

Ewa Partyga

## Rosmersholm Ibsena, czyli co może wyniknąć z lektury gazet i Biblii

Henrik Ibsen, pielęgnujący starannie swój wizerunek jako twórcy całkowicie niezależnego, wychowany w romantycznym kulcie oryginalności, przez całe życie zbywał pytania o źródła swoich inspiracji. Pytany o Kierkegarda – odpowiadał – że sięgał doń rzadko, a nawet, jeśli co czytał, to i tak niewiele z tego rozumiał, Nietzschego – jak twierdził – nie znał prawie wcale. Były jednak lektury, do których się wielokrotnie przyznawał. Dwie lektury krańcowo różne: gazety i Biblia. W 1865 roku, na przykład, pisał do Bjørnsona: „Nie czytam niczego poza Biblią – ma w sobie moc i siłę oddziaływania”<sup>1</sup>. W jego gabinecie w ostatnim norweskim mieszkaniu na biurku leżała tylko jedna książka – Biblia właśnie. Na pełne zdumienia spojrzania gości, reagował wzruszeniem ramion i mówił, że czyta to „tylko ze względu na język”.

Lektura Biblii w poszukiwaniu inspiracji językowej nie dziwi o tyle, że jak wiadomo, norweski język literacki w XIX wieku dopiero się kształtuje, wybijając się na niepodległość z okowów duńskiej kultury, która na parę wieków nieistnienia norweskiego niezależnego państwa stała się językiem elit. Kolejne wydania Biblii są świadectwem skomplikowanego procesu osiągnięcia językowej niepodległości – skomplikowanego między innymi dlatego, że w drugiej połowie XIX wieku kształtu nabierają dwa, do dziś oficjalne, języki norweskie: tzw. *riksmål* (dziś – *bokmål*), który nie wyrzeka się wielowiekowych związków z duńską kulturą literacką, obok niego zaś tzw. *landsmål* (dziś – *nynorsk*, czyli nowonorweski) – opracowany przez Ivara Aasena na podstawie bardzo wielu regionalnych dialektów, ze szczególnym uwzględ-

---

<sup>1</sup> Z listu do Bjørnstjerne Bjørnsona z 12 września 1865. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty z Ibsena w moim przekładzie na podstawie H. Ibsen, *Samlede Verder [Hundredårsutgaven]*, red. av F. Bull, H. Khot, D.A. Seip, 21 vols., Oslo 1928-58. *Rosmersholm* opublikowano w tomie X.

nieniem tych, które oparły się duńskim wpływom (od 1885 roku oba języki mają ten sam status). Założone w 1816 roku Norweskie Towarzystwo Biblijne inauguruje wprawdzie swoją działalność wydawniczą wznowieniem duńskiej jeszcze wersji Pisma św. z 1740 roku, ale w każdym kolejnym wydaniu (z roku 1820, 1830 i 1853) w tekście pojawia się coraz więcej norweskich słów i zwrotów. Za pierwsze całkowicie przeredagowane z duńskiego na norweski uchodzi wydanie z 1873 roku, wersja poprawiona ukazuje się czternaście lat później. Przekład nie zapośredniczony, dokonany z języków oryginalnych jest nieco późniejszy – Stary Testament wydano w 1891, Nowy Testament – w 1904 roku. Równolegle rozwijają się przekłady Pisma św. na drugi z rozwijających się języków, czyli nowonorweski. Pierwszym biblijnym tekstem w całości przełożonym na nowonorweski była przypowieść o synu marnotrawnym wydana w 1859 roku, od roku 1880 trwały natomiast intensywne prace nad przekładem wszystkich ksiąg Pisma św. na tę wersję języka literackiego. Nowy Testament w tej wersji językowej ukazał się w 1892 roku. Zważywszy na współbieżność procesu krzepnięcia tożsamości literackiej norweszczyzny i kształtowania się korpusu norweskich przekładów tekstów biblijnych, Ibsenowa lektura Biblii „ze względu na język” wydaje się nie tylko wielce prawdopodobna, ale i całkiem uzasadniona. Zwłaszcza jeśli pamiętamy, że po te świeżo tłumaczone wydania Biblii sięga pisarz, który przez wiele lat przebywa na emigracji, i jest pozbawiony kontaktu z żywym i zmieniającym się językiem ojczystym. Z faktu, iż dramaty Ibsena powstają równoległe do przekładów Biblii<sup>2</sup>, wynika także to, iż po norwesku nawet biblijne cytaty (nie wspominając już o parafrazach czy bardziej dyskretnych odwołaniach) mogą stać się niemal przeźroczyste na tle całości tekstu literackiego. W taki właśnie sposób zostały wprowadzone w tkankę wielu utworów Ibsena, co sprawia spore kłopoty zarówno tłumaczom, jak i interpretatorom. Tłumaczom dlatego, że w innych językach bardzo trudno osiągnąć podobny efekt tak daleko idącej „naturalizacji” biblijnych wyrażeń (w wielu przypadkach, jeśli chce się uniknąć krzywdzącego Ibsena zdeformowania tekstu, nie pozostaje nic innego, jak odnotować biblijną aluzję w przypisie, zawierając resztę wyobraźni czytelników czy inscenizatorów). Kłopoty interpretatorów wynikają natomiast z tego, że biblijne aluzje czasem można przeoczyć czy zbagatelizować, czasem zaś – dojrzeć tam, gdzie ich nie ma<sup>3</sup>.

Gdyby prawdą były słowa Ibsena, że Biblię czyta tylko po to, by nie stracić kontaktu z kształtującym się literackim językiem norweskim, stu-

<sup>2</sup> Dodać należy, że przekłady Biblii i twórczość Ibsena w takim samym stopniu wpłynęły na rozwój języka norweskiego.

<sup>3</sup> Owocem takiego bezkrytycznego podejścia do tematu jest dwutomowe dzieło Ingvara Sørensen (I. Sørensen, *Ibsen og bibelen*, Oslo 2001), z którego można by wyciągnąć wniosek, że Ibsen Biblię niemal... przepisywał.

diowanie biblijnych odwołań w jego dramatach byłoby sprawą ciekawą wprawdzie, ale nie pierwszoplanową. Podejmuję jednak ten temat w przekonaniu, że nie był to powód jedyny, a nawet nie najważniejszy. Chciałabym postawić tezę, że to właśnie lektura Biblii naprowadziła Ibsena na kilka fundamentalnych dla jego twórczości tropów. Po pierwsze, lekturę Biblii można uznać za ważny obszar kształtowania się poglądów Ibsena na relację między słowem a rzeczywistością. Po drugie zaś – Biblia staje się dla niego szkołą pewnego stylu kompozycyjnego i wiążącej się z nim strategii odbioru, zakładającej interpretacyjną aktywność oraz odwagę czytelników. Ibsen czyta Biblię w duchu nowoczesności – i uczy się z niej, jakimi metodami retorycznymi można czytelnika czy widza sprowokować do myślenia. A to oznacza, że lektura Biblii była istotnym impulsem w poszukiwaniach nowej formy dramatycznej, które Ibsen prowadził przez całe swoje życie. O tym, jak odważne były to poszukiwania, przekona się każdy, kto porówna ze sobą *Katylinę*, pierwszy, młodzieńczy jeszcze dramat, z dobrze znanym *Peer Gyntem*, a potem realistyczny na pozór *Dom lalki* i utrzymany w bardzo nowoczesnej poetyce epilog dramatyczny *Gdy wstaniemy z martwych*.

Przytoczony powyżej cytat z listu do Bjørnsona, świadczący o fascynacji mocą i siłą retoryczną Biblii, pochodzi z okresu, w którym Ibsen pracował nad *Brandem*. Nie trzeba jednak biograficznego „dowodu”, by nie mieć żadnych wątpliwości, iż lektura Pisma św. pozostawiła niezatarty ślad na tekście tego poematu dramatycznego. Równie wiele biblijnych odniesień znajdziemy bez trudu w mało znanym w Polsce *Cesarzu i Galilejczyku*, nieco mniej, wciąż jednak sporo w *Peer Gyntie*. Mniej oczywista dla polskiego czytelnika jest natomiast obecność biblijnych odwołań w sztukach Ibsena o tematyce współczesnej. Tymczasem w cyklu dramatów współczesnych, rozpoczętym *Domem lalki*, zakończonym zaś *Gdy wstaniemy z martwych* (Ibsen mocno podkreślał, że jedenaście jego ostatnich sztuk stanowi pewną całość, której elementy oświetlają się nawzajem) biblijny intertekst, choć znacznie bardziej rozrzedzony i wywoływany z pamięci odbiorców znacznie subtelniejszymi, bardziej eliptycznymi środkami, odgrywa coraz ważniejszą rolę. Świat przedstawiony tych dramatów jest – jak wielokrotnie podkreślano – światem odczarowanym przez przełom nowoczesności, światem, w którym nie obowiązują dawne drogowskazy wiary czy mitu. Bohaterowie tych sztuk – eleganckie panie domu, znudzone i sfrustrowane żony z rozsądku, niespełnieni pisarze, architekci i dyrektorzy banków, wypaleni artyści – dotkliwie doświadczają „bezładu i pustki” tego odczarowanego świata (w słowach *øde og tomhet*, którymi najczęściej ibsenowscy bohaterowie próbują opisać to doświadczenie, pobrzmiewa w języku norweskim bardzo wyraźne echo początku Księgi Rodzaju – w polskich przekładach dramatów stosowane są jednak rozmaite synonimy, które zacierają biblijny rodowód tych słów). Wszyscy rozpaczliwie szukają jakiegoś sensu w swoim życiu, nierzadko

wadzą się o ten sens z Bogiem, ale tylko niektórzy dojrzewają do rozpoznania, że odczarowany świat wcale nie musi być sensu pozbawiony, tyle że trzeba sobie ten sens wywalczyć. Ibsen – jak powiada Arnbjørn Jakobsen – „sięga po język biblijny, żeby dać wyraz doświadczeniu absolutnej pustki, ale też wówczas, gdy opisuje ustanawianie nowego sensu, nowego ładu”<sup>4</sup>. Sięga poń – dodajmy – podobnie jak wielu innych wczesnych i późnych modernistów, nie ma bowiem w europejskiej kulturze symbolicznego języka, który lepiej by się do tego nadawał. Wskazówka Ibsena, by spojrzeć na *Dom lalki* jako na początek cyklu dramatycznego, podpowiada, że owo poszukiwanie sensu i ładu wiąże się nierozdzielnie z pytaniem „kim jestem” – z pytaniem o źródła własnej tożsamości, czy też o fundament, na którym można by ją budować, z poszukiwaniem różnych sposobów jej rozumienia, wreszcie – z pytaniem o możliwość przemiany. Językiem, w którym formułowane są te pytania i marzenie o przemianie, jest także język biblijny: dwa najczęściej powracające w tym kontekście biblijne motywy to motyw „przyoblekania człowieka nowego” (Ef 4, 24) oraz motyw przemienienia. Słowo *forvandling* (przemiana), którego bohaterowie Ibsena często używają, jest wprawdzie bardzo wtopione w język codzienny, ale w norweskiej Biblii pojawia się konsekwentnie we fragmentach odnoszących się do Ciała Zmartwychwstałego, jak choćby w Flp 3, 21 („On to właśnie przemieni nasze ciało przemijające w ciało chwalebne, podobne do jego ciała”<sup>5</sup>). Najbardziej zastanawiające jest wszakże to, że obie te biblijne aluzje (i nie tylko one), dotykające zagadnień fundamentalnych dla wszystkich dramatów, funkcjonują w tekście na wiele różnych sposobów, nigdy w sposób jednoznaczny. Czasem służą uwypukleniu ironii, jak choćby wówczas, gdy cyniczny Brack mówi o pijanym Løvborgu, iż „przyoblekł człowieka nowego”. Innym razem oznaczają gołosłowne i kabotyńskie marzenie o przemianie, bez szans na realizację, jak w *Małym Eyolfie*, gdy ojciec, który nie potrafi zaakceptować inności swego kalekiego syna, oświadcza, iż zamierza go przemienić i uczynić z niego człowieka „doskonałego” (*fullferdig*) w biblijnym sensie tego słowa. Zdarza się jednak także, iż biblijne odwołanie oznacza – a w każdym razie może oznaczać – autentyczny duchowy wysiłek. Nie wiadomo zatem zawczasu, czy mamy do czynienia ze skorupami po Słowie, czy ze Słowem, które ma moc stwarzania w człowieku nowej rzeczywistości. Chociaż w podobny sposób zawieszono zostaje znaczenie innych słów,

<sup>4</sup> A. Jakobsen, „Po co miałbym wówczas żyć? Po tym wszystkim? O aluzjach biblijnych w dramatach Ibsena o tematyce współczesnej, przeł. E. Partyga [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, pod red. M. Sibińskiej i K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007, s. 64. Tam także ogólna charakterystyka funkcji aluzji biblijnych w dramatach o tematyce współczesnej.

<sup>5</sup> Wg Biblii Warszawsko-Praskiej, w przekł. ks. bp. Kazimierza Romaniuka. Przytaczam ten właśnie, stosunkowo nowy przekład, ponieważ pojawiają się tu oba powracające często u Ibsena pojęcia: przemieniania (*forrvandling*) oraz chwały (*herlighet*).

odnoszących się do wartości istotnych dla bohaterów (prawda, wolność, wina i nie-wina, szczęście) – one także są w toku dramatów nieustannie relokowane, rekontekstualizowane, ujawniają swą semantyczną mobilność – to tego rodzaju zabiegi stosowane na cytatach biblijnych stawiają w centrum uwagi problematyczność relacji między słowem a rzeczą, między słowem a światem, między słowem a rzeczywistością. Wszyscy niemal bohaterowie Ibsena boleśnie przeżywają odkrycie, że słowo niekoniecznie musi przylegać do rzeczy, i noszą żalobę po utraconej koherencji doświadczenia, ale tylko w niektórych kiełkuje intuicja, że za relację między słowem a rzeczywistością można i trzeba wziąć odpowiedzialność. I że jeśli nawet przekonują się boleśnie, że przepaści między słowem a rzeczą nie da się zniwelować, to wiedzą czy wierzą, że trzeba próbować ją przeskoczyć. Jedynym zaś sposobem, w jaki można to uczynić, jest nasycenie słów konkretem własnego doświadczenia. Impulsem, który ich na ten trop naprowadza, jest nierzadko słowo biblijne. Także i wtedy, a może zwłaszcza wtedy, gdy pozostała z niego tylko skorupa, o której wartości się z czasem przekonują.

*Rosmersholm* to jedna z tych sztuk Ibsena, które od lat budzą największe kontrowersje i prowokują do najgorętszych sporów czytelników i inscenizatorów (choć nie w Polsce niestety, tu dawnośmy bowiem nie oglądali nowej scenicznej interpretacji tego tekstu). O diapazonie możliwości interpretacyjnych dramatu decyduje między innymi różnorodność intertekstów, jakie znajdują się w jego polu. Dwa typy intertekstów przywołane w tytule tego artykułu ukazują rozpiętość dialogowych odniesień, które to pole współtworzą – z jednej strony gazety, z drugiej – Biblia. Dramat rozpoczyna się jak rasowa współczesna komedia polityczna z wątkiem romantycznym. Wydaje się zrazu, że chodzi o ironiczne przedstawienie bohatera, którego szacowny wizerunek chcą zawłaszczyć dwie zwalczające się frakcje polityczne, konserwatywna i liberalna. Każdy z reprezentantów owych frakcji chciałby uczynić bohatera sztuki, Johannes Rosmera, autorem i redaktorem swojej gazety, szerzącej społeczno-polityczne idee. Tymczasem Rosmer, choć pod wpływem Rebeki West, damy do towarzystwa swej zmarłej żony, radykalnie zmienił poglądy z konserwatywnych na liberalne<sup>6</sup>, ma spore kłopoty najpierw z wyjawieniem światu swojej apostazji, potem – z wcieleniem w życie nowej wiary, wiary w wolność, która zastąpiła mu wiarę w Boga. Kłopoty Rosmera potęgują się, gdy zaczynają się mnożyć znaki zapytania wokół przeszłości, gdy niejasności związane z rolą, jaką panna West odegrała w samobójstwie jego żony, wywołują w nim wątpliwości co do intencji

<sup>6</sup> To oczywiście bardzo uproszczone ujęcie wątku społeczno-politycznego *Rosmersholmu*. Dlatego warto dodać przynajmniej na marginesie, że w nowych poglądach Rebeki i Rosmera pobrzmiewa przede wszystkim nuta anarchistyczna: przekonanie, że wartości marwią za sprawą instytucji i wiara w to, że ocalić je można poza instytucjami: prawdę poza oficjalnym Kościołem, miłość – poza małżeństwem etc.

i zamiarów Rebeki oraz daleko idącą konfuzję w ocenie własnego postępowania. Tak polityczna, jak i romantyczna intryga przestaje jednak mieć znaczenie, bo w toku sztuki na plan pierwszy wysuwa się kwestia tożsamości przeżywających kryzys bohaterów oraz problem potęgującego ów kryzys rozchwiania obrazu świata i pomieszania języków, jakimi można go opisywać. Zarówno problem destabilizacji tożsamości, jak i dezintegracji języka (oraz jego odklejania się od świata), stawia w centrum uwagi tak bohaterów, jak i widzów, epizodyczną postać, która pojawia się na scenie tylko dwukrotnie w pierwszym i ostatnim akcie. Postać Ulrika Brendela – o niej tu bowiem mowa – obecna była w pomyśle na tę sztukę od samego początku, chociaż w kolejnych szkicach i redakcjach zmieniano się imię, nazwisko i charakterystyka tego bohatera, ton jego wypowiedzi oraz – przede wszystkim – funkcja dramatyczna; stosunkowo najbardziej stabilnym elementem był wygląd (wyraźnie nadużywającego alkoholu, ekscentrycznego, ale też wywierającego spore wrażenie, charyzmatycznego, rzec by można, wagabundy). W wersji ostatecznej Ulrik Brendel jest byłym nauczycielem głównego bohatera sztuki, a także jego swoistym, groteskowym cokolwiek, sobowtórem – może po trosze projektem tego, co mogłoby się z Rosmerem zdarzyć, gdyby w finale nie popełnił samobójstwa. Najprostsze wyjaśnienie przyczyn wprowadzenia tej postaci do *Rosmersholmu* mieści się bez reszty w formule komedii politycznej: Ulrik Brendel, niegdyś radykał, dziś życiowy bankrut, alkoholik o niejasnym statusie społecznym, zjawia się w domu Johanna Rosmera w drodze do miasta, w którym zamierza wygłosić cykl wykładów. Chce w nich przedłożyć publiczności swe całkiem nowe, śmiałe, oryginalne i postępowe, rzecz jasna, idee – bardzo mgliście skądinąd zarysowane. Podobnie jak równie postępowe i równie mgliste idee Johanna Rosmera. Gdy Brendel zjawi się w Rosmersholmie po raz drugi, już po „występach” w mieście, będzie nie tylko całkiem niemal pijany, ale też odarty ze złudzeń co do możliwości głoszenia jakichkolwiek ideałów. W podobnym stanie ducha – choć całkiem trzeźwy – wrócił z miasta parę minut wcześniej główny bohater sztuki. Najprostsze wyjaśnienie dramatycznej funkcji Brendela jako krzywego zwierciadła, w którym odbija się światopoglądowa przemiana protagonisty sztuki, a także jako papierka lakmusowego, za pomocą którego można zweryfikować wartość tej przemiany, nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwości, które wpisał w tę postać Ibsen. Przede wszystkim zaś nie tłumaczy wcale bardzo szczególnego języka, którym ta postać się posługuje. Brendel zgoła nieprzypadkowo wkracza w dramatyczne „tu i teraz” w dwóch kluczowych momentach. Jego obecność dwukrotnie staje się katalizatorem zarówno zwrotu wydarzeń, jak i istotnej zmiany w sposobie rozumienia tożsamości przez parę głównych bohaterów. W akcie pierwszym wizyta Brendela popycha wreszcie pełnego obaw i wahań Rosmera do przyznania się wobec Krolla, szwagra i przyjaciela w jed-

nej osobie, do całkowitej i radykalnej zmiany światopoglądu i do apostazji. Właśnie to wyznanie pociąga za sobą całą lawinę wydarzeń, które stawiają w nowym świetle zarówno przeszłość, jak i przyszłość. W akcie ostatnim zupełnie nieoczekiwana wizyta Brendela przerywa natomiast rozstrzygającą rozmowę dwojga głównych bohaterów, rozmowę o przeszłości i o przyszłości, a po wyjściu ekscentrycznego gościa (i tylko na pozór bez żadnego z nią związku), Rosmer i Rebeka podejmują decyzję o podwójnym samobójstwie, decyzję, której nic przedtem nie zapowiadało. Decyzja o samobójstwie jest tu niewątpliwie związana z pytaniem o własną tożsamość, z potrzebą jej potwierdzenia bądź radykalnej przemiany.

I właśnie temat tożsamości jako czegoś, co przestaje być oczywiste i zaczyna być problematyczne, zarysowuje się już podczas pierwszej wymiany zdań na temat Brendela, nim jeszcze ta postać pojawi się na scenie. Gospodyni Rosmera, pani Helseth, anonsując przybycie niespodziewanego gościa, nie potrafi sobie przypomnieć nazwiska człowieka, który jej się przed chwilą przedstawił. Pozostali wymieniają kilka możliwych, nim wreszcie trafią na właściwe (co ciekawe, wszystkie były stosowane przez Ibsena w poprzednich szkicach do tej sceny, jakby autor chciał ulepić swego bohatera z kilku koncepcji, o których będzie tu jeszcze mowa, nie zacierając całkowicie szwów). Kroll, Rebeka i Rosmer nie potrafią też ułożyć żadnego linearnego i logicznego obrazu przeszłości gościa, każdy co innego o niej słyszał, każdy inaczej ją pamięta. W tym krótkim dialogu rozchwiana zostaje wyraźnie tożsamość postaci, której nie ma jeszcze na scenie. I – co w kontekście tych rozważań najistotniejsze – pośród etykietek, za pomocą których pozostali bohaterowie próbują przyszpilić tę tożsamość, pada także określenie o biblijnym rodowodzie: marnotrawny Brendel.

Gdy w pierwszym akcie oburzona pani Helseth („Kogoś takiego? Do salonu?”<sup>7</sup>) wprowadzi w końcu kontrowersyjnego gościa, ten wprawdzie nie od razu rozpozna gospodarza, którego kiedyś uczył, ale powita go słowami o ostentacyjnie biblijnym rodowodzie: „Johannes, mój chłopcze, ty, którego najbardziej umiłowałem” (por. J 19, 26). Gdy Brendel pojawia się na scenie po raz drugi, w ostatnim akcie, jego wejście przerywa istotną rozmowę Rebeki i Rosmera. Przerywa ją w momencie, w którym Rosmer, wprawiony w całkowitą konfuzję zmiennym i niemożliwym do zweryfikowania obrazem przeszłości, żąda od Rebeki „świadectwa” („*vitnesbyrd*” i to jest znów słowo o biblijnym rodowodzie, powracające często w całym norweskim przekładzie Pisma św., szczególnie zaś często u św. Jana<sup>8</sup>). Żąda świa-

<sup>7</sup> Cytaty z *Rosmersholmu* w moim przekładzie, wg *Hundreårsutgaven*, t. X.

<sup>8</sup> Tym samym słowem określana jest zresztą cała Biblia. Warto jednak podkreślić, że Ibsen bardzo starannie dobiera słowa, szczególną zaś predylekcję ma do takich, w których pobrzmiwa historia tyleż języka, co zmieniającej się mentalności, w których pozostały ślady nawarstwiających się znaczeń. Tak jest i ze słowem *vitnesbyrd*, które ma podobną

dectwa, bo nie może już znieść „tej bezładnej – tej przerażającej pustki – tej – tej...” (tutaj powraca, nie po raz pierwszy w tym dramacie, wspomniana już, jedna z ulubionych przez Ibsena, aluzja do początku Księgi Rodzaju). Podsunął Rosmerowi ideę, iż owo świadectwo może być ofiarą, Brendel wychodzi z biblijnymi, upowszechnionymi przez liturgię słowami na ustach: „Pokój niech będzie z wami” (zapożyczenie zostaje podkreślone zastosowaniem archaicznej, uroczystej formy zaimka). Dwa krótkie epizody Brendela na scenie ujęte zostały zatem w bardzo wyrazistą klamrę biblijnych aluzji – pierwsze i ostatnie słowa, które wypowiada, to słowa, których biblijny rodowód rozpozna każdy czytelnik czy widz. Tęgo rodzaju odwołania pojawiają się także w toku dialogu: powracająca wielokrotnie u Ibsena aluzja do listu do Efezjan („O tak, teraz muszę przyoblec nowego człowieka”), a także odwołania do Mk 12, 24 („złożę swój grosz na ołtarzu wyzwolenia”), do Mt 7, 26 („nie buduj swego zamku na ruchomych piaskach”). Inga-Stina Ewbank cały występ Brendela w *Rosmersholmie* czyta jako parodię Kazania na górze<sup>9</sup>. Dodać do tego by można, że ton tych scen przypomina po części sposób, w jaki Nietzsche pisze na tekście biblijnym swoje filozoficzne książki<sup>10</sup>. Tę wyraźną biblijną ramę wypełnia jednak wiele innych języków (także i w sensie całkiem literalnym, bo Brendel obficie inkrustuje swoje wypowiedzi makaronizmami niemieckimi, łacińskimi, francuskimi i angielskimi). Żongluje sprawnie różnymi stylami dziennikarsko-gazetowym, ostentacyjnie teatralnym, poetycko-kwiecistym, pseudofilozoficznym, biblijnym wreszcie. Wielości języków towarzyszy wielość masek i wyraźne nastawienie na efekt tego swoistego autoperformansu („publiczność jest poruszona” – stwierdza w pewnej chwili). To właśnie za sprawą tej patchworkowej konstrukcji postać Brendela przysparzała kłopotów interpretatorom (zwłaszcza tym, którzy chcieli widzieć *Rosmersholm* jako monolityczną konstrukcję podporządkowaną określonym regułom gatunkowym). Brendel bywał interpretowany jako karykaturalna figura rodem z komedii politycznej<sup>11</sup>, kompromitująca utopijność nowych poglądów Rosmera, czasem doszukiwano się w nim cech błazna, czasem zaś uważano za protopla-

strukturę jak starsze *jernbyrd*, oznaczające bardzo szczególne świadectwo: tzw. próbę żelaza, której poddawano m.in. osoby podejrzane o uprawianie czarów (Rebeka zaś nosi u Ibsena imię i nazwisko ostatniej kobiety skazanej w Anglii na śmierć za czary).

<sup>9</sup> Por. I.S. Ewbank, *Ibsen and „the far more difficult art of prose”*, „Ibsen årbok” 11 (1970-71).

<sup>10</sup> Jak podkreśla Gadamer „Sam Nietzsche jedną ze swych największych zasług widział w wyzwoleniu się spod późnoklasykistycznego i późnoromantycznego uroku rymu i zwróceniu się ku Staremu Testamentowi i Lutrowi” (cyt. za *Nietzsche 1900-2000*, pod red. A. Przybylskiego, Kraków 1997, s. 126). U Ibsena, chyba podobnie, Biblia jest właśnie źródłem poezji, mowy parabolicznej, będącej wyzwaniem dla czytelnika.

<sup>11</sup> Por. E. Bjerck Hagen, *Ibsens forsoning: eller hvorfor Rosmersholm egentlig er en politisk komedie*, [w:] idem, *Litteratur og handling. Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun Solstad, Emerson og andre*, Oslo 2000.



stę figur Becketta<sup>12</sup>. W ostatnich latach pojawiła się także całkiem przekonująca interpretacja szukająca dla *Rosmersholmu* wzorca w średniowiecznej tradycji misteryjnej<sup>13</sup>. W tym ostatnim ujęciu Brendel byłby karnawałowym diabłem z „piekiełka”, który ma wiele wspólnego z Mefistofeilesem Goethego. Nie zamierzam wybierać żadnej z tych interpretacji, ani też zastępować ich kolejną, która polegałaby na przesłonięciu wielości masek – jedną, wybraną. Zwłaszcza że, jeśli prześledzić kolejne redakcje scen z Brendelem, widać wyraźnie, jak ta epizodyczna postać z woli autora traci jednoznaczność. W pierwszym wariacie Brendel był wyłącznie karykaturą radykała, krzywym zwierciadłem dezawuuującym tzw. postępowe idee (w tej wersji polityczne sympatie i poglądy Brendela były znacznie bardziej wyraziste, biblijne aluzje raczej przypadkowe). W redakcji drugiej Brendel nabrał z kolei rysów demonicznych. W scenie z czwartego aktu mówił o dziele stworzenia językiem, naznaczonym wyraźnie gnostyckim zabarwieniem:

Ale raz na jakiś czas mistrz ma pecha. Może nie był w nastroju, może się spieszył, może coś tam jeszcze innego. I co wtedy robi mój pan Urian? Ano, przekrzywia głowę. Patrzy na swoje dzieło z miną znawcy. Mierzy je wzrokiem ze wszystkich stron. I mówi – to jest, do licha, dobre. Bardzo dobre. (...) Mistrz czuje, że w dziele jest jakiś feler. I wywyższa się. Nieczyste sumienie, mój chłopcze. I właśnie to wszyscy odziedziczyliśmy. Dlatego ludzkość jest nieszczęśliwa. Bezradna<sup>14</sup>.

O ile więc Brendel z pierwszej wersji był „gazetowy”, o tyle Brendel drugi (a właściwie Hetman, bo takie właśnie nazwisko nosi w tym szkicu) przybierał ton otwarcie bluźnierczy, a jego słowa miały charakter wyraźnie polemiczny wobec biblijnego źródła. Dopiero w wersji ostatecznej ton tej postaci staje się zmienny, a tożsamość niejednoznaczna (podlegając przy tym problematyzacji i tematyzacji), dopiero tu jego obecność na scenie zostaje zawieszona między serio a buffo, samą postacią zaś trudno wpisać w jedną z konwencji. Dlatego najowocniejszym gestem interpretacyjnym wydaje mi się uwypuklenie wielojęzyczności i wielopostaciowości Brendela, którego od samego początku każdy z pozostałych bohaterów dramatu postrzega inaczej, każdy widzi innego Brendela, rzecz by można. Konfrontacja z tak właśnie skonstruowaną postacią, o bardzo niejednoznacznej i niepewnej tożsamości, staje się w sztuce katalizatorem przemiany, który najpierw zmusza parę głównych bohaterów, by przemyśleli siebie na nowo i wybrali

<sup>12</sup> Por. m. in. A. Kittang, *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*, Oslo 2002.

<sup>13</sup> Por. A. Yuriev, „The revelation of things unseen”: a mystery play tradition in Ibsen’s in *Ibsen’s realistic drama with particular reference to Rosmersholm*, „Ibsen studies”, 3:1 (2003), ss. 86-112.

<sup>14</sup> Z trzeciego szkicu do *Rosmersholmu*, pisanego między 15 czerwca a 4 sierpnia 1886, cytat wg: H. Ibsen, *Efterladte skrifter*, b.III, Oslo 1909, s. 136 (w moim przekładzie – E.P.) Angielskie tłumaczenia szkiców i wstępnych redakcji *Rosmersholmu* znaleźć można w VI tomie edycji *The Oxford Ibsen* opracowanej przez Jamesa MacFarlane’a.

siebie na nowo, potem zaś – by życiem (czy – w tym przypadku – raczej śmiercią) potwierdzili swój wybór. Pomimo wielości języków przywoływanych w tej scenie, język biblijny jest uprzywilejowany poprzez usytuowanie biblijnych aluzji w węzłowych – z punktu widzenia retorycznej perswazy – miejscach: na początku i na końcu. Co więcej, jeśli biblijne refreny, rytmizujące w pewnym sensie język Brendela, złożone z cytatów na pozór przypadkowych, zestawimy w jeden ciąg, okaże się, że wywołują one słowa-kucze, pojęcia-filary *Rosmersholmu*: miłość (uczeń mój umiłowany), wyzwolenie (ołtarz wyzwolenia), przemiana czy przeistoczenie (przyoblec nowego człowieka), pokój (pokój niech będzie z wami). Biblijny rodowód wcale jednak nie gwarantuje przylegania słowa do rzeczywistości i doświadczenia. W ustach pijanego i niewiarygodnego choć hipnotyzującego Brendela tożsamość tych pojęć, wyznaczających horyzont wartości istotnych dla Rebeki i Rosmera, ulega niepokojącemu rozchwianiu. I być może właśnie to stawia ich w obliczu konieczności interpretacji tego, co do tej pory uważali za oczywiste i jednoznaczne, sprawia, że bohaterowie dojrzewają do myśli, że własną egzystencją, własnym ciałem, rzec by można, muszą nadać sens tym pojęciom i wartościom, które uważają za własne. Innymi słowy, że abstrakcyjna, niewcielona miłość nic nie znaczy, dopóki nie stanie się moją miłością, że abstrakcyjna niewcielona prawda jest pustą słowną skorupą, dopóki nie stanie się moją prawdą, a abstrakcyjna niewcielona wolność pozostaje pięknym złudzeniem, dopóki nie stanie się moją wolnością. Po drugim wyjściu Brendela dość radykalnie zmienia się ich podejście do języka, do słów, które wypowiadają. Najpierw zmienia się w Rebecę, ona pierwsza postanawia podjąć próbę przeskoczenia przepaści między słowem a rzeczą i decyduje się stanąć na nieszczęsnej kładce nad młynówką. Potem podobną decyzję podejmuje Rosmer. I wtedy język, jakim Rebeka i Rosmer zaczynają ze sobą rozmawiać, staje się całkiem inny, i też ma na sobie biblijną pieczęć – tym razem wybraną świadomie i z pełną odpowiedzialnością. Symboliczne zaślubiny bohaterów, które dokonują się przed ich samobójczą śmiercią, zostają bowiem przypieczętowane formułą zaczerpniętą z Ewangelii według św. Jana (J 17, 21), doskonale wtopioną w potoczny, eliptyczny język finałowego dialogu, ale też posiadającą tak wyraźnie biblijny rodowód, że zauważyło go bardzo wielu komentatorów: „Bo teraz my stanowimy jedno”, powiada Rosmer. „Tak, teraz my stanowimy jedno”, odpowiada Rebeka (por. J 17, 9-10, 20-23). Lecz oczywiście, w ramach tego sposobu myślenia o słowie, jaki proponuje *Rosmersholm*, pytanie o to, czy i tym razem biblijne słowa nie są pustą skorupą i „pustą gadaniną” (talemåte) pozostaje, jak zawsze u Ibsena, otwarte. Radość<sup>15</sup>, z jaką oboje kro-

<sup>15</sup> Niektórzy komentatorzy *Rosmersholmu* uważają radość, o której mówią tu bohaterowie także za aluzję biblijną (por. J 15, 11).

czą w kierunku kładki nad młynówką, zdaje się przywracać słowom sprawczą moc. Wątpliwości zasiewa jednak zarówno destrukcyjny charakter czynu, mającego jednać słowo z rzeczywistością i z doświadczeniem, jak też brak porozumienia między bohaterami, który każe podejrzewać, że każde z nich kroczy ku śmierci z innych powodów i z całkiem innym przeświadczeniem, a więc owa jedność jest tylko kolejnym złudzeniem, kolejnym zamkiem wzniesionym na ruchomych piaskach.

W uproszczonych, podręcznikowych interpretacjach twórczości Ibsena *Rosmersholm* uważa się za utwór, w którym autor zrzuca maskę „społecznego myśliciela” i rezygnuje z dramatu społeczno-krytycznego na rzecz dramatu psychologicznego. Trudno mi zgodzić się z tym poglądem, ponieważ żadna z tych etykietek nie przystaje, moim zdaniem, do sztuk Ibsena. Obie jego dzieła upraszczają i trywializują. Podzielając opinię, że *Rosmersholm* stanowi rzeczywiście pewien próg w jego twórczości, sądzę, że trzeba ten próg opisać inaczej. W świetle podjętych tu analiz można przełomowy charakter *Rosmersholmu* scharakteryzować jako dokonane za pomocą biblijnych cytatów „przekopowanie” słów, określających wartości istotne dla bohaterów z „pliku społeczno-politycznego” do pliku „filozoficzno-egzystencjalno-antropologicznego”, w taki sposób, by musiały się wzajemnie sprawdzać i weryfikować, wcale się wzajemnie nie unieważniając.

W *Rosmersholmie* widać także zacznyn nowego myślenia o formie dramatycznej, zacznyn, który – w moim przekonaniu – może mieć podłoże w bardzo nowoczesnej lekturze Biblii. Ibsenowa wieloletnia lektura Pisma św. „dla języka” była bowiem niewątpliwie także studiowaniem retoryki Biblii i sposobu, w jaki biblijny tekst działa na słuchaczy, jak ich dla siebie zdobywa, skąd czerpie swoją perswazyjną moc. Świadczą o tym, cytowane na początku niniejszego artykułu, słowa pisarza o niezwyklej sile oddziaływania Biblii, o jej szczególnej energii. Ibsen przyjmuje zatem podobny punkt wyjścia jak współczesna analiza retoryczna Pisma św. (mająca wszakże swoich ojców założycieli pośród dziewiętnastowiecznych biblistów), poszukująca zasad kompozycyjnych, decydujących zarówno o sensie, jak i o mocy/energii biblijnego tekstu. Zwolennicy metody retorycznej podkreślają, że w całej Biblii, także i w Nowym Testamencie, obowiązują zasady retoryki hebrajskiej, co ma bardzo istotne konsekwencje dla założonej relacji między tekstem a odbiorcą. Jak podkreśla Roland Meynet, podsumowując zwięźle różnice między retoryką biblijną (hebrajską) a klasyczną: „Żyd ukazuje, Grek chce udowodnić, Grek usiłuje doprowadzić swego słuchacza aż do końca rozumowania, Żyd wskazuje mu drogę, którą winien pójść, i zachęca go, by na nią wszedł”<sup>16</sup>. Podstawą hebrajskiej strategii retorycznej jest uprzy-

<sup>16</sup> Por. m. in. R. Meynet, *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki biblijnej*, przeł. K. Łukowicz, T. Kot, Kraków 2001, s. 140; idem, *Język przypowieści biblijnych*, przeł. A. Wałęcki, Kraków 2005, *Język Biblii a język współczesny. Praca zbiorowa*, Kraków 2006.

wilejowanie kompozycji parataktycznej zamiast syntaktycznej. Czytelnik/słuchacz, zamiast śledzić uporządkowaną linię logicznego dowodu, winien podjąć ryzyko przymierzania i dopasowywania do siebie słów, zdań, fragmentów, by odkryć zasadę, na jakiej ze sobą korespondują, a wraz z nią zasadę spójności tekstu. Znaczenie ma więc tu za każdym razem wymiar osobisty, jest każdorazowo, w zależności od możliwości (otwarcia?) słuchającego/czytającego negocjowane z tekstem. Kluczowym elementem parataktycznej kompozycji, umożliwiającym pożądaną (czyli aktywną) lekturę, są powtórzenia i paralelizmy, wpisywane w tekst na rozmaitych zasadach: czasem na zasadzie podobieństwa bądź identyczności (często zupełnie nieoczekiwanego, odsłoniętego właśnie za sprawą paralelizmu), innym razem – na zasadzie modyfikacji bądź różnicy. Owe paralelizmy i powtórzenia uwydatniane są poprzez układy równoległe albo konstrukcje koncentryczne, a więc powiązania, dzięki którym biblijne teksty nabierają znaczenia, można uchwycić analizując pozycję poszczególnych elementów w całości.

*Rosmersholm*, co już wielokrotnie podkreślali badacze<sup>17</sup>, jest sztuką skomponowaną ogromnie precyzyjnie i właśnie paralelizmy odgrywają w tej kompozycji kluczową rolę: akt pierwszy koresponduje z ostatnim, drugi (obrazujący narastający kryzys Rosmera) z trzecim (poświęconym analogicznemu kryzysowi Rebeki); dla konstelacji postaci w kolejnych scenach każdego aktu znaleźć można niemal matematyczną formułę. Jeśli uznamy przy tym, że możliwe jest zaproponowane tu odczytanie *Rosmersholmu*, w którym na trop najważniejszych dla dramatu tematów naprowadzają dwie epizodyczne, ale symetrycznie rozmieszczone w tekście sceny z Brendelem, okolone wyrazistą ramą biblijnych cytatów i wiążące się z resztą tekstu dramatu poprzez biblijne refreny oraz poprzez powtórzenia i przetworzenia pewnych motywów, to struktura *Rosmersholmu* zaczyna w mniejszym stopniu przypominać arystotelesowską strukturę dramatyczną<sup>18</sup>, w znacznie większym zaś – strukturę retoryczną tekstu biblijnego. A może raczej: oba typy konstrukcji tekstu i myślenia o jego dramatyczności przesilają się tutaj, poszerzając możliwości interpretacji dramatu. Co więcej – taką strukturą, czerpiącą w dużej mierze swoją moc retoryczną z biblijnego wzorca, byłby także cały cykl dramatów współczesnych Ibsena od *Domu lalki* do *Gdy wstaniemy*, cykl, w którym refrenowo powracają biblijne aluzje (umieszczane w co-

<sup>17</sup> Por. m.in. M. Carlson, *Patterns of structure and character in Ibsen's Rosmersholm*, „Modern Drama” 1974 (17)

<sup>18</sup> Inną propozycję interpretacji dramatów Ibsena o tematyce współczesnej jako tekstów, w których autor bardzo mocno podważa arystotelesowskie zasady konstrukcji dramatu i wyprowadzany z nich sposób myślenia o reprezentacji w sztuce, ogłosił Theoharis C. Theoharis, w książce, *Ibsen's Drama. Right Action and Tragic Joy*, NY 1996. Według Theoharisa w *Rosmersholmie* właśnie arystotelesowy sposób rozumienia działania, akcji, tragizmu i katharsis przesila się z nietzscheańską w duchu re-interpretacją tych terminów.

raz to nowych kontekstach) oraz słowa-klucze, typy bohaterów, dzięki którym dramaty układają się w oświetlające się wzajemnie pary czy trójki, a różnice i podobieństwa są nośnikami znaczeń<sup>19</sup>. Lektura dramatów Ibsena może być znacznie bardziej owocna, jeśli zrezygnujemy z syntaktycznej zasady podporządkowywania i zastosujemy biblijną zasadę dopasowywania, zgodnie z logiką parataksy. Parafrazując słowa Rolanda Meyneta, można powiedzieć, że czytane w ten sposób dramaty Ibsena mogą „dać całkiem sporo do myślenia umysłowi najbardziej wymagającemu, nigdy nie wyręczając go w myśleniu”.

Ewa Partyga

#### Rosmersholm Ibsena, czyli co może wyniknąć z lektury gazet i Biblii

Życie i twórczość Henrika Ibsena obrosły licznymi anegdotami. Do najczęściej powtarzanych należy ta, że czytywał niewiele, a lekturami najważniejszymi były dla niego gazety i Biblia. Przekorny Ibsen zwykł dodawać jeszcze, że po Biblię sięga wyłącznie dla języka. Nie był to jednak powód jedyny, a nawet nie najważniejszy. Z zaproponowanej w artykule analizy i interpretacji *Rosmersholmu* płyną dwa wnioski. Lektura Biblii to ważny obszar kształtowania się poglądów Ibsena na relację między słowem a rzeczywistością i na związany z nią problem kryzysu tożsamości. Biblijna inspiracja odegrała także istotną rolę w poszukiwaniach nowej formy dramatycznej.

*Rosmersholm* to sztuka, na której obie ulubione lektury Ibsena, i gazety, i Biblia, odcisnęły wyraźny ślad. Różnorodność intertekstów, istotnych dla interpretacji tego dramatu, sprawiła, że *Rosmersholm* bywał czytany jako komedia polityczna, ale też jako misterium. Wyzwaniem dla interpretatorów jest znalezienie takiej formuły, w której tropy wiodące w tak różnych kierunkach da się jakoś uzgodnić. Najwięcej różnych nut czy różnych stylów i „języków” słychać w wypowiedziach epizodycznej postaci, Ulrika Brendela. I choć Brendel pojawia się na scenie tylko dwukrotnie, to za każdym razem jego obecność staje się katalizatorem kryzysu tożsamości głównych bohaterów, Rebeki i Rosmera. Ramę kwiecistych wypowiedzi Brendela stanowią odwołania i cytaty biblijne. Biorąc je pod lupę można, nie tylko znaleźć nową formułę interpretacyjną dla *Rosmersholmu*, ale też odstąpić mniej znane wymiary techniki dramatycznej Ibsena, której szkołą była retoryka biblijna, oparta na paralelizmach, konstrukcjach koncentrycznych i parataktycznej kompozycji.

<sup>19</sup> *Rosmersholm*, na przykład, jest pierwszą częścią tzw. „trylogii monachijskiej”, na którą składają się jeszcze *Kobieta z morza* i *Hedda Gabler*. W ramach polidiagonalnej i skomplikowanej sieci powiązań, łączącej te dramaty, można odnaleźć na przykład nitkę wiążącą Brendela z Løvborgiem z *Heddy Gabler* (obaj scharakteryzowani ironicznie biblijnym cytatem, jako ci, którzy „przyoblekli nowego człowieka”, obaj genialni i autodestrukcyjni zarazem, nieufni wobec pisma – nienapisane książki ważniejsze są dla nich od napisanych etc.), a uwypuklenie tej analogii rzuca dodatkowe światło na każdego z bohaterów.

Ibsen's *Rosmersholm* or what can result from the lecture  
of newspapers and the Bible

The life and work of Henrik Ibsen acquired numerous anecdotes. The most commonly quoted one is that he read very little and his most important lectures were newspapers and the Bible. Ibsen used to add teasingly that he refers to the Bible only for its language. In fact, it was not the main reason and certainly not the most important. The proposed analysis and interpretation of *Rosmersholm* may lead to two conclusions. First, the lecture of the Bible was an important area of shaping Ibsen's notions on the relationship between the word and reality and the related problem of the crisis of identity. Furthermore, the biblical inspiration also played an important role in his search for a new dramatic form.

*Rosmersholm* is a play influenced clearly by both newspapers and the Bible. The variety of inter-texts crucial for the interpretation of this drama resulted in the fact that *Rosmersholm*, if often referred to as a political comedy, may be also read as a mystery play. The challenge for the readers is finding such a formula in which the tropes going in so diverse directions could be reconciled. The most different notes, or different styles and „languages“, may be heard in utterances of an episodic character of Ulrik Brendel. In spite of his appearing on stage only twice, each time his presence becomes a catalyst for a crisis of identity on the part of the main characters, Rebecca and Rosmer. The framework of Brendel's flowery speeches are references to the Bible or quotes from it. Their close examination allows one to find not only a new interpretative formula for *Rosmersholm* but also lay bare some less known dimensions of Ibsen's dramatic technique, whose school was the biblical rhetoric, based on parallelisms, concentric constructions and paratactic composition.