

Henrik Ibsen – mit osobisty

Lech Sokół

Powszechnie akceptowane wyobrażenie Ibsena jako pisarza pozostaje niepełne i w dużym stopniu fałszywe. Jego twórczość i jego samego jako człowieka wiąże się nazbyt ściśle i jednoznacznie z nieubłagany zdrowym rozsądkiem i realizmem, prozaicznym przywiązaniem do konkretnego i szczegółu, z problematyką wyzwolenia kobiet i interwencjonizmem pisarskim w dzieło naprawy społecznej Europy minionego wieku, walką o prawdę w życiu jednostkowym i zbiorowym, liberalizmem religijnym i politycznym etc., etc. – listę tę łatwo przedłużyć.

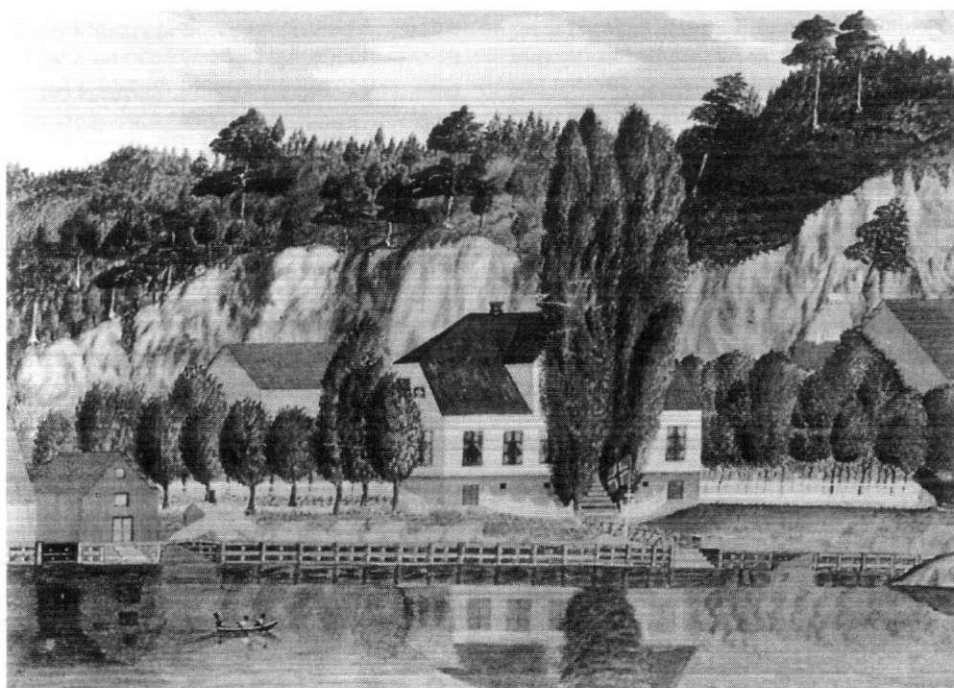
Są to wszakże zagadnienia bardzo istotne dla jego twórczości, wśród jego dramatów realistycznych znajdziemy arcydzieła, ale ograniczając Ibsena do realizmu w dziewiętnastowiecznym sensie słowa zapożyczamy poety. Jego powołanie pisarskie narodziło się jako powołanie poety i pozostało takim do ostatniego napisanego przez niego dramatu, co nie kłóci się wcale z tendencjami realistycznymi, wręcz przeciwnie, doskonale z nimi współgra. Ibsen wcześniej ukształtował swoją złożoną i mroczną, poetycką wizję świata, która określała zawartość myślową i formę literacką nawet jego dramatów realistycznych. Ibsen zbudował pewien mit osobisty.

W psychoanalizie mit osobisty pełni istotne funkcje obronne – niewątpliwie obecne u Ibsena, jednego z najbardziej tajemniczych i skrytych wielkich pisarzy europejskich – ukrywa osobowość, ale wyraża także ważne treści nieświadome, powiązane z tematem tzw. romansu rodzinnego, opracowywanego już przez Freuda. Używam określenia „mit osobisty” w sensie bardziej potocznym, tylko po części zgodnym z koncepcjami psychoanalityków. Interesują mnie przeżycia i miejsca mityczne Ibsena: obrazy, które mu towarzyszyły,

motywy jego myśli i twórczości, które miały dające się opisać związki z rzeczywistością realną, wreszcie momenty iluminacji w kontakcie z naturą i sztuką, prowadzące do głębszego i szerszego poznania. Oczywiście, wyciągam tylko kilka nitki z tkaniny o bardzo złożonym wątku.

Związek Norwegów z naturą, mający często charakter mistyczny, ważna cecha ich życia jednostkowego i społecznego, ich kultury, stał się przedmiotem wielu rozważań sięgających daleko w głąb historii. Ibsen na swój sposób realizuje ten paradygmat życia społecznego swojej ojczyzny. Już jako młody człowiek odbywał piesze wędrówki, zbierał podania i pieśni ludowe, docierając do samotnych i trudno dostępnych osad i pojedynczych farm. Realizował w ten sposób postulat norweskiego i europejskiego romantyzmu, ale uczył się także krajoznawstwa. Kontemplacja natury stała się nawykiem i potrzebą. Ponadto Ibsen rozwinął wcześniej zdolność obserwacji i widzenia. Widzenie, wizualność stały się istotną cechą jego stosunku do świata i jego twórczości. Jak sam przyznawał, gdy tworzył swoje postacie, *w i d z i a ł j e*, a także *s ł y s z a ł*, zanim pojawiły się na kartach jego dramatów.

W jednym z listów napisał zdanie, które stało się lejtmotywem jego życia i twórczości: „Kocham morze” („Havet elsker jeg”). Przywiązanie do morza stało się częścią jego mitu osobistego. Gdziekolwiek mieszkał, wszędzie chciał mieć łatwy dostęp do morza, jeziora albo rzeki. Kontemplacja wody została zapisana w jego obrazach i, oczywiście, w jego twórczości literackiej. Na szczególnie istotną obecność wody w jego obrazach wskazał Daniel Haakonsen w swojej książce o Ibsenie jako człowieku i artyście. Wodzie na obrazach Ibsena towarzyszyły w sposób naturalny góry, niezwyklej



Henrik Ibsen, *Store Follstad*

urody góry i fiordy Norwegii. Haakonsen dowiódł, że młody Ibsen, malujący od czasu, gdy miał 14 lat (do około 35 roku życia), nie odwzorowywał po prostu otaczającego go świata. Zestawienie ocalałych gwaszy i akwael z fotografiami rzeczywistych miejsc, które Ibsen przedstawiał, pokazuje pewną stałą tendencję do dramatyzacji krajobrazu: góry przedstawiane są zwykle jako wyższe, bardziej strome, dziksze i groźniejsze niż w rzeczywistości.

Jedną z najwcześniejszych akwael, pochodząca z 1842 roku, przedstawia majątek stryjcznego dziadka Ibsena, Nicolaya Plesnera, Store Follestad niedaleko Skien. Pojawia się w niej motyw odbicia w wodzie, efekt lustra¹. Motyw ten występuje w innych obrazach Ibsena, pojawia się także w dramacie *Peer Gynt* (1867) jako obraz bohatera tytułowego skaczącego z górskiego urwiska na grzbiecie kozła w jezioro (a. I, w. 98–106): obraz rzeczywisty i odbity zostały przeciwstawione, a następnie unicestwione, gdy zwierzę i człowiek zdegrają się z taflą jeziora.

Norweskie akty dramatu (a. I–III i V) rozgrywają się we względnie konkretnej scenerii. Nie da się wszakże wskazać jednego, ściśle określonego miejsca dla takiej czy innej sceny. Ibsen zwykł był bowiem łączyć konkretność i przywiązanie do rzeczywistego miejsca z dążeniem do pewnej syntezy i uogólnienia, do jego przekształcenia w obraz i mit. Tę cechę swojego myślenia, kształtowania miejsca akcji dramatów, opisał w rozmowie z Paulem Lindau pod koniec życia, po napisaniu przeważającej większości swoich najbardziej znanych dramatów: „Ibsen powiedział mi, że rzadko myśli o jakimś określonym miejscu; przy pracy wyobraża sobie zwykle jakiś większy krajobraz, jakąś ogólnie norweską okolicę bez lokalnego ograniczenia. Pisząc *Upiory* miał na myśli okolice Bergen, «gdzie jest wiele bardzo pochmurnych dni i wiele pada», pisząc *Panią z morza* natomiast – miły, robiący prawie wrażenie włoskiego, krajobraz Molde i Romsdalsfjordu, *Dziękuję* – coś jakby Kristianię”².

Jeśli zgodzimy się, że pojęcie ojczyzny to przede wszystkim, lub także, zespół obrazów, Ibsen swoją ojczyznę wiązał z górami i morzem. W roku 1897, w kilka lat po powrocie na stałe do Norwegii z dobrowolnej, trwającej 27 lat emigracji, pisał do Georga Brandesa: „Tu, nad fiordami, mam kraj rodzinny. Ale – ale – ale: gdzie jest mój dom? Jest n i m morze, które pociąga mnie najbardziej”³.

Jakkolwiek byłoby to trudne do przyjęcia dla nas, nacji wybitnie lądowej, morze w micie osobistym Ibsena stoi ponad lądem; żywioł wody przeważa nad żywiołem ziemi w głęboko zakorzenionej w świadomości i podświadomości Ibsena instynktownej hierarchii wartości. Żywioł wody powraca w jego twórczości w formie tematów, których sens jest w dużym stopniu nieświadomy. Morze, związek z morzem, funkcjonują w dramatach Ibsena jako symbole, co oznacza, że otwarcie na znaczenia niejasne i nieświadome zostało w nich z góry założone, gdyż należy to do natury symbolu, jakkolwiek byśmy go rozumieli.

Mitologizowanie rzeczywistości przez Ibsena wiąże się ściśle z traumatycznymi przeżyciami z dzieciństwa, które wymusiły na nim odejście w świat wyobraźni i kompensacji. Nagłe bankructwo ojca pociągnęło za sobą zubożenie i deklasaację. Ibsen był wówczas dzieckiem, miał siedem lat, okres szczęśliwego dzieciństwa i poczucie bezpieczeństwa uległy zniszczeniu nagle i nieodwracalnie. Od bankructwa ucierpiała cała rodzina: ojciec, nie mogąc sprostać nowej sytuacji, zaczął pić, matka wycofała się ze świata, zajęła się malowaniem akwael, robiła drewniane laleczki. Od dzieciństwa zdradzała

zainteresowania artystyczne, pociągał ją zwłaszcza teatr. Teraz sztuka stała się dla niej ucieczką. Przykład matki z pewnością dopomógł synowi w odnalezieniu własnej drogi do świata kompensacji. Utrata poczucia bezpieczeństwa małego Ibsena stała się dla niego szkołą wyobraźni.

Nie był dzieckiem towarzyskim. Jego siostra Hedvig, jedyna z rodziny, z którą utrzymywał kontakt przez całe swoje życie, wspomina go jako samotnika, szukającego schronienia w pomieszczeniu obok kuchni, gdzie mógł, nie niepokojony przez nikogo, malować, rysować i zajmować się teatrem lalkowym, który sam zbudował. Wycinał także postacie i modele z tektury, które sprzedawała dla niego właścicielka kramu z owocami. W ten sposób Ibsen sam troszczył się o kieszonkowe.

Jego teatr był poważnym przedsięwzięciem. Na przedstawieniach bywały dzieci, a także dorośli z okolicy. Wejście było płatne. Ibsen zbudował sam scenę, zmajstrował lalki, poruszał nimi, reżyserował i odgrywał przedstawienia, występował także jako magik i bruchomówca. Za jedyne go zaufanego pomocnika w przedsięwzięciu miał chłopca z sąsiedztwa. Lalki były wykonane niezwykle starannie, z dbałością o efekty plastyczne. Wedle wspominających te przedstawienia widzów szczególnie piękna była lalka Izabelli Hiszpańskiej, pojawiająca się w przedstawieniu opisanym następująco: „Czarne jak węgiel loki, krynolina z różowoczerwonego jedwabiu. Mogła ona poruszać się wymyślnie ponad płaszczyzną sceny i wówczas dziewczynki krzyczały z radości. Rycerz Fernando ukazywał się wtedy na scenie: kapelusz z piórem, czerwony strój ze złotymi sznurami. Przesuwał się powoli i z godnością w kierunku Izabelli. Wówczas – o zgrozo! – przybywał szybki jak błyskawica czarny Maur, chwycił ją i próbował porwać. Ale rycerz Fernando odpychał go tak gwałtownie, że Maur padał jak długi, a Fernando i Izabella pozdrawiali widownię”⁴.

Ibsen traktował swój teatr z powagą, wpadał we wściekłość, gdy młoda publiczność przeszkadzała mu w przedstawieniach. Świat gry, teatru, pozorów stawał się dla niego koniecznością. Te zainteresowania i dokonania teatralne zdradzają także oczywiste zdolności plastyczne i manualne Ibsena, o czym już wspominałem. Warto również odnotować jego zainteresowanie strojem, widoczne już w strojnoci Izabelli i Fernanda. Chciał też sam wyróżniać się strojem, podziwiał tych, którzy się wyróżniali, na przykład mężczyznę w Venstøp w aksamitnych spodniach i jedwabnej kamizelce, widzianego na jakiejś lokalnej gali. Hedvig wspomina, że gdy malował jako dziecko, przejawiał „specjalną predylekcję [...] do rysowania ludzi we wspaniałych strojach”⁵.

Biorąc udział w wieczorkach towarzyskich, występach, balach, swego rodzaju parateatrze, nieco starszy już Ibsen (teatrzyk lalkowy zbudował mając 12 lat) przejawiał zamiłowanie do stroju odnotowane w wielu wspomnieniach i zauważone przez biografów, trudne dla niego do zrealizowania jako że żył w skrajnej biedzie. Owo zainteresowanie odezwie się w jego późniejszym życiu w dandysowskiej dbałości o wygląd zewnętrzny, w świadomym kształtowaniu oficjalnego wizerunku własnego, swojej persony, w dzieciennym przywiązaniu do odznaczeń i orderów, o które zabiegał i które nosił nawet w sytuacjach zupełnie do tego nieodpowiednich. Psychoanalitik dopatrzeć się w tym może znamion „kompleksu spektakularnego” – pragnienia widzenia i bycia widzianym. Zdaniem Haakonsena był to wyraz odmowy uznania deklasaacji, bunt przeciwko niej. Ibsen uwolnił się od poczucia głębokiego upokorzenia dopiero we Włoszech, gdy napisał *Branda* (1866), odnosząc pierwszy wielki sukces, który doprowadził

do znaczącej, choć krótkotrwałej, poprawy jego opłakanej sytuacji materialnej.⁶

Wyjazd do Włoch nie był pierwszym doświadczeniem zagranicznym Ibsena, ale jego waga była nieporównywalna z innymi doświadczeniami podróży. Prowincjusz ze Skien, który znał wcześniej jedynie miasta rozmiarów Kristianii i Bergen (odpowiednio 30 i 25 tysięcy mieszkańców w czasie, gdy tam mieszkał), w 1852 roku wyjechał do Kopenhagi i Drezna. Wrażenie było ogromne: znalazł się w wielkim świecie, powiedzielibyśmy dzisiaj – w Europie. Doświadczenie teatralne i kulturowe, impulsy, jakie odebrał, zaważyły znacząco na jego rozwoju intelektualnym oraz na jego drodze jako człowieka teatru i pisarza. Docenił od tej pory podróżę jako najlepszy bodziec duchowego wzrostu człowieka. Dlatego napisał: „Mogę powiedzieć z doświadczenia: wiem, jaka możliwość rozwoju znajduje się w podróży.”⁷

Podróż do Włoch przebiegała etapami, celem był Rzym. 5 kwietnia 1864 Ibsen popłynął statkiem z Kristianii do Kopenhagi, gdzie spotkał się z żoną i synem Sigurdem. 20 kwietnia popłynął do Lubeki, zostawiając rodzinę w Kopenhadze, stamtąd pociągiem pojechał przez Alpy. O swoich wrażeniach wspominał w przemówieniu wygłoszonym w Kopenhadze 1 kwietnia 1898 r., w czasie uroczystości siedemdziesiątej rocznicy urodzin: „Podróżowałem przez Niemcy, Austrię i przekroczyłem Alpy 9 maja. Nad wysokimi górami wisały chmury jak wielka ciemna zasłona, a poniżej jechaliśmy przez tunel i nagle znaleźliśmy się w Mira Mare, gdzie piękno Południa, cudownie jasne światło, świecące jak biały marmur, objawiło mi się nagle i wpłynęło na całą moją późniejszą twórczość...”. Ibsen określił swoje wrażenie jako „uczucie wyzwolenia się z ciemności do światła, z mgieł przez tunel do blasku słonecznego”.⁸

Ten kontrast ciemności i światła, użycie sugestywnego obrazu wydostawania się z mroku przez tunel ku światłu jest metaforą wyzwolenia, zyskania wolności pełnej, ale także porzucenia życia w mroku na rzecz życia w świetle, zupełnego odrodzenia, także rozumianego dosłownie jako urodzenie się na nowo. Zresztą obraz podróży przez tunel zdaje się sugerować przyjście na świat.

W wielu listach Ibsena znajdziemy spontaniczne i entuzjastyczne opisy owego wyzwolenia i odrodzenia. Rozdział o pierwszym z dwóch włoskich okresów życia Ibsena nosi w książce Haakonsena wiele mówiący tytuł: „Jak człowiek nowy”.

Droga do Rzymu wiodła przez Triest, Wenecję, Mediolan, Piacenzę, Parmę, Bolonię i Florencję. W niektórych miastach Ibsen zatrzymał się przez jakiś czas, niektóre odwiedzał ponownie, w Wenecji np. spędził ogółem cztery tygodnie. Nie wiemy jednak, jakie wrażenie wywarły na nim te miasta, z wyjątkiem tego, że podziwiał mediolańską katedrę. Mieszkał później w różnych miejscowościach w Górach Albańskich w pobliżu jeziora Nemi, w Neapolu i nad Zatoką Neapolitańską (na wyspie Ischia, w Amalfi, w Sorrento), odwiedził Pompeje i inne miejsca. Ale zawsze dla niego najważniejszy był Rzym.

Rzym był podówczas bardziej niż Paryż magnesem przyciągającym artystów i pisarzy, zwłaszcza Skandynawów, dla których był, jak pisze Michael Meyer, ziemią obiecaną. Oddziaływanie Rzymu stało się decydującym punktem zwrotnym w życiu i twórczości Oehlenschlägera, Thorvaldsena, Andersena, Ole Bulla i wielu innych, wśród nich – Ibsena.⁹

Ibsen był ważnym i nietuzinkowym turystą w Wiecznym Mieście. Oprawdzał go po nim Lorentz Dietrichson, młod-

szy od niego o sześć lat bergeńczyk, z którym zetknął się przelotnie w Kristianii. Dietrichson wykładał literaturę skandynawską w Uppsali i przybył właśnie na dwa lata do Rzymu, by studiować historię sztuki, którą później wykładał na uniwersytecie w Kristianii. Nietuzinkowy turysta znalazł zatem nietuzinkowego przewodnika. Jak pisze Ferguson, w czasie pierwszej zimy, jaką Ibsen spędzał w Rzymie, miał okazję uczęszczać na wykłady z archeologii i topografii miasta, których ogółem dwadzieścia wygłosił Dietrichson dla kolonii skandynawskiej. Odbływały się one w różnych miejscach: na Forum Romanum, na Palatynie, w termach Karakalli, przy ciepłych źródłach Tytusa. Był to czas dokonywania fascynujących odkryć archeologicznych i prawie co tydzień wykopywano jakiś nowy obiekt, o którym pisała prasa, który był na ustach wszystkich. Ale Ibsen bynajmniej nie interesował się wszystkim. W sposób sobie właściwy poszukiwał własnej drogi do zrozumienia wybranych przez siebie aspektów kultury starożytnej i nowszej, jaką poznawał w Rzymie.

Zainteresowania jego ogniskowały się na rzeźbie. Ujawniając one nowy aspekt tego, co nazwałbym jego mitem osobistym: fascynację kamieniem. Ferguson pisze o tym następująco: „Tajemniczy stosunek Ibsena do kamienia, od jego najwcześniejszej fascynacji legendami i baśniami, które opowiadały o istotach podziemnych, porywających ludzi do wnętrza góry z łęku przed własnym skamienieniem, był już w nim w tym czasie głęboko zakorzeniony. Poczynając od jego najwcześniejszych utworów jest oczywiste, iż rzeźba – wykuwanie człowieka z bloku kamiennego – była dla niego formą sztuki najbliższej spokrewnioną z jego własną – tworzeniem przemijających posagów z krwi i kości. Nie jest więc niespodzianką, że rzeźba i różne style w rzeźbie były dominującym rysem w jego wrażeniach z wędrówek po tym, co było dla niego w gruncie rzeczy muzeum o rozmiarach miasta. W listach do kraju i w dyskusjach nie ma żadnych odniesień do znanych malowideł czy znanych dzieł włoskiej literatury i muzyki. Zajmowała go tylko rzeźba.”¹⁰

O rzeźbie rozmawiał Ibsen często z Dietrichsonem. Ten ostatni opisał wspólną wizytę w muzeach watykańskich, w czasie której dyskutowali o greckiej i rzymskiej rzeźbie portretowej. Dietrichson wskazywał wyższość Greków, ponieważ kształtują oni głowę i strukturę kości twarzy ze względu na to, co typowe i ogólne. Ibsen wołał stworzony przez Rzymian sposób indywidualizowania głowy za pomocą szczegółów, jak na przykład zmarszczki na czole Mariusza, rzeźby z Museo Chiaromonti, którą podówczas uważano za portret Gaiusa Mariusa. Ten rys realizmu przekazywał lepiej, według Ibsena, ducha modelu niż grecki idealizm.

Na początku swego pobytu w Rzymie Ibsen miał trudności ze zrozumieniem i zaakceptowaniem rzeźby klasycznej w ogólności. Omawia te problemy w długim i ważnym liście do Bjørnsona z 19 września 1864 r. „Tu w Rzymie bardzo wiele zostało mi objawione – pisał – chociaż nie mogę dojść do ładu ze sztuką klasyczną, tak naprawdę nie rozumiem jej znaczenia dla naszych czasów, brakuje mi iluzji i, przede wszystkim, poczucia osobistego i indywidualnego wyrazu zarówno w podmiocie, jak i w artyście, i nie mogę zaradzić temu, że widzę (w każdym razie jak dotychczas) jedynie konwencje, tam gdzie inni dopatrują się praw. Wydaje mi się, że dzieła plastyczne sztuki klasycznej są, jak nasze ballady bohaterskie, raczej wytworami epoki niż takiego czy innego mistrza; to pewnie może być przyczyną, dla której tak wielu naszych nowoczesnych rzeźbiarzy zawodzi, gdy usiłuje dzisiaj podjąć próbę stworzenia ballad bohaterskich w gipsie i mar-

murze. Michała Anioła, Berniniego i jego szkołę rozumieć lepiej – ci jegomości mają odwagę, by od czasu do czasu dopuścić się szaleństwa. Architektura wywarła na mnie większe wrażenie, ale ani styl klasyczny, ani jego późniejsze potomstwo nie pociąga mnie tak jak gotyk; dla mnie katedra w Mediolanie jest czymś najbardziej przytłaczającym spośród tego, co mogę sobie wyobrazić na tym polu; człowiek, który mógł począć takie dzieło, musiał być zdolny, by w wolnej chwili stworzyć księżyc i cisnąć go w głąb niebios.”¹¹

Jest oczywiste, że uwagi Ibsena o sztuce klasycznej wiążą się ściśle z jego dramatami, z pragnieniem ukazania w każdej postaci dramatycznej niepowtarzalnych cech jednostkowych. Idealizowanie, pokazywanie tego, co typowe, było na ogół obce jego piśtarstwu. Natomiast odwołanie się do Michała Anioła, Berniniego i jego szkoły wydaje się szczególnie interesujące. Jest to odwołanie do sztuki, która nie poddaje się łatwo regułom, jest spontaniczna, mogła ówczesnym estetom wydawać się barbarzyńska, jest to wreszcie odwołanie do baroku, nie rozstrzygając w związku z twórczością Michała Anioła kwestii jej stosunku do baroku czy manieryzmu w sensie, w jakim używali tego terminu niedawno raczej historycy literatury niż sztuki.¹² Związek między Michałem Aniołem, Berninim i rzeźbą barokową a dziełem Ibsena wydaje się waleńnie dopomagać w interpretacji i zrozumieniu jego dzieła, a już na pewno jego wrażliwości na sztukę, jego wyobraźni. Odwiedzając Florencję, Ibsen nie mógł nie widzieć słynnych nie dokończonych rzeźb Michała Anioła znanych jako „więźniowie”, stojących wówczas w Ogrodzie Boboli. „W przyszłych sztukach – pisze Michael Meyer – od *Branda* po *Gdy wstaniemy z martwych* – miał on [Ibsen] stworzyć podobnych gigantycznych i udręczonych więźniów. Bardziej niż jakikolwiek pisarz mistrzem Ibsena był Michał Anioł; jeden tworzył w słowach to, co drugi stworzył w kamieniu. Równie niemożna admirać Ibsena dla gotyku (katedra mediolańska) i baroku (Bernini) była jednakże logiczna u człowieka, który miał wkrótce napisać *Peera Gynta*.”¹³

W korespondencji między Ibsenem a Bjørnsonem dotyczącej rzymskich wrażeń Ibsena pojawia się pewien wątek „pedagogiczny” ze strony Bjørnsona. Wierzył on, że jego przyjaciel w końcu „dojdzie do ładu” ze sztuką klasyczną, a zaakceptowawszy ją w pełni, „ucywilizuje się”, upodobni swoją estetykę i filozofię do jego własnych koncepcji. Naiwnością ze strony Bjørnsona było oczekiwanie, że Ibsen tak da-



Michał Anioł, *Sąd Ostateczny* (fragment)

lece zbliżyć się do jego poglądów, natomiast co do szerszej akceptacji sztuki klasycznej nie pomylił się. W liście z 28 stycznia 1865 Ibsen przyznaje, że coraz bardziej ceni klasyczną sztukę i rzeźbę. W liście tym czytamy następujące zadziwiające słowa, zdumiewająco wiele mówiące o twórczości Ibsena i o nim samym: „Pamiętasz *Muze Tragedii*, która stoi w sali na zewnątrz Rotundy w Watykanie? Żadna rzeźba dotychczas nie nauczyła mnie tak wiele jak ta. Mogę powiedzieć, że poprzez nią dane mi zostało zrozumienie, czym była grecka tragedia. Ta nieopisanie wzniosła, wielka i spokojna radość w wyrazie twarzy, ta bogato uwieczniona laurami głowa, która ma w sobie coś nadziemsko bujnego i bachicznego, oczy, które patrzą zarazem do wewnątrz, a jednocześnie poprzez i daleko poza to, na co patrzą – taka była tragedia grecka.”¹⁴

W rzeźbie przedstawiającej Melpomenę Ibsen dostrzegł, jak słusznie pisze Haakonsen, element bachiczny („det bakkantiske”), czyli to, co w niewiele lat później Friedrich Nietzsche nazwie elementem dionizyjskim, istotą tragedii greckiej, w swoich *Narodziinach tragedii*. Ibsen, wyprzedzając Nietzschego, dostrzegł kombinację czystości i dionizyjskiej przyjemności. Jeszcze dwadzieścia pięć lat później obraz ten powróci w *Heddie Gabler* w motywie rozkoszowania się życiem i symbolu „winnych liści we włosach”.¹⁵

Ale w cytacie o *Muzie Tragedii* skrywa się jeszcze istotniejsza i ogólniejsza informacja o Ibsenie i jego twórczości. We wstępie do zbioru esejów o dramaturgii Ibsena Rolf Fjelde pisze, że podchodził on w swojej twórczości na różne sposoby do prawdy radykalnej, przy czym słowo „radykalny” należy rozumieć w sensie etymologicznym, czyli jako prawdę elementarną czy podstawową. Fjelde, jak widać nie on jeden, przywołuje również Ibsenowski opis postaci *Muzy Tragedii*. Jej patrzenie zarazem do wewnątrz i na zewnątrz jest dla Fjeldego metaforą ukazującą mityczne podejście do prawdy radykalnej. Pozornie realistyczna czy naturalistyczna powierzchnia ukrywa u Ibsena głęboko zaszyfrowane sensy. Fjelde przywołuje jako przykład rzeźbę profesora Arnolda Rubeka, bohatera dramatu *Gdy wstaniemy z martwych* (1899), który wykonał serię rzeźbiarskich portretów ludzi, skrywających formy zwierzęce, jakby przeświecające z wewnątrz i widoczne. Warto dodać do tego, co pisze Fjelde, że podobnie jak Rubek postępował w dzieciństwie Ibsen: wykonywał on satyryczne portrety rodzeństwa w kształtach zarazem zwierzęcych i ludzkich. Fjelde pisze, że Ibsen rozwinął u siebie „mitopoetyczną” wyobraźnię i umiał stworzyć w dramacie nowoczesnym wy-

miar mityczny nie odwołując się do tradycyjnej maszyneryi bogów i demonów.¹⁶

Objawieniom rzymskim nie koniec. Kiedy Ibsen pisał *Branda*, napotkał w pewnym momencie zasadnicze trudności, które doprowadziły do zupełnej blokady procesu twórczego. Sztuka zresztą od początku nasycała trudności i powstawała najpierw jako poemat (tzw. epicki *Brand*), później, już szybko, w natchnieniu, jako znany dziś dramat. W czasie, kiedy Ibsen nie mógł w ogóle pisać, rozwiązaniem przyszło jako iluminacja: „Wówczas, pewnego dnia, wszedłem do św. Piotra – [...] – i nagle wszystko, co chciałem powiedzieć, ukazało mi się w silnym i jasnym świetle.”¹⁷ Takie przypadki zdarzają się, zwłaszcza romantycznie nastrojonym poetom. W owym czasie Ibsen sformułował romantyczną w istocie koncepcję twórczości. Wspominając te lata napisał w liście do Petera Hansena w 1870 r. następujące słowa: „W czasie, gdy pisałem *Branda*, miałem na moim stole skorpioną w pustej butelce po piwie. Od czasu do czasu zwierzę zaczynało cierpieć; wrzucałem mu wtedy kawałek dojrzałego owocu, na który mógłby rzucić się w furii i wypuścić swój jad; wówczas czułem się znowu dobrze.”¹⁸ Ibsen dodawał dalej: „Nie inaczej postępujemy my, poeci”.

W takim ujęciu twórczość stawiała się czymś automatycznym, czego istota pozostaje nie uświadomiona, co należy do porządku popędów. W podobnych koncepcjach objawia się rola tego, co zwykle nazywa się natchnieniem.

Włoskie doświadczenia spowodowały olbrzymi skok w twórczości Ibsena. U jego podstaw legły nie tylko znane walory Włoch, naturalne i kulturalne, opisywane w ogromnej bibliotece mądrych i niemądrych książek o tym niezwykłym kraju. Kontakt z Włochami dał Ibsenowi, przybyszowi z odległej północnej prowincji Europy, prawie już spoza jej gra-



Muza Tragedii

nic, wedle ówczesnych poglądów, zdumiewające i głębokie wyzwolenie zarówno od traumatycznych przeżyć norweskich, jak i wyzwolenie w sensie głębokim i niełatwym do opisanie. Używając starożytności języka, Włochy dały mu olśnienie i wyzwolenie ducha oraz umożliwiły przejście do znacząco różnej fazy jego twórczości. Głównym patronem tego wyzwolenia jest Michał Anioł, jakkolwiek ważne były doświadczenia wyrażone w opisie Muzy Tragedii.

Nie bez powodu – jak zauważył Michael Meyer – objawienie, jak pisać *Branda*, miało miejsce pod kopułą Michała Anioła w katedrze świętego Piotra. Temu przeżyciu zdaje się Ibsen zawdzięczać samą koncepcję Boga, jakiej hołdował Brand. Bóg Branda jest „młody i silny jak Herkules”.¹⁹ To sformułowanie odpowiada całkiem ściśle wyglądowni Chrystusa w scenie *Sądu Ostatecznego* z Kaplicy Sykstyńskiej: młodemu, gniewnemu, a jednocześnie zadumanemu atlecie, przedstawionemu bez brody, który gestem wyciągniętej ręki ściąga potępienie na grupę postaci na lewicy, oddzielonych od reszty jak ewangeliczne kozły oddzielone zostały od owiec.

„Michał Anioł, Bernini i nieznaną architekturę katedry mediolańskiej mieli to, co Ibsen uznał za «odwagę, by od czasu do czasu dopuścić się szaleństwa». *Brand* jest bezpośrednim skutkiem ich wpływu. Jego siła nie jest statyczna, ale dynamiczna; każda scena, wspaniała sama w sobie, przechodzi w sposób konieczny w scenę następną, osiągając kulminację w tym, co jest – choć można to podawać w wątpliwość – największym aktem finałowym napisanym przez kogokolwiek od czasów *Króla Leara*.”²⁰

Te słowa Michaela Meyera doskonale ujmują bodaj najistotniejszą część doświadczenia Ibsena. Doświadczenie to stanowi fundament, na którym stanęło kilka z jego arcydzieł.

PRZYPISY

¹ Por. D. Haakonsen, *Henrik Ibsen – mennesket og kunstneren*, Oslo 1981, s. 22–24

² P. Lindau 1894, cyt. wg *ibid.*, s. 23

³ Cyt. wg *ibid.*, s. 23 (podkreśl. H. Ibsen). W oryginale nieprzetłumaczalna gra słów na oznaczenie ojczyzny; dosłownie: *fødeland* – kraj rodzinny czy urodzenia i *hjemland* – kraj, gdzie znajduje się dom rodzinny czy kraj, który jest domem.

⁴ O. Morfjeld, *Henrik Ibsen og Skien*, Oslo 1949, cyt. wg R. Ferguson, *Henrik Ibsen. Mellom ævne og igen*. Oversatt av B.A. Herrman, Oslo 1996, s. 20. Por. L. Sokół, *Zagadnienie biografii artysty. Na przykład Henrik Ibsen*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisław Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 410

⁵ Cyt. wg D. Haakonsen, op. cit., s. 36

⁶ *Ibid.*, s. 37

⁷ Cyt. wg D. Haakonsen, op. cit., s. 84

⁸ *Ibid.*

⁹ M. Meyer, *Ibsen* (abridged by the author), London 1992, s. 231–232

¹⁰ R. Ferguson, op. cit., s. 127

¹¹ Cyt. wg M. Meyer, op. cit., s. 242–243

¹² Por. np. książki zwykle krytykowane przez historyków sztuki: Gustava René Hockego (*Die Welt als Labyrinth, Manierismus in der Literatur*) czy szeroko znaną pracę Arnolda Hausera *Der Manierismus*.

¹³ M. Meyer, op. cit., s. 244

¹⁴ Cyt. wg D. Haakonsen, op. cit., s. 101

¹⁵ *Ibid.*, s. 99

¹⁶ R. Fjelde, *Introduction*, w: *Ibsen. A Collection of Critical Essays*. Edited by Rolf Fjelde, Englewood Cliffs, N.J. 1965, s. 1, 8–9

¹⁷ List do Bjørnsona z 12 września 1865, cyt. wg M. Meyer, op. cit., s. 256

¹⁸ Cyt. wg M. Meyer, *ibid.*, s. 258

¹⁹ H. Ibsen, *Brand*, w: *Samlede verker*, t. I. Oslo 1993, s. 227

²⁰ M. Meyer, op. cit., s. 259