

Magdalena Wasilewska-Chmura*

Współczesne wariacje na temat eposu *Ædnan* Linnei Axelsson

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.005>

Streszczenie: Artykuł problematyzuje gatunek eposu na przykładzie jego współczesnej realizacji w poemacie Linnei Axelsson *Ædnan* (2018) o losach społeczności szwedzkich Saamów. Jego głównym założeniem jest, że wbrew tezie Bachtina epos nie jest gatunkiem spetryfikowanym i zamkniętym, lecz może zostać zredefiniowany, by wyrażać problemy współczesności. Analiza rozpoczyna się od wskazania cech gatunkowych eposu, które autorka w swoim dziele podważa. Są to: dykcja liryczna zamiast struktury narracyjnej i pośrednictwa narratora, wprowadzenie czasu historycznego w miejsce nieokreślonej przeszłości mitycznej oraz wyeksponowanie kobiecych bohaterek reprezentujących uciśnioną mniejszość w miejsce herosa o nadnaturalnych przymiotach. Funkcje tych rozwiązań w utworze rozpatrywane są przez pryzmat teorii kulturowych: postkolonialnych, feministycznych i genderowych. Pozwala to uchwycić specyfikę wywrotowego pisania kobiecego podważającego patriarchalne wzorce kulturowe: autorytet narratora, męski podmiot i dominację genderowych norm męskości. Jednocześnie wyraźne są cechy nawiązujące do poetyki eposu: mitologizacja sił natury, wspólnotowy wymiar osobistego doświadczenia oraz rola pamięci w tworzeniu tożsamości. W tym świetle utwór można odczytywać jako subwersywny dialog z tradycją eposu, gdzie dawne dążenie do władzy zastępuje apoteoza kulturowo deprecjonowanej Inności.

Słowa kluczowe: literatura szwedzka, epos, Linnea Axelsson, *Ædnan*, kultura Saamów

59

LITTERARIA COPERNICANA 1(41) 2022

ISSNp 1899-315X

ss. 59–76

* Dr hab. prof. UJ, filolog szwedzki i literaturoznawczyni. Zajmuje się poezją szwedzkiego modernizmu, teorią intermedialności, szwedzką powieścią kobiecą XIX wieku w Polsce oraz przekładem.
E-mail: magdalena.wasilewska-chmura@uj.edu.pl | ORCID: 0000-0002-4352-6008.



Modern Variations on the Epic

Ædnan by Linnea Axelsson

Abstract: The article addresses the problem of epic as a genre in the light of *Ædnan* (2018), a modern epic about Swedish Saami people by Linnea Axelsson. Contrary to Bakhtin's opinion that an epic is a closed petrified genre, the article argues that it can be redefined in order to express the experience of the contemporary world. The article analyses those features of the epic which have been radically challenged in *Ædnan*: lyrical diction instead of a narrative structure and the narrator's mediation; historical time instead of mythical time beyond living memory; and a number of female characters representing an oppressed minority group in place of an epic hero endowed with supernatural powers. The interpretation of these features from the perspective of postcolonial, feminist and gender theories helps to embrace the specifics of feminine subversive writing, which undermines patriarchal paradigms in culture: the authority of the narrator, the male subject as well as the dominance of male gender norms. At the same time, however, *Ædnan* has some characteristics of an epic: mythologisation of nature, the collective dimension of individual experiences, and the role of memory in shaping collective identity. Therefore, the poem can be seen as an attempt at a subversive dialog with the tradition of the epic, where the old aspiration to power is transformed into the apotheosis of oppressed Otherness.

Keywords: Swedish literature, epic, Linnea Axelsson, *Ædnan*, Sami culture

Mikhail Bachtin, wywodząc powieść z eposu, ukazał go jako gatunek zamknięty, którego dawne funkcje przejęła i rozwinęła w nowoczesnym kierunku powieść (Bachtin 1982: 550). Franco Moretti poddał natomiast analizie drogę rozwoju eposu w epoce nowoczesnej, wskazując potencjał „odziedziczonej formy”, a jednocześnie nowe rozwiązania formalne, które z nią dialogują (Moretti 1996: passim). To jest właśnie przedmiotem prezentowanych rozważań na materiale współczesnego poematu epickiego szwedzkiej pisarki Linnei Axelsson *Ædnan* (2018), który – za sprawą paratekstu – podejmuje intertekstualny dialog z długą i bogatą tradycją eposu. Punktem wyjścia będzie analiza cech gatunkowych eposu oraz sposobów ich realizacji w poemacie Axelsson. Szczególna uwaga poświęcona zostanie tym elementom utworu, które odbiegają od wzorców gatunkowych. Tutaj odwoływać się będą do kulturowych teorii literatury, zwłaszcza feminizmu i postkolonializmu, traktując je jako paralelne dyskursy podejmujące problem inności. W tym świetle przedmiotowy utwór radykalnie redefiniuje gatunek eposu w duchu wywrotowego pisania kobiecego, które podważa zarówno strukturę epicką, jak i konstrukcję bohatera jako patriarchalne matryce nieadekwatne dla opisu sytuacji represjonowanego podmiotu zbiorowego.

Epos *Ædnan* traktuje o losach trzech pokoleń ludu Saamów na przestrzeni XX wieku aż do czasów współczesnych. Te fennoskandynawskie koczownicze plemiona, zwane dawniej Lapończykami, żyły według tradycji przodków, trudniąc się hodowlą reniferów i rybołówstwem oraz wędrując swobodnie w poszukiwaniu pastwisk i łowisk. Kiedy jednak północne obszary stały się celem industrializacji, państwa skandynawskie ograniczyły prawo do przekraczania granic, a przy tym możliwości hodowli. Szwecja ponadto podzieliła

administracyjnie społeczność rdzenną na hodowców reniferów, których uznała za Saamów, i pozostałych, którzy bezpowrotnie utracili ten status i związane z nim prawa. Zostali oni przymusowo przesiedleni w południowe rejony, gdzie mieli zasymilować się w społeczeństwie szwedzkim. Segregację pogłębiał osobny system kształcenia saamskich dzieci w tzw. szkołach nomadzkich, gdzie zdobywały jedynie minimum wykształcenia potrzebnego do wykonywania najprostszych prac (Bonusiak 2016: 148–151). A wszystko to działo się równocześnie z budową socjaldemokratycznego państwa dobrobytu – Domu Ludu (*folkhemmet*) z jego hasłami równości i solidarności społecznej (Żmuda-Trzebiatowska 2017: 31–45). W drugiej połowie XX wieku Saamowie zaczęli się jednak upominać o swoje prawa, wytaczać państwu szwedzkiemu procesy o prawa do dawnych ziem, które w wielu przypadkach zakończyły się wygranymi, a lud Saamów odzyskał podmiotowość, choć potwierdzoną dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku (por. Bonusiak 2016: 174–187, 212–217).

Z tej perspektywy znaczący jest tytuł utworu – *Ædnan* to słowo północnosaamskie oznaczające ziemię, spokrewnione etymologicznie ze słowami *ædno* ('rzeka') oraz *ædni* ('matka'). Określenia te stanowią tytuły trzech części eposu. Autorka nawiązuje tym samym do kultu macierzyństwa o matriarchalnych korzeniach, a także podkreśla archaiczny związek płodności z naturą, który określał warunki bytowania ludów koczowniczych. Jest to utwór wierszowany, podzielony na jednostki określane przeze mnie, zgodnie z tradycją eposu, jako pieśni, których jest 60 – liczba znacząca, podobnie jak w klasycznych eposach (12 w *Gilgameszu* i *Eneidzie*, 24 w *Iliadzie*, a 50 w *Kalevali*). Nie znajdziemy natomiast w *Ædnan* typowej dla eposu struktury narracyjnej i akcji skoncentrowanej wokół niezwykłych czynów bohatera o nadnaturalnych przymiotach lub wspomaganego przez przychylnych bogów. Jest to bowiem tekst na wskroś liryczny, bez narratora, za to z wieloma lirycznymi podmiotami, głównie kobiecymi, gdyż to przez pryzmat ich losów pokazane są dzieje saamskiej wspólnoty etnicznej. Są też głosy męskie, ale i one przemawiają w tej samej poetyce rozdarcia między tradycją przodków a narzuconym cywilizacyjnym systemem wartości. Mężczyźni nie reprezentują tu bowiem genderowo zakodowanej opozycji wobec kobiecości, lecz wchodzą w postkolonialnie zdefiniowaną kategorię sfeminizowanego Innego (Gandhi 2008: 91–94)¹.

Trzy pokolenia Saamów reprezentują trzy kobiety z dwóch rodzin przesiedlonych do miasteczka Porljus przy zaporze wodnej. W części pierwszej Ristin i jej mąż Ber-Joná tracą synów, dostęp do pastwisk, zostają rozdzieleni i zepchnięci na peryferie cywilizacji. To związek z ziemią (*ædnan*) i naturą jest motywem przewodnim tej części eposu. W części drugiej Lise, z następnego pokolenia, żyje w mieście, ma za męża Szweda i nie identyfikuje się ze swoją grupą etniczną. Kiedy córka wypytuje ją o saamskie korzenie, powraca trauma oderwania od rodziców, samotności w szkole nomadzkiej, zagubienia w życiu i społecznej marginalizacji. Los Lise jest paralelny wobec przemysłowego przekształcenia rzeki Lule w narzędzie produkcji i zysków (*ædno*). W części trzeciej Sandra, córka Lise, kultywuje język i tradycje Saamów, ale też jako aktywistka walczy o prawa do dawnych ziem, finałem zaś jej zaangażowania jest wygrana saamskiej osady Girjas w procesie przeciw państwu szwedzkiemu. Tytuł tej części, związany z matką (*ædni*), oznacza zarówno przywrócenie tożsamości własnej matce, jak i osadzenie w matczynej tradycji własnej tożsamości. Ta musi zostać

¹ O pierwotnych związkach teorii feministycznej i postkolonialnej por. Gandhi 2008: 78. Następnie dyskursy te rozdzieliły się w krytyce pojęcia kobiety natywnej jako konstruktu dyskursu imperialnego.

na nowo zdefiniowana i skonstruowana (Burszta 1998: 146) w postkolonialnym oporze wobec hegemonii centrum.

Liryczna formuła wypowiedzi oznacza brak narracyjnego dystansu, który jest istotną cechą epiki bohaterskiej (Bachtin 1982: 548; Mielecinski 2009: 3, 21²); problematyczne stają się więc jej gatunkowe determinanty: relacja zdarzeń, precyzja opisu i retoryka. Przedstawiane są nie tyle wydarzenia, co ich emocjonalne echa, których sensu bohaterowie na ogół nie są świadomi. Nie są one jasne również dla czytelnika z racji epizodycznej i fragmentarycznej konstrukcji. Zaczniemy więc rozważania od struktury czasowej dzieła.

W charakterystyce eposu Bachtin (1982: 551–557) podkreśla odmienne wobec powieści traktowanie czasu. Epos rozgrywa się według niego w tzw. absolutnej przeszłości, która jest czasem spełnionym lub – inaczej – pełnią czasów, całkowicie odmienną od czasu linearnego. Akcja *Aednan* odnosi się natomiast do wydarzeń historycznych, które z kolei Eleazar Mielecinski wskazuje jako źródła eposu, które z czasem uległy mitologizacji (2009: 4). Każda z sześćdziesięciu pieśni opatrzona jest danymi co do czasu i miejsca akcji oraz tożsamości podmiotu lirycznego – w tych określeniach zakodowany jest zatem element epicki, gdyż poza tym dominują monologi liryczne i czas teraźniejszy, a czas przeszły pojawia się jedynie w strzępkach wspomnień protagonistów.

W następujących częściach eposu odmiennie są też przedstawione relacje czasowe, choć w ramach charakterystycznej dla gatunku struktury epizodycznej. Szesnaście pieśni części pierwszej jest ułożonych chronologicznie od 1913 do 1964 roku, z czego dziewięć dzieje się w różnych porach 1913 roku, kiedy życie bohaterów toczyło się jeszcze według pradawnych rytów; można to interpretować jako odpowiednik epickiego „złotego wieku” i mitycznego trwania (Jarzyńska 2011: 12), któremu kres kładzie zachodnia ekspansja. W części drugiej, najobszerniejszej (dwadzieścia trzy pieśni), istotną rolę odgrywają wspomnienia, toteż zbudowana jest na anachroniach, obejmując lata 1956–2016. W części trzeciej, gdzie głównym podmiotem jest Sandra, czas biegnie wstecz – od 2016 roku (wygrany proces o prawa Samów do ziemi)³ do 1983, ukazując retrospektywnie jej drogę do korzeni⁴. Tutaj ostatnim epizodem, a zarazem formacyjnym doświadczeniem bohaterki, jest jej udział w pogrzebie babci w nomadzkiej osadzie, gdzie przybyły z matką ubrane na czarno, podczas gdy krewni byli w saamskich strojach – *gákti*. Wtedy to Sandra postanawia, że w przyszłości będzie jedną z nich.

Zatrzymajmy się przy owym mitycznym „złotym wieku” sprzed wkroczenia cywilizacji w życie wspólnoty. Pierwotna jedność pracy, życia i natury wydaje się tu w najściślejszym sensie kulturą, a trudy nomadycznego życia nie są czymś zewnętrznym, lecz naturalnym wpisaniem ciała w porządek świata – ahistoryczny, pojmowalny dla członków wspólnoty i nieustannie obecny w tradycji ustnej:

To stado/ karmiło moją krew/ uformowało mnie/ swoim światem// –
 Źródło moich/ wzorów życiowych//
 Rytm zadań//

² Mielecinski pisze nawet o epoce epickiej, ale jednocześnie podkreśla źródła eposu w pierwotnej poezji magicznej (2009: 11).

³ Była to wygrana w sądzie pierwszej instancji, po której państwo szwedzkie dwukrotnie składało apelację, aż Sąd Najwyższy podtrzymał wyrok w 2020 roku (Hofvenberg 2020).

⁴ Ten chwyt znany jest z *Odysei* przedstawiającej losy bohaterów w inwersji czasowej.

które wynikały / i wylaniały się z renów//
 Oczyszczyć skórę z sierści/ pozszywać skóry/ zabezpieczyć mięso// –
 Nosić przy sobie/ te zwierzęce członki/ przetworzone na://
 Pożywienie narzędzia/ produkty ubrania//
 [...]

 Moja przyjaciółka/ obok przędła/ z córkami// –
 Przeciągały/ ścięgną z nóg renów/ między zębami//
 i zwijały w nić/ na policzku// –
 Żar zmieniał barwę//
 A one przędły was/ u cielących się/ łań//
 Słońce przędły/ piękne nad/ krainą cielenia//
 dla nowych/ parujących ciał.
 (Axelsson 2019: 52–57)⁵

Na uwagę zasługuje tu materialność, tak że nie ma różnicy ani hierarchii między ciałami ludzkim i zwierzęcymi, między funkcjami życiowymi ciał a ich przydatnością jako materii, w której niejako nadal żyją, wchodząc w obieg naturokultury (por. Haraway 2012: 245–248). Świadectwem tej egzystencjalnej pełni jest związek nomadzkiej codzienności z pieśnią, która jest nie tylko formą ekspresji o szamańskich korzeniach⁶, ale także wiedzą – tajemną, a jednocześnie dostępną wszystkim przez bezpośrednie doświadczenie świata. Pieśń staje się więc – na płaszczyźnie metapoetyckiej – uzasadnieniem lirycznej formy utworu:

Śpiewaliśmy/ świat wokół// –
 Śpiewaliśmy skalę/ podobną/ do staruszki//
 Kryjówki/ i strach/ śpiewaliśmy//
 gdy Szwed/ ruszał do boju// –
 Z naszym/ starym bębniem// –
 Niebo jaśniało//
 A my śpiewaliśmy/ pradziada/ ze słońcem w dłoni// –
 Ciepłe/ południowe skały gdzie/ gdzie niedźwiedź wiosną/ się wygrzewał//
 wyśpiewaliśmy//
 [...]

 Śpiewaliśmy pracę/ i reny//
 które podzieliły/ rodzinę// –
 Reny co nauczyły nas/ uprawiać tundrę
 (Axelsson 2019: 34–39)

Pieśń jest tu środkiem memoryzacji tradycji i kultury, przekazywanej z pokolenia na pokolenie (pradziad), historii (Szwed jako metonimia historycznego wroga), form pracy (wypas renów w tundrze), a także fizycznie i cielesnie odczuwanej natury. Jako siła mająca powstrzymać ekspansję Szwedów wymieniony jest bęben – w wierzeniach Saamów bęben magiczny z rycinami symboli natury i różnych magicznych sfer świata pełnił funkcje rytualne

⁵ Wszystkie cytowane fragmenty w moim przekładzie. Granice między wersami zaznaczone tu jako /, interlinie między blokami tekstu //, dodatkowe rozdzielanie graficzne bloków tekstu interlinią i myślnikiem – jako myślnik na końcu wersu.

⁶ O szamańskim wymiarze wierzeń ludów ugrofińskich zob. Jarzyńska 2011: 134; Vorren [i] Manker 1980: 124–127.

(Vorren [&] Manker 1980: 100–101, 127–130), toteż był zwalczany i niszczone od czasu wprowadzenia chrześcijaństwa (Bonusiak 2016: 143). Silny związek wierzeń z żywiołami natury jest charakterystyczny dla ludów pasterskich i transhumancyjnych (Szyjewski 2001: 409–413, 421–430). W eposie Axelsson nie występuje co prawda szaman, wchodzący w kontakt z siłami zaświatów, taki jak Väinämöinen w *Kalevali* – mędrzec, śpiewak i wizjoner (Eliade 1997: 21; Bednarek 2001: 117; Jarzyńska 2011: 132), ale ekstatyczna pieśń jest udziałem wszystkich członków wspólnoty. Jest to cecha eposów archaicznych, do których nawiązuje *Ædnan*. Z *Kalevalą* łączy ją ponadto to, że motywem pierwszoplanowym nie jest walka, lecz pokojowe współistnienie w poszanowaniu pracy i obrzędów (Jarzyńska 2011: 132, 141).

Walter Muschg, pisząc o specyfice języka pierwszej osoby, konstatuje:

Świat ukazują się fantazji magicznej jako ja. Zna ona rzeczywistość tylko jako pudło rezonansowe duszy. Poeta orficki żyje w zgodzie z naturą i zna ekstatyczne szczęście samoubóstwienia rozszerzającego ja na cały świat. [...] Magiczne ja przemawia najczęściej w pieśni jednostki, która śpiewem przyswaja swój byt (Muschg 2010: 541).

To naturalne przełożenie ja na świat i na odwrót wskazuje pieśń jako najpierwotniejszą formę ekspresji. Przy tym nie pozostaje ona w sferze subiektywnego doświadczenia, lecz dąży do obiektywności, która jest „obiektywnością jej wewnętrzności duchowej” (ibid.: 543). Saamski joik jest specyficznym gatunkiem pieśni o lirycznych tekstach przekazywanych z pokolenia na pokolenie⁷, które „można [...] traktować jako poezję w ścisłym znaczeniu tego słowa” (Vorren [&] Manker 1980: 118). Liryczność eposu Axelsson jawi się więc jako cecha pierwotna poezji, przedepicka (por. Mielecinski 2009: 10), bo wyrastająca z poczucia jedności ze światem, nie zaś dystansu oznaczającego władzę nad nim. Jednocześnie nawiązanie do tradycji jest twórczym dialogiem z nią dla stworzenia tekstu na wskroś współczesnego – wywrotowego i politycznego w swojej wymowie.

Tak więc w *Ædnan* pieśń rodzi się z ziemi i pracy, oderwanie od ziemi (por. znaczenie słowa *ædnan*) oznacza natomiast utratę pieśni, a zarazem tożsamości – tutaj przedstawioną jako brak orientacji w terenie, a idąc dalej – zagładę dotychczasowego świata. Przymusowe przesiedlenia Saamów zostają przedstawione jako swego rodzaju wygnanie z raju:

Mieliśmy zmusić/ nasze stada by pasły się/ na obcych ziemiach//
 Mieliśmy się wynieść/ z lasów i gór/ i jezior//
 trasy wędrówek i pieśni/ mieliśmy wyprzeć/ wytrzebić z pamięci// –
 Pamięć stada renów//
 nogi cieląt/ które zawsze/ wiodły nas do domu// –
 Teraz rodzić się miały/ na innych ziemiach//
 Teraz każdy krok/ do domu jesienią/ był pożegnaniem/ z naszym życiem
 (Axelsson 2019: 135–137)

Z cytatu wynika, że tradycja, szczególnie ta przekazywana ustnie, związana jest ściśle z pamięcią, administracyjne nakazy zaś oznaczają gwałt dokonywany na tej pamięci. Ruch topograficzny opuszczania ziem przekłada się na ruch wyrzucania tradycji z pamięci, która jest podstawą tożsamości, a odbywa się to w kategoriach przemocy. Nie zaznacza się tu

⁷ O joiku zob. na przykład Nacher [&] Styczyński 2013: 58–65, Vorren [&] Manker 1980: 114–117.

różnica jakościowa kultury i natury, gdyż zwierzęta także mają instynktowną pamięć swoich tras i miejsc cielenia, której ciągłość zostaje przzerwana. Rezultatem jest chaos, w równym stopniu ogarniający ludzi i zwierzęta:

Ber-Joná wędrował/ ze stadem gdzieś/ daleko//
nie potrafiłam już/ nas zaśpiewać//
Nie wiedziałam wszak/ jakie były te ziemie/ gdzie teraz się przeniósł//
I myślałam/ czy to trudne// –
Było trudne//
nasze reny/ nie chciały na południe// –
Chciały na swe/ znajome tereny//
i trudno było/ prowadzić stado//
Tylko niezmordowane/ psy kierowały je/ naprzód //
ale wędrowka/ przeciągała się
(ibid.: 163–165)

Przytoczone fragmenty egzemplifikują styl utworu, który za sprawą lirycznej dykcji i braku narracyjnego dystansu odbiega od poetyki eposu. Interpretuję je jako wywrotowe pisanie kobiece, które nie przejmując zasad logocentrycznego dyskursu, lecz go podważa, stwarzając – w miejsce głosu narratora – wielogłos, polifonię głosów, a także nowe wzory w obrębie linearnej czasowości. Męski dyskurs nie jest tu bowiem związany z płcią, lecz z władzą, która wkracza w archaiczne struktury i brutalnie je podporządkowuje. Dzikie tereny zostają *de facto* skolonizowane przez państwo i rynek, a ich rdzenni mieszkańcy uprzedmiotowieni i poddani procesowi cywilizowania. Na polifoniczność nowoczesnego eposu wskazuje również, wbrew tezie Bachtina, Moretti, widząc w wielości głosów kako-fonię, która reprezentuje heterogeniczność współczesnego świata (Moretti 1996: 58–60).

Edward W. Said, pisząc o imperializmie i kolonializmie, zwraca uwagę, że nie są to taktyki zdobycia i utrzymania władzy, ale przede wszystkim formacje ideologiczne powiązane z wiedzą utrwalającą dominację (Said 2009: 7–8). Również losy Saamów przedstawione w *Ædnan* są pochodną sprzężenia wiedzy z władzą, w tym wypadku idei czystości rasowej, które od lat 20. XX wieku miały w Szwecji swoje instytucjonalne formy. Szwecja była przy tym pierwszym krajem, który uznał eugenikę za dyscyplinę naukową (Zaremba Bielawski 2011: 57–60). Przysyłani do obozowisk Saamów badacze dowodzili hegemonii rasy nordyckiej i podrzędności kulturowej ludów koczowniczych w duchu XIX-wiecznego ewolucjonizmu kulturowego (Burszta 1998: 25–26), przy czym scjentystyczne metody były narzędziami uprzedmiotowienia badanych w imię wyższych celów:

Twardymi narzędziami/ mierzył mnie//
uczeni panowie/ w każdym kącie//
Oстрым jak szydło/ skrzypieniem piór //
przeszywali/ mnie// –
Zrozumiałam że/ w ich papierach/ nabierał kształtu/ gatunek o niewielkim wzroście//
Królewskim atramentem/ kreślono/ rasę zwierzęcia// –
Kajdany naszej/ uległości//
rozpięły mój/ pas domowej roboty
(Axelsson 2019: 147–149)

Narzędzia i przybory do pisania reprezentują cywilizację obcą kulturze Saamów, zarazem zawłaszczającą i imperialną. Królewski atrament, którym zapisywano wyniki badań, jest metonimią władzy – odległej, bezosobowej i opresyjnej, poczucie uprzedmiotowienia wyraża się zaś w subalternowskim przekonaniu o swoim podrzędnym statusie w dehumanizującym dyskursie. W ten sposób, analogiczny do stworzenia przez Zachód Orientu jako dyskursu dominacji i przemocy kulturowej (Said 1991: 74), ukształtował się paternalistyczny dyskurs państwa szwedzkiego wobec Saamów, sankcjonujący jego hegemonię kulturową (por. Bonusiak 2016: 150–151). Ten dyscyplinujący mechanizm społeczność Saamów zdążyła zinternalizować przez wieki⁸, co wyraża się w metaforze „kajdany naszej uległości rozpięły mój pas”, która ujmuje w skondensowanej formie liczne aspekty mechanizmów władzy: zniewolenie, odmiotowanie (to nie sama bohaterka, lecz dyscyplinarny mechanizm rozpinania pas, pozostawiając ją nagą i bezbronną), w końcu kolektywny wymiar podporządkowania („nasza” uległość). Władza jest zatem, mimo obecności swoich reprezentantów, bezosobowa i realizowana przez posłuszne ciała. Jak to ujmuje Michel Foucault, „[c]iała okazuje się częścią składową złożonej maszyny” (2009: 160).

W dyskursie władzy istotnym narzędziem przemocy symbolicznej jest język – dla Saamów nieznanym im język szwedzki, wartościujący i wykluczający, w końcu – pisany w przeciwieństwie do ich oralnej kultury. W tym języku ogłaszano nowe prawa:

Język władzy/ zaczął na nas kropić//
 Szwedzkie słowa/ niemożliwe do wymówienia// –
 Przenikały/ przez ubrania/ i oblepiały skórę// –
 Szpilki spojrzeń//
 deszczem padały na wszystko/ co człowiek kocha// –
 Brudni byliśmy/ z jednego legowiska z psami//
 półnomadzi w drodze/ za zwierzyną
 (Axelsson 2019: 133–134)

Język władzy zostaje przedstawiony jako coś fizycznie dolegliwego (jako że nie mógł być przyswojony intelektualnie ani emocjonalnie), przed czym nie ma ucieczki (deszcz) i co degraduje tożsamość. Do tego dochodzi spojrzenie jako atrybut władzy – już to fizyczne i wartościujące (brud i bliskość zwierząt jako braki cywilizacyjne), już to panoptycznie kontrolujące i realizujące fizykę władzy (Foucault 2009: 204).

Przesiedlenie Saamów na południe i budowa energetycznych molochów na zawłaszczonych terenach to manifestacja hegemonii centrum wobec peryferii – zarówno w sensie geopolitycznym, jak i kulturowym (Burszta 1998: 133–134). W ten dualizm wpisuje się aspekt genderowy, gdyż eksploatacja środowiska utwierdza dominację racjonalnej męskiej kultury nad zdefiniowaną kulturowo w kategoriach kobiecych naturą (Milne 2005: 284), którą tutaj reprezentuje rzeka Lule. Nie chodzi jedynie o system opozycji binarnych kultury zachodniej z jego stereotypizacją i wbudowanym wartościowaniem. Wyrażna jest także autoidentyfikacja – bohaterki postrzegają siebie jako część natury, a ponieważ reprezentują one wspólnotę natywną, naturokultura zyskuje tu dwa odmienne wymiary: stan pierwotnej

⁸ Szwedzka ekspansja gospodarcza na Północ datuje się od XVII wieku, kiedy otwarto pierwsze kopalnie srebra i rudy żelaza, w których zatrudniano Saamów do niewolniczej pracy, jednocześnie ograniczając stopniowo tereny ich bytowania (Bonusiak 2016: 145–147).

jedności człowieka i natury w kulturze Saamów i cywilizacyjnie przekształconą, uprzedmiotowioną naturę:

Fale//
zawracają/ tam w dali//
Zagubione/ macają plecy/ zapory// –
Niemał przez całe/ życie podążałam za/ tymi falami//
Widziałam jak rzeka/ płynie/ między stokami//
Ale właśnie tutaj/ coś ją/ hamuje//
zawraca// –
Widzę jak/ rzeka chce to ominąć/ lecz nie daje rady//
bo zapora/ wyrasta na drodze// –
niczym szaniec/ w sercu natury//
A ja chyba/ nie zawsze umiałam/ oddzielić naturę//
od siebie
(Axelsson 2019: 207–209)

Rzeka, widziana oczami bohaterki i animistycznie ożywiona, szuka po drodze czegoś sobie podobnego, cielesnego (plecy), a napotyka obcą materię, stawiającą opór. Jej zagubienie reprezentuje stan ludzi, żyjących z nią symbiozie. Mioletynski podkreśla ów spłot natury i kultury w mitologii oraz społecznościach rodowych, których członek „rozpatruje stosunki społeczne przez pryzmat swojego stosunku do przyrody, a związki między zjawiskami przyrody w kategoriach stosunków obowiązujących w społeczeństwie pierwotnym” (Mioletynski 2009: 20). Regulacja rzeki została przedstawiona w kategoriach pokrewnych władzy dyscyplinarnej, stosowanych przez bezosobową władzę (tu: giganta energetycznego Vattenfall):

Rzeka wspinała się / cicho po zboczach//
jak tylko Vattenfall/ gwizdnął wracała/ pokornie:// –
Płynęła wstecz/ swym głębokim korytem/ i zatapiała ziemię//
Kiedy po raz trzeci/ mieli regulować ogromną/ zaporę Suorva //
Błaganie//
płonące w oczach/ mamy// –
Tłumaczyła Szwedom/ wyraźnie//
że połowy będą gorsze/ jeśli podniesie się woda// –
Chyba nikt/ nie rozumiał/ o czym mówiła
(Axelsson 2019: 362–363)

Nieujarzmiona rzeka widziana jest z perspektywy industrialnej jako Inny, czyli natura, którą kultura musi ucywilizować, gdyż stanowi odstępstwo od idei racjonalnego gospodarowania. Spotykają się tu różne dyskursy: dominujący dyskurs racjonalizmu i imperialnej polityki oraz dyskurs natywny – peryferyjny, zdeprecjonowany przez cywilizację zachodnią z racji swoich anachronicznych wartości. O ile w ujęciu Saida człowiek Orientu miał – jako reprezentacja Innego – dwie strony: tę budzącą grozę, którą trzeba okiełznać i zdominować, oraz tę fascynującą i tajemniczą (Said 1991: 301–304), to Saamowie jako Inni zredukowani zostali jedynie do tej biologicznej (z punktu widzenia czystości rasowej) i cywilizacyjnej podrzędności. Stosunek metropolii do koczowniczych plemion jest odbiciem procesu

kolonizacji dziewiczych obszarów Północy, w którym koncern przemysłowy przejmuje funkcje animistycznych bóstw.

Powróćmy w tym miejscu do bohatera epickiego, którego Mioletinski określił mianem herosa kulturowego i uznał za jeden z najstarszych paradygmatów epiki bohaterskiej. Badacz wywodzi go, podobnie jak archaiczny epos, z folkloru i charakteryzuje jako twórcę istniejącego porządku świata, który stał się wyidealizowaną formą pamięci historycznej danego ludu (Mioletinski 2009: 23–24). Jego przygody i próby, jakim jest poddawany, mają często funkcje rytualne, a za sprawą mitologizacji jest on zamknięty w owej absolutnej przeszłości, której – zdaniem Bachtina – nie można poznać, a jedynie uznać (1982: 553). Przeszłość w eposie ma bowiem znaczenie nie tylko czasowe, ale również wartościujące – jako tradycja (ibid.: 551). Tak więc heros to bohater męski z wszelkimi przypisanymi mu przez patriarchalną kulturę cechami, dodatkowo zwielokrotnionymi przez półboskie pochodzenie lub ingerencję sprzyjających bóstw, jak siła fizyczna, waleczność, odwaga, mądrość, spryt, a często i funkcje rytualno-kapłańskie. Cechy te pozostają mu niezmiennie przypisane jako ojcu wspólnoty. Moretti pokazuje natomiast proces deheroizacji bohatera we współczesności, gdyż epoka państwa, prawa i wiedzy wyklucza totalny wymiar czynów jednostki. Staje się on biernym obserwatorem, reprezentując tym samym kondycję współczesnego człowieka (Moretti 1996: 16–17). Nadal jednak pozostaje postacią centralną.

Pod tym względem *Aednan* chyba najwyraźniej odbiega od poetyki eposu, rezygnując z tego rodzaju zmitologizowanego bohatera i heroicznym czynów potwierdzających jego status wybrańca. Przeciwnie, na pierwszym planie są postaci kobiece, między którymi nie ma zależności hierarchicznych ani współzawodnictwa. U Mietlińskiego (2009: 25) pojawia się interesująca, choć nierozwinięta hipoteza, że obraz herosów kulturowych być może zaczął się kształtować u schyłku matriarchatu. W świetle tej hipotezy matrylinearna historia *Aednan* może być traktowana nie tyle jako odstępstwo od reguł gatunku, lecz jako próba dotarcia do jego archaicznych korzeni, które nie zostały udokumentowane w kulturze pisma. Motyw schyłku matriarchalnych kultur pojawia się w najdawniejszych eposach, na przykład w *Gilgameszu*, gdzie bogini Ishtar zostaje zdeprecjonowana i ośmieszona przez bóstwa męskie (Kott 1999: 341–346; Jarzyńska 2011: 245).

Epicki wymiar utworu Linnei Axelsson wyraża się przede wszystkim w potraktowaniu indywidualnych historii jako reprezentacji losów zbiorowości, choć paradygmatyczna dla eposu droga prób i zwycięstw tutaj przedstawiona jest jako seria upokorzeń, niezabliżnionych ran, które jednak finalnie prowadzą do ukonstytuowania się etnicznej tożsamości we współczesnej formie. Można zatem dopatrzeć się w tej strukturze pokrewieństwa z rytami inicjacyjnymi dawnych herosów, które wyznaczają następne etapy ich dochodzenia do samoświadomości, choć tutaj rozgrywa się to na przestrzeni kilku pokoleń. Tym bardziej potwierdza się zatem jedna z tez na temat archaicznego eposu, mianowicie że bohater w istocie jest tożsamy ze społecznością (Bachtin 1982: 548). Jednak nowoczesnym rysem przedmiotowego utworu jest to, że bohaterki nie przestają być indywidualnymi egzystencjalnymi bytami, zanurzonymi w teraźniejszości.

Nadrzędną kategorią jest więc w tym utworze kobiecość, a ściślej kobieca podmiotowość, która w porządku patriarchalnym nigdy nie mogła zaistnieć inaczej niż jako opozycja wobec męskiego podmiotu, toteż może służyć jako kulturowa reprezentacja Inności. Protagonistki są tu podwójnie stygmatyzowane: w ramach porządku patriarchalnego z racji płci, a w ramach porządku kolonialnego z powodu pochodzenia etnicznego. Te dwa nakładające

się wzorce zniewolenia plasują kobietą saamską najniżej w hierarchii społecznej jako niewykształconą, nierozgarniętą, zaniedbaną. Tak odbiór społeczny swojej osoby postrzega Lise, która nie czując związku z kulturą saamską, odbiera to jako wykluczenie z kultury szwedzkiej, do której została przypisana. Oto jak stereotyp ten formuluje siostra szwedzkiego męża Lise, Rolfa:

Per ma pewnie/ alergię//
taki miał katar/ i łzawił/ dzisiaj//
Kiedy tarzał się/ w trawie// –
Możesz przynajmniej/ pójść z synem do lekarza//
bo Lise nie ma/ dość rozumu// –
Boi się/ służby zdrowia
(Axelsson 2019: 397–398)

To nie tylko wyraz indywidualnej niechęci, ale odbicie dyskursu władzy, który dodatkowo naznaczony jest klasowością⁹:

Ileż to razy/ nasłuchiłam się/ w radiu//
nowych teorii/ które orzekały//
Że cały czas/ zagrażam/ swoim własnym dzieciom//
tylko dlatego że pałę/ mam nadwagę/ i jestem niewykształcona// –
Tyle razy/ to słyszałam// –
Że dzieci w tym/ kraju narażone/ na liczne/ deficyty//
mają matki/ podobne do mnie//
z takich jak my Rolfie
(ibid.: 464–465)

Poza tym kobiety z eposu *Ædnan* doświadczają wykluczenia na rynku pracy – również z racji płci, gdyż to praca mężczyzn napędza industrializację. Dlatego przyjmują dyscyplinujący dyskurs władzy i uznają swoją podrzędną pozycję. A jednak to one są bohaterkami i depozytariuszkami pamięci, która odrodzi się w następnym pokoleniu.

Ædnan posiada cechy różnych typów eposu archaicznego (por. Mioletinski 2009: 10). Elementy eposu kosmogonicznego pojawiają się w pierwszej pieśni, kiedy miłosny akt pary bohaterów jest niejako stworzeniem świata (Axelsson 2019: 9–11). Jednak większość wydarzeń odpowiada strukturze eposu poszukiwań, gdyż celem jest odnalezienie etnicznej tożsamości. Nie została ona utracona, gdyż poczucie etniczności rodzi się dopiero w sytuacji kontaktu grup ludności (Burszta 1998: 136), dlatego jej skonstruowanie staje się imperatywem w nowych warunkach życia Saamów jako zmarginalizowanej mniejszości. Paradigmatyczna wyprawa jest po części wyprawą w czasie, do źródeł tradycji, a po części wyprawą w wielokulturową teraźniejszość, by znaleźć tam narzędzia do walki z marginalizacją: wiedzę, aktywizm, instrumenty prawne oraz język dyskursu alternatywnego wobec kultury dominującej. Przedmiotem *Ædnan* jest zatem zmiana, tak więc w trzeciej części

⁹ Prezentowany tekst nie rozwija tego wątku, który wyraźnie zaznacza się w przedstawieniu losów mężczyzn w eposie Axelsson, co wszak potwierdza tezę, że męskość jest jednak – w porównaniu ze zmarginalizowaną etniczną kobiecością – patriarchalnie uprzywilejowana, gdyż umieszczona jest w sferze publicznej, gdzie możliwe są negocjacje pozycji społecznej, warunków pracy i stosunków zależności.

pojawiają się elementy historycznego eposu bohaterskiego. Trzecie pokolenie Saamów, w osobie aktywistki Sandry, tak oto doświadcza siły swojej etnicznej tożsamości:

Mężnie/ nosiłam dziś swoje/ gákti//
[...]
W debatach/ na spotkaniach/ walczy my//
moje gákti i ja//
Swoimi barwami/ otwiera/ oczy Szwedom//
brosze/ brzęczą/ błyszczą/ na piersi// –
Zbroja/ kobiecą ręką uszyta/ z sukna i srebra// –
Krzyczy że mają/ na mnie patrzeć//
Kiedy mówię/ w imieniu moich/ dzieci
(Axelsson 2019: 531–532)

W jej lirycznym monologu wybrzmiewa siła, odwaga i męstwo, a więc cechy męskiego herosa, oraz retoryczny patos, przypominający styl epicki. Jednak tradycyjne obrazowanie związane z walką zostaje tu zredefiniowane, łącząc – paradoksalnie – zbroję z miękkim sukniem i „kobiecą ręką”, a zgiełk bitewny i szcęk broni – synestezyjnie – z intensywnymi kolorami i biżuterią. Tradycyjny strój etniczny staje się głosem („krzyczy”), którego Saamom odmawiano przez lata zarówno w debatach na temat ich losów, jak i – przenośnie – w szwedzkiej historii i kulturze. Gákti jako zbroja staje się w dalszym ciągu monologu skórą, a zatem stapia się z ciałem jako istotnym elementem kobiecej podmiotowości:

Ale gákti stoi/ w pogotowiu// –
O każdy słoń drzewa/ będzie walczyć/ o każdym zdeptanym/ pokoleniu rodu//
będzie świadczyć/ i pamiętać//
[...]
Biorę moje gákti//
przyciskam mocno/ do serca//
To moja skóra//
nasycona pięknym kolorem// –
Uzbrojona w dziedzictwo/ i życie
(ibid.: 533–535)

Tym samym zaciera się opozycja męskości i kobiecości, a natura na powrót stapia się z kulturą (por. słoje drzewa jako pokolenia) w akcie pamięci i dawania świadectwa. Ta silna kobiecość jest również dziedzictwem – utraconym i odnalezionym, gdyż podobną waleczność i determinację wyraża Ristin w pierwszej części eposu, kiedy jej synowie są w niebezpieczeństwie:

Nie podchodźcie// –
Będę tu trzymać straż/ jak orzeł/ wyrzucony/ na brzeg//
gdzie morze/ nas wypluło// –
Jak mewa/ będę nurkować/ po ryby dla nich//
Jak niedźwiedź/ będę spała/ z synkami
(ibid.: 110–111)

Mogę siedzieć przy ogniu//
by ogrzał/ mój twardy pancierz// –
Stal wszywam/ w swój miękki szal/ i pierś zmienia się w pancierz//
tak że nikt nie widzi/ spłoszonego serca
(ibid.: 115)

Podobnie jak wędrowni ze stadem i praca kobiet w obozowiskach, również macierzyństwo zostaje przedstawione jako element odwiecznego porządku natury. Wzmiankowana wyżej bliskość zwierząt, cywilizacyjnie napiętnowana jako regres, tutaj oznacza mityczny związek kobiety z naturą, dającą niezbędne do przetrwania wzory zachowań. Siłę kobiety reprezentuje zapewniający bezpieczeństwo pancierz, który można interpretować zarówno jako element animalny, jak i kulturowy – zbroję (jak gątki powyżej). Ambiwalencja ta jest wpisana w obraz, w którym kobieta tradycyjnie szyjąca odzienie, wszywa stal (element męski) w miękką szatę kobiecą, która staje się pancierzem (jak gątki skórą). Ujawnia się również w połączeniu macierzyńskiej czułości i siły, której wymagają trudy koczowniczego życia. Ta apoteoza macierzyństwa to następny element kobiecego dyskursu, który wiąże się z zapomnianą (lub wypartą) tradycją matriarchatu, ale też z archaicznym kultem płodności, gdyż w życiu stada i jego pasterzy nieustannie powraca motyw cielnych łań, miejsca i czasu cielenia (por. wyżej).

Idąc za hipotezą, że bohaterki eposu Axelsson reprezentują różne stadia rozwoju dawnego bohatera epickiego, należy się przyjrzeć postaci Lise, pozbawionej korzeni i tożsamości. Jaką funkcję pełni ona w poszukiwaniu wyznaczającym strukturę utworu? Wydaje się, że jest ona symbolicznym łącznikiem między pokoleniami, a zarazem depozytariuszką pamięci, choć czasowo wypartej i odpamiętanej, oraz innych, materialnych świadectw dawnej kultury.

Jak wspomniano na początku, istotny w drugiej części eposu jest związek bohaterki z rzeką Lule, okiełznaną przez zaporę i wykorzystaną dla celów przemysłowych. Sama Lise odczuwa tę paralelę, gdyż doświadczyła ona beztroski „złotego wieku”: zabaw z bratem na skałach, czyszczenia ryb czy rozplątywania sieci, kiedy mama opowiadała różne historie, pod koniec których praca była wykonana. Wspomina święto rodzinne, kiedy wysyłano brata do szkoły nomadzkiej, a potem swoją traumę, kiedy stało się to i jej udziałem, oraz żal, że brat jej nie ostrzegł. Potem zaś wiele upokorzeń w szkole – i w codziennym traktowaniu, i w nauczaniu o szwedzkiej historii bez słowa o istnieniu Saamów. Pojawia się w tym wspomnieniu uwaga, którą można interpretować w kategoriach metapoetyckich:

Historia szwedzka/ o żądnych sławy królach/ potężnych narodach//
[...]
Jakby nasi/ rodzice i my/ nigdy nie istnieli//
niczego nie/ stworzyli//
Moje serce ujrzało//
jak panujące ciało/ odrywa się od/ świata ciał// –
Panujące ciało/ bohatera//
Nie byłam /nieprzychylna wobec/ tego wspaniałego/ ciała//
[...]
Instynkt dostosowania/ przybrał kształt//
we wzburzonej piersi
(ibid.: 338–340)

To „panujące ciało bohatera” reprezentuje nie tylko imperialną historię Szwecji, ukierunkowaną na zwycięstwa i podboje, ale także mit bohaterski z jego centralną postacią herosa kulturowego. Jego oderwanie świadczy o tym, że nie reprezentuje on norm danej społeczności, a więc nie może być herosem – jest nim jedynie mocą narzuconego dyskursu władzy. Bohater epicki natomiast „zawsze postępuje zgodnie z normami moralnymi swojej wspólnoty” (Mieletinski 2009: 57), dlatego w *Ædnan* zaproponowany został alternatywny typ bohatera: kobiecego, zbiorowego i wielogłosowego, w końcu – zanurzonego w swojej społeczności. Dla Lise aktem naznaczającym ją jako bohaterkę dokonującej się przemiany wydaje się zmiana imienia, kiedy to małej Susannie w czasie ciężkiej choroby w dzieciństwie nadano imię dziadka. Tym samym została ona symbolicznie połączona ze światem przodków. Zajmując mieszkanie, w którym żyła kiedyś Ristin, widuje ją w ciemnościach, w saamskiej czapce, innej niż te z jej rodzinnych stron. I oto wyjmuje z komody zachowane czapki swoich zmarłych krewnych, które używane były od święta przez dzieci i wnuki. W ten sposób kultura materialna została przechowana, by wkrótce stać się załącznikiem odnowienia saamskiej tradycji. Córka Lise, Sandra, nosiła czapkę babci na manifestacjach w obronie praw Saamów, potem decyduje się wraz mężem na tradycyjną hodowlę reniferów (Axelsson 2019: 582–583), a jej córka dostaje potajemnie na chrzcie drugie imię – Susanna, a więc właściwe imię Lise (ibid.: 516–517).

Kulturę tworzy jednak przede wszystkim język, który jest dla Lise największym problemem i stanowi o jej wykorzenieniu. Zapytywana przez dzieci o swoje saamskie dzieciństwo, nie potrafi odpowiedzieć, a jej milczenie jest odpowiednikiem utraty pieśni przez poprzednie pokolenie:

Język szwedzki/ rozrastał się/ wokół myśli// –
 Saamski spał/ od dawna w ciele/ wstydu// –
 Zaszpunktowany/ zamknięty we mnie//
 posłusznie// –
 Głos poruszał się/ niezauważalnie/ niemal/ nieporuszony
 (ibid.: 337)

Wchodzi kuzynka Bibbi/ i dosiada się do nas// –
 Tak pięknie rozmawiają/ po saamsku//
 To ten sam dialekt/ jakim mówiliśmy w domu/ na naszym zbocz// –
 Ten język/ nadal tam był/ gdy zaczynaliśmy szkołę//
 Jonne i ja// –
 Czy jestem tak głupia//
 że nie potrafię/ utrzymać własnego/ języka przy życiu//
 Pozwoliłam by zniknął//
 wypleniony z moich dzieci// –
 Tak że Sandra/ mówi jak z książki/ całkiem bez akcentu//
 Kiedy jako dorosła/ próbuje/ uczyć się saamskiego/ ze swymi dziećmi// –
 Nie potrafię wydać/ żadnego dźwięku/ kiedy mówi://
 Odpowiedz mi po saamsku/ mammo
 (ibid.: 451–453)

Tematyzacja języka i komunikacji aktualizuje problem wielojęzyczności, wskazywany przez Bachtina jako cecha powieści rozbijająca dawną epicką jedność stylistyczną (Bachtin

1982: 547). W *Ædnan* język jest związany z ciałem – napiętnowanym i zmarginalizowanym, podobnie jak natura przez kulturę. „Ciało wstydu” to więc ciało kobiece, którego materializację proklamuje feminizm korporalny, widząc w nim niezbywalny element tożsamości, niedający się oddzielić od genderowych konstruktów. Stąd język uwięziony w ciele oznacza – czysto fizycznie – niemożność artykulacji, a więc kontaktu ze światem; poza tym ciało jest we władzy dyskursu, czyli języka władzy, jest zatem kontrolowane i poddane dyscyplinującym praktykom. Znamienne, że Lise dostrzega swój własny problem z językiem saamskim w kawiarence językowej, gdzie widzi młodego uchodźcę. Wówczas rozpoznaje siebie jako Innego, który mówi językiem kolonizatora i zatracił kontakt z językiem natywnym:

Próbuję porozmawiać/ z młodym chłopakiem//
chcę mu powiedzieć że/ jest podobny do mojego Pera//
[...]
Potem siedzę długo/ szukając//
Śladów/ marzenia wyobraźni/ i spokoju// –
Wydaje mi się/ że widzę ślady/ przemocy//
ale nie wiem// –
I wydaje mi się/ że dostrzegam//
coś znanego/ z mojego życia
(Axelsson 2019: 448–450)

Przemoc, którą kobieta przeczuwa w losie uchodźcy, pokrewna jest przemocy symbolicznej, której sama doświadczyła i którą na mocy władzy dyscyplinarnej zaakceptowała.

Czy on wie że/ wsłuchuję się/ w jego język//
Między słowami/ które dla mnie są/ tylko dźwiękami//
i których nie/ rozumiem//
[...]
W jakim języku będą/ mówić jego/ wnuki// –
Nazw jakich ptaków/ i drzew będą/ się uczyć//
i jakie będą/ śpiewać piosenki// –
O słońcu i wietrze//
Wojnie i żołnierzach//
biednych i bogatych
(ibid. 454–457)

Język, przechowany w pamięci, oznaczał jedność ze światem, całkowitą przystawalność doświadczenia i ekspresji, niemożliwą we współczesnym świecie. W tym sensie jest to wspomnienie złotego wieku i utraconej harmonii, która manifestuje się w związku słowa z rzeczą. Tak więc ucieczką Lise od hegemonicznego dyskursu stają się jej wyprawy w tundrę, gdzie – podobnie jak jej mieszkająca w górach matka – doświadcza połączenia teraźniejszości i mitycznej przeszłości (ibid.: 297–307).

Niezależnie od wątków wywrotowych i gatunkowo obcych, nieustannie odnajdujemy w utworze Axelsson intertekstualne ślady eposu. Toteż na koniec chcę podjąć problem obecności sił wyższych, boskich lub nadnaturalnych, z którymi w eposie na ogół konfrontują się herosi. Tutaj odpowiednikami zagrażających społeczności potworów, które w archaicznym eposie reprezentowały nieokiełznane jeszcze siły przyrody, jest – przeciwnie – cywilizacja

ze swymi niepojętymi prawami ekspansji i władzy. To jej wtargnięcie w harmonię złotego wieku niweczy ją i wprowadza chaos. Żywioły natury natomiast są wpisane w odwieczny porządek rzeczy, z którym lud Saamów w swoim nomadycznym życiu pozostaje w symbiozie – zarówno w sensie cyklu rocznego¹⁰, który wyznacza rytm życia, jak i animistycznej wiary w tkwiące w nich moce. Jak wcześniej wspomniano, bohaterowie postrzegają siebie w codziennym życiu jako część natury. Kiedy umiera Aslat, syn Ristin i Bera-Jony, i zostaje pochowany na szwedzkiej ziemi, towarzyszy im nadal w wędrówce wcielony w żywioły:

Czuleś tato// wionąłem morskim podmuchem//
 Nie słyszałeś mnie//
 Wśród morskiego ptactwa/ kiedy przybyliście/ z tłustymi po lecie/ renami// –
 Byłem samotnym/ włoskiem sierści rena/ na tafli morza//
 w zatoce/ gdzie kąpały się reny// –
 I tym pięknym pagórkim/ w jesiennym słońcu
 (ibid.: 122–123)

W ten sposób podważone zostają prawa czasowości i przemijania, skoro wszystko krąży w zamkniętym kręgu mitycznej jedności, a głównym pierwiastkiem jest pamięć, nie zaś poznanie (Bachtin 1982: 551). Jednak w eposie Axelsson wskazaliśmy na terażniejszość, która stanowi nowy, powieściowy element traktujący o zmianie nieprzewidywalnej i nieprzewidzianej. Zwornikiem między przeszłością a terażniejszością jest ponadczasowa natura. Bohaterki rozmawiają z żywiołami i szukają u nich pomocy, na przykład Lise wzywa rzekę Lule na pomoc w szczególnej modlitwie o pracę dla swojej córki. W części trzeciej nie tylko waleczna Sandra, ale i jej matka Lise odnajdują utracony związek z naturą, tradycją i pamięcią.

Tak więc, choć *Aednan* nie traktuje o mitycznych początkach świata czy narodu, pierwotna nomadyczna kultura, nierozzerwalnie związana z naturą, ulega tu mitologizacji, dzięki czemu indywidualne losy zyskują uniwersalny wymiar oraz rangę wyższej konieczności. Zbiorowy bohater eposu Linnei Axelsson zostaje najpierw wygnany z raj, by zmagać się z tożsamościowym chaosem, w końcu jednak zmartwychwstaje w odzyskanej tożsamości i przejmuje władzę nad swoim światem. Nie jest to heros absolutnej przeszłości, lecz bohater spleciony z indywidualnych losów, głosów i przedracjonalnej wiedzy-pieśni. Tworzy alternatywną opowieść o tożsamości, swego rodzaju *herstory*, którą można – i należy – czytać wielowymiarowo: postkolonialnie, ekokrytycznie, geopolitycznie, feministycznie i posthumanistycznie, a także jako międzygatunkową hybrydę, bo tylko taka może pomieścić wywrotowe pisanie. Zmiana, rozwój, wielopłaszczyznowość i związek z współczesnością to według Bachtina cechy konstytutywne powieści, która rozwinąwszy się z eposu, spetryfikowała swój pierwowzór. Cechy powieści są w istocie krytyką innych gatunków z ich koturnowością, heroizacją, konwencjonalnością i niezmiennością bohatera (Bachtin 1982: 545), ale jednocześnie wskazują drogę ich odnowy. Bachtin pisze wręcz o upowieściowieniu innych gatunków, toteż z tej perspektywy można traktować *Ædnan* jako epos upowieściowiony, choć przy użyciu środków lirycznych. Jak dowodzi Moretti, odnowa eposu nie

¹⁰ To znamienne, że pieśni I części eposu oznaczone są nie tylko datą roczną przedstawionych tam wydarzeń, ale także określeniami pór roku.

była celem samym w sobie, lecz postępowała na drodze refunkcjonalizacji starych środków (Moretti 1996: 21–21, 94) w ramach „odziedziczonej formy”. *Ædnan* wychodzi od struktury archaicznej, czyli eposu jako „encyklopedii świata” (Moretti 1996: 39), by ukazać niemożność jej utrzymania w świecie heterogenicznym, zatomizowanym, rządonym przez ideologie. A jednak końcowa część utworu zdaje się ustanawiać pewien porządek na nowo zdefiniowanego świata, w którym epos znów jest możliwy. Motyw walki, osiągnięcie celu i powrót do linearnej, choć odwróconej, czasowości, a nade wszystko stworzenie archiwum zdeprecjonowanej mniejszości to nowa kosmogonia, tym razem napisana „kobietą ręką”.

Bibliografia

- Axelsson, Linnea 2019. *Ædnan. Epos*. Stockholm: Bonnier Pocket.
- Bachtin, Michaił 1982. „Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)”. W: Michaił Bachtin. *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa: Czytelnik.
- Bednarek, Bogusław 2001. *Epos europejski*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bonusiak, Grzegorz 2016. *Status Saamów w państwach nordyckich w świetle międzynarodowych standardów ochrony ludów rdzennych*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Eliade, Mircea 1997. *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 3: *Od Mahometa do wieku reform*. Tłum. Agnieszka Kuryś. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Foucault, Michel 2009. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Gandhi, Leela 2008. *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Tłum. Jacek Serwański. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Haraway, Donna 2012. „Manifest gaunków stowarzyszonych”. Tłum. Joanna Bednarek. W: Agnieszka Gajewska (red.). *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hofverberg, Elin 2020. „Sweden: Supreme Court Recognizes Sami Indigenous Group’s Exclusive Right to Confer Hunting and Fishing Rights in Sami Area”. <https://www.loc.gov/law/foreign-news/article/sweden-supreme-court-recognizes-sami-indigenous-groups-exclusive-right-to-confer-hunting-and-fishing-rights-in-sami-area/> [28.02.2021].
- Jarzyńska, Katarzyna 2011. *Eposy świata. U źródeł kultur*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN ParkEdukacja.
- Kalevala 1974. Tłum. Józef Ozga Michalski. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kott, Jan 1999. „Gilgamesz albo nieśmiertelność”. W: Jan Kott. *Zjadanie bogów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mioletinski, Eleazar 2009. *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki*. Tłum. Paweł Rojek. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Milne, Anne 2005. „Ecocriticism”. W: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Second Edition. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Moretti, Franco 1996. *Modern Epic. The Word-System from Goethe to García-Márquez*. Tłum. Quintin Hoare. London–New York: Verso.
- Muschg, Walter 2010. *Tragiczne dzieje literatury*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Nacher, Anna [&] Marek Styczyński 2013. *Vági várri. W tundrze Samów*. Kraków: Wydawnictwo Alter.

- Said, Edward W. 1991. *Orientalizm*. Tłum. Witold Kalinowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2009. *Kultura i imperializm*. Tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szyjewski, Andrzej 2001. *Etnologia religii*. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Vorren, Ørnulf [&] Ernst Manker 1980. *Lapończycy. Zarys historii kultury*. Tłum. Tadeusz Adrian Malanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zaremba Bielawski, Maciej. 2011. *Higieniści. Z dziejów eugeniki*. Tłum. Wojciech Chudoba. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Żmuda-Trzebiatowska, Magdalena 2017. *Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach literackich o dzieciństwie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.