.

Istotnie, analizując tekst książkowego wydania dramatu opublikowanego na jesieni 1968 roku, dojść możemy do wniosku, że wzięta pod uwagę została praktycznie każda z sugestii Barby wyszczególnionych w liście z 8 sierpnia. Interesujący wydaje się zwłaszcza sposób, w jaki w tekst sztuki została wkomponowana studencka rewolta. Jeszcze przed sceną z odsłonięciem pomnika *Semmelweisa* (zatytułowaną *Preludium w auli*<sup>41</sup>) umieszczona została sekwencja, której nadano tytuł *Preludium w teatrze*<sup>42</sup>.

Didaskalia jasno precyzują, jak sekwencja ta powinna być zagrana i wyreżyserowana: scena jest z początku pusta, stoją na niej dekoracje przywodzące na myśl „operetkę lub musical”. Zza kulis i z wielu innych miejsc w teatrze rozlega się nagle hałas: odgłosy walki, krzyki, a wreszcie rytmiczne skandowanie. Na scenę wypadają studenci krzyczący: „Ku-ba! Ku-ba! Ku-ba!” oraz „Che! Che! Che!”. Dokonują oni demontażu operetkowych dekoracji, rozwieszają wokół sceny czerwone i czarne flagi, po czym rozsiadają się w różnych miejscach, a jeden z nich oświadcza: „Studenci tego miasta rozpoczynają niniejszym okupację teatru”<sup>43</sup>. Następnie, razem ze swoją koleżanką, formułuje postulaty: studenci czują się wykluczeni z publicznej debaty, są wykorzystywani przez system, który przerabia ich na trybiki wielkiej społecznej maszyny. Wiele z wygłoszonych na scenie haseł stanowi skrótowy, mocno uproszczony opis powodów, dla których studenci Europy

Zachodniej faktycznie wyszli w 1968 roku na ulice. Studentka mówi na przykład:

„Cała władza jest obecnie skupiona w rękach pokolenia, które, pośrednio lub bezpośrednio, uczestniczyło w budowie radzieckiego Gułagu, obozów koncentracyjnych i komór gazowych [...], które doprowadziło do wojny w Wietnamie, Korei, które zgwałciło Węgry, Grecję i Czechosłowację.

Oczekuje się od nas, byśmy zaufali tym politykom i właścicielom koncernów. Mamy, lojalnie i posłusznie, oddać naszą wyspecjalizowaną siłę roboczą do dyspozycji międzynarodowej bandy przestępców politycznych!”<sup>44</sup>.

Dodaje następnie: „Nie mamy zamiaru pozwolić, byśmy my sami, z naszą wiedzą, zostali wykorzystani jako pionki w grze zbrodniarzy ze Wschodu i Zachodu. Protestujemy przeciwko używaniu nas jako narzędzi ucisku i masowych czystek”, jej kolega zaś dopowiada: „Chcemy samodzielnie decydować o tym, jak nasza wiedza zostanie spożytkowana”<sup>45</sup>.

Po sformułowaniu tych postulatów student informuje publiczność, że zamiast „ogłupiającej operetki” zostanie tego wieczora wystawiona sztuka „o autorytecie i antyautorytecie”, po której nastąpi otwarta debata. Studenci sprzątają następnie scenę, przygotowując ją do przedstawienia. Ich lider dokonuje zaś krótkiego wprowadzenia: „Sztuka rozpoczyna się w połowie zeszłego wieku, bezpośrednio przed wielkim studenckim buntem, który miał miejsce w roku 1848. Pragnę przypomnieć publice, iż bunt studencki nie są zjawiskiem nowym i że od zawsze zapowiadały one ogromne zmiany społeczne”<sup>46</sup>. Po tym wprowadzeniu rozpoczyna się *Preludium w auli*.

W opisaną początkową sekwencję sztuki Bjørneboe nie tylko unaocznia, w jaki sposób sam rozumie wydarzenia roku 1968, ale również wyprowadza paralełę pomiędzy współczesną sytuacją a wystąpieniami sprzed 120 lat. Podkreśla także po raz kolejny, że w studenckim buncie

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> J. Bjørneboe, *Semmelweis...*, s. 167.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 165–167.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 166–167.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 167.

widzi jedynie zapowiedź zdarzeń większych i donioślejszych.

Brak wiary norweskiego pisarza w studencką rewoltę jako taką dochodzi do głosu zwłaszcza w końcowej sekwencji dramatu, *Epilogu w teatrze* (następującym po *Epilogu w auli*<sup>47</sup> – konstrukcja sztuki jest więc symetryczna). Sekwencja ta jest stosunkowo krótka. Lider studentów zaprasza w niej publiczność do dyskusji, mówiąc: „Temat debaty brzmi: «Jak możemy stworzyć społeczeństwo, które nie jest zbudowane na przemocy i ucisku?»». Dobrze znamy nasze własne poglądy i czekamy na odpowiedź społeczeństwa... Oddajemy głos... Czekamy na argumenty społeczeństwa”<sup>48</sup>. Po tych słowach na scenę wpadają policjanci, którzy brutalnie usuwają z niej studentów (w didaskaliach zaznaczono: „scena ma zostać zagrana z bliską odpychającą brutalnością i przemocą”). Na koniec na deskach zostaje tylko dwóch funkcjonariuszy. Jeden z nich oświadcza z uśmiechem: „Mogę poinformować publiczność, że ład i spokój został przywrócony. Studenckie zamieszki powstrzymano. Życzymy państwu dobrej nocy i bezpiecznej drogi do domu”<sup>49</sup>.

To pesymistyczne zakończenie jest spójne z tym, co Bjørneboe sądził o rewolcie roku 1968: jest ona klęską, lecz jednocześnie zwycięstwem prawdy, bo zmusiła brutalny system do tego, by zrzucił swoją maskę. Jedyne argument, który władza jest w stanie przedstawić w dyskusji, to brutalna, tępa przemoc.

### Zdezaktualizowana rewolucja?

Prapremiera *Semmelweisa* odbyła się 24 września 1969 roku w szwedzkojęzycznym Åbo Svenska Teater w Turku, w Finlandii<sup>50</sup>, norweska premiera miała zaś

<sup>47</sup> Ibidem, s. 244.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Sztukę wyreżyserował Paul Budsko, a w roli tytułowej wystąpił Lars Svedberg. Bjørneboe zależało na prapremierze sztuki za norweskimi granicami, gdyż od czasów skandalu związanego z tym, że Teatr Narodowy odmówił wystawienia jego sztuki *Fuglelskerne* na festiwal w Wenecji (więcej na ten temat m.in. w: T. Rem, *Født til frihet...*, s. 258), pisarz sceptycznie odnosił się do całego rodzimego środowiska teatralnego.

miejsce w Teatrze Narodowym (*Nationaltheatret*) w Oslo 19 listopada tego samego roku. Sztukę reżyserował Magne Bleness, w *Semmelweisa* wcielił się zaś Joachim Calmeyer<sup>51</sup>. Godny uwagi jest fakt, że w norweskiej inscenizacji zrezygnowano zupełnie z sekwencji początkowej i końcowej, to jest prologu i epilogu w teatrze. Sceny ze studentami pominięto, uznano je bowiem za nieaktualne<sup>52</sup>.

Tak oto *Semmelweis* pozbawiony został kontekstu, w którym pierwotnie osadzono sztukę. Decyzję o wycięciu „zdezaktualizowanych” sekwencji uznać możemy za nieco krótkowzroczną, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że zaledwie kilka lat po jej podjęciu życiem kulturowym Norwegii – a przynajmniej znaczną jego częścią – zawładnęli studenci i intelektualiści – co prawda nieskandujący sloganów o Kubie i Che, ale wielbiący Chiny Ludowe czy Pol Pota. Potencjał rewolucyjny młodzieży, który nie objawił się w „sennym Oslo” w roku 1968, spożytkowali w ogromnym stopniu maoiści.

\*\*\*

Pochylając się nad fenomenem *Semmelweisa*, uważanego za najlepszą sztukę Jensa Bjørneboe, prześledzić możemy, jak wydarzenia związane ze studencką rewoltą roku 1968 postrzegane były w peryferyjnej wówczas – geograficznie, kulturowo oraz politycznie – Norwegii.

Dramat ten stanowi jednocześnie ciekawą wykładnię tego, jak norweski pisarz postrzegał sens aktów buntu – były one dla niego szlachetnymi, z góry skazanymi na porażkę zrywami, mającymi jedynie otworzyć społeczeństwu oczy i przygotować je na kolejny etap walki: globalną, anarchistyczną rewolucję, znoszącą dotychczasowy porządek polityczny i społeczny. W studenckich wystąpieniach 1968 roku nie chodziło więc – w interpretacji Bjørneboe – o realizację konkretnych postulatów, formułowanych przez konkretne grupy w ramach konkretnych organizmów państwowych, ale o zmianę światowego porządku.

<sup>51</sup> T. Rem, *Født til frihet...*, s. 346–348.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 347.

## JENS BJØRNEBOE'S *SEMMELEWEIS* – REBELLION ACROSS TIME AND SPACE

abstract

Karolina Drozdowska

This text is an attempt to read *Semmelweis*, a drama by Norwegian author Jens Bjørneboe as a reaction to the students' revolt that swept through Western Europe. First of all, the analysis of the piece and its origin allows to show the specificity of the then Norwegian cultural and political discourse which developed in peripheral Europe; second of all, it shows an interesting outlook of Jens Bjørneboe on the students' riots as such. As it turns out, the Norwegian writer saw them as noble uprisings, but doomed to failure, only paving the way for a global anarchist revolution.

Key words: Jens Bjørneboe, *Semmelweis*, Norwegian theatre, Norwegian drama, Eugenio Barba

