

Ewa Partyga

METATEATRALNE FINAŁY IBSENA¹

Henrik Ibsen w całej swej twórczości bada siłę oddziaływania rozmaitych, także artystycznych, struktur modelujących sposób postrzegania i doświadczania świata. Przedmiotem jego dramatycznej refleksji jest też niewątpliwie rola sztuki w życiu: jej społeczna funkcja, a także jej wpływ na myślenie o podmiotowej tożsamości i możliwościach życia zaangażowanego. Dlatego bohaterami jego dramatów są często twórcy – przy czym twórcą może tu być nie tylko artysta, ale też naukowiec jak Løvborg w *Heddzie Gabler*, projektant i konstruktor jak w *Budowniczym Solnessie* czy przemysłowiec jak w *Johnie Gabrielu Borkmanie*. Metarefleksja nad dostępnymi człowiekowi formami twórczości rodzi się na wielu różnych poziomach tekstu dramatów i przybiera rozmaite formy. Ibsen wprowadzał też do swych sztuk autocytyaty albo inne elementy nawiązujące do jego poprzednich tekstów, wzmacniając w ten sposób ich autotematyczny wydźwięk. Dlatego zagadnienie autotelicznego, metateatralnego czy metadramatycznego wymiaru twórczości Ibsena jest bardzo szerokie. Ibsen nie tematyzuje teatru wprost, nie stosuje chwytu teatru w teatrze w postaci oczywistej, jednak w wielu dramatach projektuje sytuacje, w których postaci dramatyczne stają się w pewnym sensie widzami bądź uczestnikami działania performatywnego czy widowiskowego. Metateatralne techniki służą zaś najczęściej nie tyle wprowadzaniu osoby nadawcy do tekstu dramatycznego czy uwypuklaniu autorskiej perspektywy, ile problematyzowaniu sytuacji widza teatralnego i określaniu jego władzy nad znaczeniem.

W niniejszym artykule zamierzam skupić się na jednym z wielu autotematycznych pomysłów Ibsena – na metateatralnym aspekcie finałów trzech jego sztuk: *Rosmersholmu* (1886), *Heddy Gabler* (1890) i *Budowniczego Solnessa* (1892). Widać w nich bardzo wyraźnie reżyserską rękę autora operującego jednocześnie obrazem teatru istniejącego i nieistniejącego, stawiającego w centrum naszej uwagi proces odbioru. Powinowactwa między zakończeniami tych tekstów sprawiają,

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2013/11/B/HS2/02494).

że warto przyjrzeć się całej serii. Ibsen podkreślał wielokrotnie, że jego utwory dialogują ze sobą nawzajem, że tworzą pewną całość. Całość zaś rzuca światło na poszczególne fragmenty i na odwrot.

Trzy finały, które staną się tutaj przedmiotem refleksji, łączy bardzo wiele. Ich najważniejszym wspólnym mianownikiem jest decyzja ukazania śmierci protagonistów w swoście metateatralnej ramie. W każdej z tych scen umierający bohater jest osobą działającą, a jego zgon trzeba lub przynajmniej można traktować jako samobójstwo. Każdy z tych samobójczych aktów ma swoich scenicznych widzów czy komentatorów, w kolejnych dramatach ta wewnątrztekstowa widownia zwraca na siebie coraz większą uwagę, bo się poszerza. Akcja właściwa, czyli śmierć bohaterów rozgrywa się we wszystkich sztukach w przestrzeni, która jest w jakimś sensie wyodrębniona jako scena na scenie, chociaż w *Rosmersholmie* jej wykreowaniu służy technika teichoskopii. Protagonisci umierają zawsze poza zasięgiem wzroku widzów teatralnych. Informacja o samobójczej śmierci i jej opis dociera więc do nas poprzez pośredników – w formie lakonicznej i pełnej niedopowiedzeń, choć potencjalnie bardzo widowiskowej. I wreszcie – we wszystkich trzech przypadkach akcja minidramatu w dramacie czy miniteatru w teatrze ma charakter powtórzenia czegoś, co się zdarzyło w przedakcji albo poza sceną.

IBSEN JAKO CZŁOWIEK TEATRU

Wszystkie utwory, które będą przedmiotem moich rozważań, powstały po 1886, w ostatnim okresie twórczości Ibsena. Ważnym, choć nierzadko lekceważonym kontekstem jego myślenia o teatrze, a więc i metateatralnych rozwiązaniach, są jednak czasy, gdy dopiero zaczynał swoją karierę dramatopisarską. Zaczynał ją bowiem jako praktyk sceny i człowiek teatru. W latach pięćdziesiątych XIX wieku był jednym z czołowych aktorów procesu narodzin profesjonalnego teatru norweskiego. Sześć jego sztuk powstało w ramach kontraktu, który podpisał w 1851, obejmując funkcję autora dramatycznego, a potem także reżysera i kierownika sceny w Det norske Theater założonego w 1849 w Bergen. Przez wiele lat pracował na scenie teatralnej, przygotowując dziesiątki przedstawień w Bergen (1851–1857), później w stołecznym Kristiania norske Theater (1857–1862), do którego ściągnięto go z Bergen jako kierownika artystycznego. Reżyserował zresztą także swoje sztuki, zachowały się jego szkice i notatki do inscenizacji *Ołafa Liljekransa*. Do niedawna w opowieściach o biografii Ibsena dominowały tezy, że dziesięcioletni epizod teatralny nie miał wielkiego znaczenia dla przyszłej twórczości autora *Upiorów*. Sugerowano, że norweski teatr, w którym Ibsen pracował, był zacofany, że Ibsen źle znosił jego komercyjny i popularny charakter, że autorem przełomowych w historii teatru dramatów został niejako na przekór swym doświadczeniom teatralnym. Najnowsze badania nad biografią Ibsena podważają mit samorodnego geniusza, który dopiero poza granicami

swego prowincjonalnego i zacofanego kraju nabrał wiatru w skrzydła i rozwinął wrodzony talent dramatopisarski.²

Badania archiwów i kontekstów stawiają w nowym świetle także teatralne doświadczenia Ibsena. Przede wszystkim, jak dowiodła Anette Storli Andersen³, teatr był aż do początku lat sześćdziesiątych XIX wieku najważniejszą areną interakcyjnego kształtowania się wspólnoty narodowej i performatywnego konstruowania narodowej tożsamości Norwegów. Towarzystwa dramatyczne, które powstawały w całym kraju już u schyłku wieku XVIII, działały przez całe pierwsze półwiecze jako centra życia publicznego. Nieprzypadkowo wielu parlamentarzystów, którzy 17 maja 1814 uchwalali norweską konstytucję, miało w swej biografii zaangażowanie w amatorski ruch teatralny. Obecność Ibsena w życiu teatralnym Bergen i Kristianii nie była więc przypadkiem, ale gestem świadomego włączenia się w proces konstruowania wspólnotowej tożsamości i świadomości. Ibsen, jak podkreśla Andersen, znalazł się we właściwym miejscu o właściwym czasie. Teatr był wtedy najważniejszym miejscem, w którym artyści oraz intelektualiści mogli kształtować opinię publiczną. Życie teatralne straciło swoją dynamikę i przestało odgrywać najważniejszą rolę w publicznej debacie dopiero na początku lat sześćdziesiątych. Ibsen porzucił na dobre praktyczną działalność teatralną, stawiając przede wszystkim na publikację swych tekstów dramatycznych, między innymi dlatego, że najważniejszym instrumentem publicznego zaangażowania artystów stała się literatura, a areną – rynek książki i prasy.

Badania Ellen Karoline Gjervan⁴ i Ståle Dingstada⁵ skorygowały w istotny sposób obraz norweskiego teatru lat pięćdziesiątych, w którym działał Ibsen. Bergeński teatr, który pisarz współtworzył, był – wbrew pozorom – stosunkowo nowoczesny i nieźle wyposażony, a widownia, która go odwiedzała była liczna i miała zróżnicowany charakter. Gjervan, analizując rysunki, diagramy i notatki „produkcyjne” Ibsena, pokazała, jak wiele nauczył się, przygotowując inscenizacje błahych komedijek i wodewilów. W szkicach obrazujących sposób zagospodarowania przestrzeni oraz ruch sceniczny znać rękę artysty, dla którego pozasłowne środki wyrazu mają wielką wagę, a relacje przestrzenne są skutecznym instrumentem kształtowania stosunków między postaciami. Widać także umiejętność twórczego korzystania z teatralnych magazynów. W reżyserskich propozycjach Ibsena stare dekoracje czy kostiumy są czasem używane w nowatorski sposób. W jego późniejszych dramatach powrócą np. górskie pejzaże stosowane w norweskim teatrze lat pięćdziesiątych jako obrazowy wyznacznik norweskiej tożsamości. Powrócą jednak w całkiem innym ujęciu.

Dingstad z kolei, przyglądając się uważnie reżyserskim scenom teatralnym Ibsena i przygotowywanym przez niego inscenizacjom komedii Holberga, akcentuje zaintereso-

² Zob. m.in. *Den biografiske Ibsen*, red. A. Sæther et al., Oslo 2010.

³ A. S. Andersen, *Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780–1864*, Oslo 2010.

⁴ E. K. Gjervan, *Creating theatrical space: a study of Henrik Ibsen's production books. Bergen 1852–1857*, Bergen 2010.

⁵ S. Dingstad, *Den smilende Ibsen: Henrik Ibsens forfatterskap – stykkevis og delt*, Oslo 2013.

sowanie dramatopisarza oddziaływaniem teatru na publiczność. Ibsen dostrzega na przykład zasadniczą różnicę między tzw. publicznością niedzielną i publicznością czwartkową czy srodową. W ciągu tygodnia do teatru przychodzili przede wszystkim posiadacze abonamentów, przedstawiciele elit – czy to intelektualnych czy finansowych. Publiczność niedzielną tworzyli natomiast ludzie z niższych sfer, entuzjaści teatru reagujący na przedstawienia dość żywiołowo i spontanicznie, śmiejący się i wzruszający zupełnie inaczej niż elity. Z tonu recenzji wynika, że Ibsen ceni i szanuje tę drugą, niedzielną publiczność. Potwierdza to zresztą, gdy reżyseruje Holberga w Bergen. Kształtuje przedstawienie tak, by wywołać żywą reakcję niewykształconych, ale spontanicznych i ceniących teatr widzów spoza bergenskiej socjety. Przywraca skreślane przedtem rubaszne czy dosadne fragmenty, dbając o soczystość języka, akcentuje sceny, które raziły wyrafinowaną publiczność.⁶ Według Dingstada Ibsena pociąga inkluzywny charakter Holbergowego pomysłu na teatr. Co więcej, Dingstad nie bez racji twierdzi, że także Ibsena myślenie o teatrze ma charakter inkluzywny. Innymi słowy – Ibsen wcale nie stara się pisać dla elit, myśli zawsze o zwykłym widzu, którego zna dobrze między innymi z czasów swej własnej działalności scenicznej.

Po wyjeździe z Norwegii Ibsen nigdy już nie zaangażował się praktycznie w działalność żadnego teatru. Rozmawiał i korespondował z aktorami i reżyserami swoich sztuk, od czasu do czasu udzielał rad twórcom przedstawień. Badacze dzieła Ibsena od początku prześwietlali jego rozmaite wypowiedzi oraz szperali w listach, szukając autorskich wykładni dramatów czy przynajmniej autorskich interpretacji występujących w nich postaci. Ibsen jednak konsekwentnie unikał zbyt szczegółowego, zbyt jednoznacznego i zbyt autorytatywnego komentowania własnej twórczości. Oglądał natomiast inscenizacje swoich dramatów w rozmaitych teatrach, tradycyjnych i nowatorskich. Siadywał na wielu teatralnych widowniach, gromadzących bardzo różnorodną publiczność. Czy patrzył wtedy tylko na scenę, czy także na innych widzów?

ROSMERSHOLM

Finał *Rosmersholmu* ma charakter klamry spinającej całość dramatu, zaaranżowany został bowiem tak, by przypominał widzom pierwsze sekwencje sztuki. W pierwszej scenie główna bohaterka, Rebeka West, wyglądała przez okno salonu, patrząc na niewidoczną dla publiczności kładkę nad wodospadem przy młynie. Kładka była wtedy pusta. Rebeka z rozczarowaniem komentowała zachowanie Rosmera, który po raz kolejny omijał szerokim łukiem mostek, z którego

⁶ Holberg był w tym okresie niezbyt popularny w Norwegii. Elitom nie podobała się dosadność jego języka, typ komizmu, a także sposób ujęcia niektórych spraw obyczajowych. Na scenę najczęściej trafiał w Bergen, z którego pochodził i które zawsze akcentowało jego norweskość, ale i tu był cenzurowany. Z ustaleń Dingstada wynika, że Ibsen w znaczący sposób zmodyfikował obraz Holberga, a na początku lat sześćdziesiątych żałował, że pisarz zniknął z repertuaru.

rzuciła się w nurty wodospadu jego zmarła przed przeszło rokiem żona, Beata. Rebeka obserwowała kładkę zza firanki przesłaniającej okno, dbając o to, by nikt z zewnątrz jej nie spostrzegł. Patrzyła więc jakby przez „czwartą ścianę” na scenę teatru wystawiającego Ibsenowską sztukę: na dramat bohatera, który żyje w cieniu przeszłości przesądzającej o jego krokach na scenie. Nie była wszakże jedynym widzem tego dramatu. Razem z nią przez okno „wyzierała”⁷ także pani Helseth, gospodyni w Rosmersholmie. Każda z kobiet patrzyła jednak inaczej. Co więcej, obie miały różne oczekiwania wobec zaokiennego teatru.

Pani Helseth doskonale rozumiała rozterki i wahania bohatera dramatu. „Pastorowi musi być bardzo ciężko przechodzić przez tę kładkę. Tam gdzie zdarzył się wypadek, gdzie...” (s. 577), mówiła z wyraźnym współczuciem. I dziwiła się bratu zmarłej Beaty, który nieco później śmiałym krokiem pokonał feralny mostek. Dla przesądnej pani Helseth kładka była bowiem miejscem niebezpiecznym. Jednym z punktów styku świata doczesnego z zaświatami: pani Helseth widywała czasem na tej kładce „białego konia”, czyli figurę z ludowych wierzeń, powiazaną różnymi nitkami ze śmiercią.⁸ Jeśli więc potraktować gospodynię Rosmersholmu jako *pars pro toto* publiczności teatralnej, to należałaby ona do tych widzów, którzy patrzą na świat przedstawiony przez pryzmat własnego światopoglądu. Dlatego pani Helseth ma gotową interpretację zaokiennej sceny. Rebeka natomiast zajmuje w tej parateatralnej sytuacji nieco inną pozycję. Patrzy na kładkę aktywnym, w pewnym sensie reżyserskim, bo współtwórczym okiem. Chce wykreować obraz świata, którego jeszcze nie ma – chce zobaczyć, jak Rosmer przechodzi przez kładkę, pokonując w ten sposób przeszłość albo nadając jej nowe znaczenie. Pani Helseth patrzyła więc na tę wykreowaną, słowem quasi-teatralną, scenę po to, by utwierdzić się w swoich wyobrażeniach o świecie. Rebeka zaś – po to, by ten świat zmienić, by zobaczyć efekty swej pracy nad świadomością Rosmera, którego przez wiele miesięcy próbowała uczynić człowiekiem wolnym od ciężaru przeszłości. Jeśli kładkę potraktować jako teatralną scenę, to w marzeniach Rebeki miała ona stać się miejscem transgresji: przekraczania konwencji obyczajowych, własnych ograniczeń, dotychczasowego światopoglądu.

W finale ta podwójna perspektywa znika. Gdy Rosmer i Rebeka zmierzają w kierunku wodospadu, zostawiając pustą scenę i otwarte drzwi, publiczność nadal kładki nie widzi. Ale „posłańcem” relacjonującym pozasceniczne wydarzenia będzie tym razem tylko pani Helseth. Wydaje się, że Ibsen celowo ustawia bohaterkę tak, by odświeżyć wspomnienie początku *Rosmersholmu*. Gospodyni, która wchodzi do opustoszałego przed chwilą pokoju, staje więc przy tym samym oknie, przez które na początku sztuki wyglądała w towarzystwie Rebeki. I – podobnie jak wtedy – opowiada, co widzi w zaokiennym teatrze. „To białe, tam!”

⁷ Wszystkie cytaty z *Rosmersholmu* i z *Heddy Gabler* w przekładzie Józefa Giebułtowicza za: H. Ibsen, *Wybór dramatów*, t. 2., oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1984. Lokalizacje cytatów podano w nawiasach w tekście głównym.

⁸ O możliwych interpretacjach tego motywu pisze N. S. Alnæs, *Wilkołak w salonie*, przekł. E. Partyga, Kraków 2010.

(s. 758) – słyszymy. Wiemy, że Rebeka ma na głowie biały szal, symboliczny welon-całun, który własnoręcznie dziergała od pierwszego aktu. Nieprzypadkowo w wypowiedzi pani Helseth pojawia się jednak tylko kolor – „to białe”. Kolor, który w jej – i widzów – wyobraźni, ma przywołać uruchomiony już w pierwszej scenie motyw białego konia z ludowych wierzeń. Pani Helseth dobrze wie, co zobaczy. Zanim rzeczywisty obraz zostanie rozpoznany w szczegółach, stopi się w jedno z obrazem utrwalonym w jej umyśle, a pochodzącym ze zbiorowej, ludowej wyobraźni, która ukształtowała jej światopogląd. Pani Helseth widzi to, co widywała już nie raz – postaci samobójców nakładają się w jej umyśle na białe konie z ludowych podań. Zanim rzeczywistość zostanie zobaczona, zostaje nałożona na siatkę wartości, która służy jej interpretacji. W parze stojącej na mostku gospodyni rozpoznaje natychmiast grzeszników: „Tak, oboje stoją na kładce! Boże, daruj grzesznym ludziom! Chyba się teraz obejmują!” (s. 758). Opisuje to, co widzi, w sposób bardzo prosty: „O, skoczyli – oboje! Do wodospadu”. Ale jej wypowiedź jest pełna wykrzykników, pauz, anakolutów. Sygnalizowane w ten sposób emocje odbierają bohaterce oddech i głos, widok samobójczego skoku wprawia ją w osłupienie. Na chwilę. Bo po krótkiej pauzie gospodyni Rosmera wyciąga nieskomplikowany wniosek czy morał z wydarzeń, które ujrzała na przeobrażonej w teatralną scenę kładce: „Zabrała ich nieboszczka pani” (s. 758).

Nie mamy bezpośredniego dostępu do teatralnego obrazu, na który patrzy pani Helseth, funkcjonująca w tym finale jako figura widza teatralnego. Ibsen skupia naszą uwagę raczej na dynamice aktu percepcji odbiorcy. Zanim sceniczny obraz zdąży zastygnąć w jakimś kształcie, staje się materializacją przeczuć wywiedzionych wprost ze światopoglądu gospodyni. W żaden sposób nie chwije jej magiczno-chrześcijańską interpretacją świata, której nienaruszalnym fundamentem pozostaje wiara w przeznaczenie i w sprawiedliwość wyroków Opatrzności. Pani Helseth, odszyfrowująca sens tego, co wydarzyło się na kładce, za pomocą jasno określonego klucza interpretacyjnego, jest wzorem widza starego teatru.

Jeśli spojrzymy na zakończenie *Rosmersholmu* w metateatralnej perspektywie, łatwiej zrozumiemy strategię, która – jak się dziś wydaje – była z jednej strony tajemnicą sukcesu Ibsena u współczesnych, z drugiej zaś lekceważenia, jakie dotknęło jego dramaturgię w pierwszej połowie XX wieku. Ibsen niewątpliwie rewolucjonizował myślenie o dramacie w ostatnich dekadach XIX wieku, ale nie zapominał o potrzebach widzów kochających tradycyjny teatr. Dlatego jego sztuki mogły się podobać szerokiej publiczności w jego czasach. I z tego samego powodu mogły też wydawać się po części anachroniczne w okresie międzywojennym. Współcześni oglądali Ibsena z różnych powodów. Jedni przychodzili na jego trzymające w napięciu fabuły, inni szukali w jego sztukach wyzwania intelektualnych czy duchowych. Potwierdza to tezę Dingstada o inkluzywności Ibsenowskiego pomysłu na teatr wypracowanego w czasie dziesięcioletniego regularnego kontaktu z różnorodną, bardzo szeroką publicznością. Niewykluczone, że właśnie dlatego finał *Rosmersholmu* w pewnej mierze uwzględnia perspektywę tradycyjnego widza, który może utożsamiać się z panią Helseth – z jej przerażeniem tym,

co się stało i z jej interpretacją samobójczej śmierci, umieszczonej w horyzoncie chrześcijańskiego światopoglądu.⁹ Wykreślana dziś często z tej ostatniej sceny pani Helseth nie została przecież w żaden sposób ośmieszona przez Ibsena. Przeciwnie, w toku akcji dramatycznej budzi sympatię swoją umiejętnością szukania „złotego środka” i tzw. życiową mądrością. Jest przywiązana do tradycji i do konwenansów, ale nie brak jej empatii czy poczucia zwykłej, kobiecej solidarności. W gruncie rzeczy lepiej niż ktokolwiek inny rozumie Rebekę. I gdy patrzy na samobójczy skok „grzeszników”, wcale ich nie potępia, lecz woła o ratunek i modli się za ich: „Boże, daruj [...]!”. Oczywiście, gospodyni Rosmera ze swą cząstkową perspektywą widza swoiście naiwnego nie może pełnić funkcji uniwersalnego autorytetu. Utożsamić się z panią Helseth może tylko część publiczności. Co więcej, Ibsen, wyraźnie nawiązując w finale do pierwszej sceny dramatu, obnaża brak drugiej perspektywy, brak innego spojrzenia, które na początku dramatu uzupełniało naiwne spojrzenie starej gospodyni. Rebeka opuściła widownię, przekroczyła ramę prosceniovą i weszła na kładkę-scenę. Ktoś powinien zająć jej miejsce, by spojrzeć na jej śmierć inaczej niż pani Helseth.

Nie tylko to, co się dzieje przed oknem salonu, pomyślanym jako rama prosceniovą, ma charakter powtórzenia. Powtórzeniem jest także akcja przedstawiona w zaokiennym „teatrze w teatrze”. Rebeka i Rosmer, skacząc w nurt wodospadu, powtarzają gest zmarłej żony bohatera, Beaty. Figura powtórzenia wyostreza pytanie o sens tego gestu. Co właściwie znaczył skok Beaty? Czy bohaterowie wiedzą o nim teraz więcej, niż wiedzieli na początku dramatu? Czy my wiemy więcej? I co znaczy skok Rebeki i Rosmera? Czym jest ten gest powtórzenia? Bohaterowie skaczą z kładki razem, ale czy każde z nich popełnia samobójstwo „w tej samej sprawie”, z tą samą intencją? I co widzimy my, widzowie *Rosmersholmu*? Czy patrząc na teatralną scenę, dowiadujemy się czegoś o bohaterach dramatu i ich świecie, czy raczej o sobie i własnym świecie?

W metateatralnej perspektywie kładka nad wodospadem może być traktowana jako model sceny teatralnej, która uruchamia wiele możliwości interpretacyjnych. Gdyby stała się częścią scenografii, mogłaby być szalenie widowiskowa. Można przypuścić, że gdy bohaterowie o niej mówią, wywołują w pamięci publiczności jakieś całkiem konkretne teatralne dekoracje do melodramatów, które wykorzystywano w innych przedstawieniach w czasach prapremiery *Rosmersholmu*. Ibsen jednak rezygnuje z fizycznego wprowadzenia tej dekoracji. Sceneria finałowego „teatru w teatrze” ma zaistnieć tylko w wyobraźni widzów – scenicznych (pani Helseth) i pozascenicznych, zasiadających na teatralnej widowni. Dzięki temu zabiegowi kładka może funkcjonować równocześnie jako rekwizyt ze starego teatru i jako metafora generująca obraz teatru nowego. Może więc wskazywać na teatr jako miejsce metaforycznie rozpięte między nowymi i starymi czasy, a tak-

⁹ *Rosmersholm* był początkowo jedną z gorzej przyjętych sztuk Ibsena. Ibsen prawdopodobnie spodziewał się, że będzie to dramat kontrowersyjny z wielu powodów. Niewykluczone, że właśnie dlatego w finale uwypuklona zostaje perspektywa odbioru najmniej anarchiczna ze wszystkich możliwych.

że próg zachęcający do przekraczania granic. Kładka z *Rosmersholmu* to także przestrzeń, która – nie zmieniając się nawet o jotę – może nasycać się różnymi sensami, kumulując je i wprowadzając w stan dialogowego napięcia. Teatr może być miejscem, do którego przychodzimy przeżyć jeszcze raz to samo i utwierdzić się w tym, co już wiemy. Ale może też być miejscem, w którym szukamy obrazu świata, który jeszcze nie istnieje, który trzeba dopiero stworzyć.

HEDDA GABLER

Finał *Heddy Gabler* jest także swego rodzaju repetycją wydarzenia, które miało miejsce za sceną. Tytułowa bohaterka powtarza i koryguje zarazem scenę śmierci Eilerta Løvborga, o której opowiedział jej asesor Brack. Hedda próbowała wyreżyserować śmierć swego dawnego przyjaciela jako piękne i wzniosłe tableau. Gdy przyszedł do niej zrozpaczony i przekonany, że przekreślił swoją przyszłość i możliwość odrodzenia, tracąc rękopis dzieła, które było tej przyszłości symbolem, wręczyła mu pistolet, prosząc, by chwila, w której go kiedyś użyje, była piękna. I gdy ze zdziwieniem dowiaduje się, że projektowana w wyobraźni scena została zrealizowana, wierzy, że był w niej „błysk bezwarunkowego piękna”.¹⁰ Brack odziera ją jednak ze złudzeń, zdradzając, że Løvborg zginął przez przypadek, postrzelivszy się w podbrzusze podczas szarpaniny w burdelu. Nikt z obecnych tej śmierci nie widział. Scenę tę zarówno widzowie, jak i Hedda poznają z relacji asesora Bracka, człowieka, którego przy tym nie było i który nie jest wiarygodnym świadkiem. W jego ujęciu wygląda ona jak fragment naturalistycznego dramatu o melodramatycznym posmaku. Miejscem akcji jest zaułek świata, o którym w dobrym towarzystwie mówi się nie wprost, określony zresztą przez asesora eufemistycznie jako „buduar panny Diany”. Bohaterowie – prostytutka i jej klient-alkoholik – działają pod wpływem niekontrolowanych biologicznych instynktów. Jego śmierć, ukazana jako skutek nałogu i degrengolady, nie ma w sobie nic heroicznego, jest niepotrzebna i przypadkowa. Widzowie *Heddy Gabler* – przynajmniej ci obcy z nowoczesnym wówczas teatrem – mogą sobie wyobrazić ten mroczny i ponury obrazek w inscenizacji Antoine’a albo w reżyserii Brahma.¹¹ W każdym razie Hedda tak go sobie wyobraża. Z przykrością i niesmakiem. „Za wszystkim, czego się tylko dotknę, snuje się śmieszność i proza. Jak przekleństwo” (s. 956). Nie taki teatr chciała stworzyć, by nadać sens niespełniającej jej oczekiwań rzeczywistości.

¹⁰ Słowa Heddy z oryginału sprawiają dużą trudność w przekładzie. Hedda mówi: „Noe dom det falder et skjær av uvilkårlig skjønhet over”. Można to przetłumaczyć: „Coś, na co pada blask bezwarunkowego piękna”. Ale słowo „skjær” jako rzeczownik może mieć kilka znaczeń – blask czy poświata, ale też rysa, nacięcie czy bruzda (po nożu czy pługu). Może więc „błysk” nieco bardziej zbliżałby się do oryginału niż „blask”.

¹¹ Théâtre Libre rozpoczął działalność w 1887, Freie Bühne – w 1889, a *Hedda Gabler* ukazała się w grudniu 1890.

Hedda jednak nie zamierza się poddać, chociaż scena śmierci Løvborga się nie udała. Nie zdoławszy zaczarować bezsensownego świata piękną, tragiczną sceną heroicznego samobójstwa, Hedda podejmuje wyzwanie raz jeszcze. Bierze drugi pistolet, by wyzwać na pojedynek ten niesmaczny i trywialny teatr, który nie spełnił zadania, bo nie uwznioślił śmierci i nie przeanielił zmarnowanego życia. Tym razem Hedda wchodzi osobiście na scenę, którą organizuje w tylnym pokoju. Zasuwa portiery jak kurtynę. Gra parę taktów jakiejś dzikiej melodii tanecznej. Gdy Tesman ją ucisza, jego żona „wystawia głowę przez portierę”. Jak na gilotynie albo na szubienicy, powiadają niektórzy krytycy. Jeśli jednak pozostaniemy w metateatralnych kontekstach, można rzecz ująć mniej makabrycznie: wystawia głowę jak konferansjer w kabarecie. Potem, pozostając wciąż na zasłoniętej scenie teatru w teatrze, zamieni jeszcze parę słów z mężem i z przyjacielem domu na temat swojej przyszłości. Gdy potwierdzają się obawy, że czeka ją los bohaterki sztampowej komedyjki o małżeńskim trójkącie, rozlega się strzał, który ma przemienić ją w heroinę innej sztuki.

Śmierć bohaterki komentują na scenie dwaj widzowie. Obaj pochodzą z całkiem innego teatru niż ten, który zaproponowała Hedda. Tesman nie jest w stanie przyjąć do wiadomości, że sceniczna fikcja może mieć coś wspólnego z prawdą. Gdy pada strzał, jest przekonany, że Hedda znów bawi się pistoletem. Brack natomiast komentuje samobójstwo Heddy w sposób, który kojarzy się ze zdaniem pojawiającymi się w wielu ówczesnych recenzjach z wcześniejszych dramatów Ibsena. Władysław Bogusławski finał *Domu lalki* skwitował słowami: „Trojga dzieci dla frazesu się nie opuszcza”¹², podważając w ten sposób życiową wiarygodność decyzji Nory Helmer. Wiele postaci Ibsena, zwłaszcza postaci kobiecych, nie mieściło się w granicach prawdopodobieństwa wyznaczanych światopoglądem i upodobaniami artystycznymi większości widzów i recenzentów.

Jaki teatr chciała wyreżyserować Hedda? I co udało jej się stworzyć? Gdy udzielała reżyserskich wskazówek Løvborgowi, rzuciła słowo-klucz: „piękno”. I gdy jeszcze sądziła, że Løvborg popełnił samobójstwo, strzelając sobie w pierś, kontemplowała w duchu scenę jego śmierci, widząc w niej „błysk bezwarunkowego piękna”. Okazało się jednak, że w przypadkowej i trywialnej śmierci dawnego przyjaciela nie było piękna.¹³ Chociaż gdy Hedda przez chwilę wierzyła, że Løvborg zginął zgodnie z jej scenariuszem, widziała w tej śmierci nie tylko coś pięknego, ale też coś wyzwalającego (i nie miała na myśli „ulgi” – choć tego właśnie słowa używa Giebułtowicz, s. 952). Marzenie o teatralnej scenie, która byłaby obrazem pięknej, bo świadomie wybranej śmierci, jest więc marzeniem o wolności. Czy Heddzie udaje się stworzyć teatralny obraz, który byłby manifestem wolności?

¹² „Kurier Warszawski” 1882 nr 57.

¹³ Nie było go także w spokojnej śmierci zmarłej na początku trzeciego aktu chorej ciotki Riny, którą ciotka Julle musi ubrać, by ładnie wyglądała w trumnie. Ibsen wiąże te trzy śmierci między innymi siatką słów. W przypadku ciotki Riny nie ma mowy o „pięknie” tylko o „ładności”.

Jeśli wierzyć reakcjom Tesmana i Bracka, Hedda przynajmniej w pewnej mierze osiąga swój cel. Udaje jej się wymknąć z ramy obrazu, w którym próbowano ją uwięzić, czyli zdefiniować. Przestaje być Heddą z wyobrażeń ciotki Julle, Tesmana i Bracka. Obaj panowie pozostają figurami z komedii i farsy o małżeńskim trójkącie, ale Hedda przekreśla reguły gatunku. Za życia – jak sama mówiła – ciągle popadała w trywialność lub śmieszność. Natomiast scena „Śmierć Heddy”, którą reżyseruje, grając w niej zarazem główną rolę, nie da się w sposób jednoznaczny wpisać w jakiś estetyczny paradygmat czy wzorzec. Jest trochę kabaretowa, trochę błazeńska, trochę patetyczna, trochę melodramatyczna, trochę tragiczna. Ma w sobie także załączek performansu, bo zamiast reprezentować doświadczenie staje się przestrzenią doświadczenia, w które zaangażowane jest ciało Heddy i które mogłaby wciągnąć w orbitę performatywnego wydarzenia także odbiorców. Scenę tę trudno wpisać w jakiś wzorzec także dlatego, że można z łatwością podważyć każdą próbę określenia przyczyn samobójstwa bohaterki. W pewnym sensie wcale nie mylili się niechętni Ibsenowi krytycy, których zdaniem tytułowa postać była „nieumotywowana”. Możliwości interpretacyjnych jest tu wiele i wszystkie ważą tyle samo. Nie tylko Tesman i Brack nie mogą sobie poradzić z określeniem tej sceny.

Celowo zaakcentowaną niepochwytność charakteru oraz sensu tej sceny uwytknęła różnica między reakcjami synekdochicznych odbiorców wewnętrznego teatru w *Rosmersholmie* i w *Heddzie Gabler*. Pani Helseth widziała tylko to, co chciała zobaczyć. Tesman i Brack widzą to, czego nie chcieli zobaczyć. Pani Helseth pozostała niezachwiana w swym przekonaniu, że rozumie i wie, co widzi. Tesman i Brack nie kryją, że nic z tego nie rozumieją. Jako widzowie, oglądający trupa Heddy, muszą się przyznać do tego, że to, co ujrzeli, nie mieści się w horyzontach ich świata. Hedda z pewnością nie zdołała narzucić im swojej interpretacji wyreżyserowanej i odegranej sceny. Ale urządzony przez nią teatr wytrącił ich – przynajmniej częściowo – z tzw. naturalnego nastawienia i obudził w nich – przynajmniej na moment – poczucie dziwności istnienia.

Modelem sceny teatralnej jest w tym finale „pokój w pokoju” czy „salonik w salonie”: znajdujące się w tyle sceny pomieszczenie, oddzielone od głównego salonu kotarą czy portierą. W toku dramatu staje się ono przestrzenią Heddy – od początku wisi tu portret jej ojca, generała, w drugim akcie trafi tu także jej pianino z rodzinnego domu oraz pistolety. Przedmioty, które łączą ją z przeszłością. Scena teatru w teatrze, na której wystąpi we własnej reżyserii, jest więc – tak jak kładka w *Rosmersholmie* – pomostem między przeszłością a teraźniejszością i przyszłością, a także miejscem potencjalnej tożsamościowej przemiany bohaterki. Dla ciotki Julle i Tesmana przedmioty te – portret ojca-generała, pianino, pistolety – są znakiem arystokratycznego statusu nowej członkini rodziny, symbolem adowanego świata, do którego aspirują. Dla Heddy – wszystkie stają się rekwizytami tożsamościowego performansu, za pomocą którego będzie próbowała wyzwolić się z cudzych definicji.

Pokój Heddy jako scena teatru w teatrze przypomina kładkę z *Rosmersholmu* także dlatego, że jest synekdochą pewnego modelu teatru, a zarazem czytelną

aluzją do zmian zachodzących w teatrze współczesnym Ibsenowi. To sceniczne pudełko wypełnione rekwizytami, które charakteryzują bohaterkę jako przedstawicielkę tracącej znaczenie warstwy społecznej, jest metonimią środowiska determinującego w znacznej mierze jej los. Kotara oddzielająca sceniczne pudełko od salonu, imituje czwartą ścianę, przez którą widzowie, nie tracąc poczucia bezpieczeństwa, mają zaglądać w głąb tego świata. Jednak sposób usytuowania widzów – Tesmana i Bracka – przywodzi na myśl inny wariant teatru. Wszyscy znajdują się w tym samym, choć przedzielonym kurtyną pomieszczeniu. Dystans pomiędzy scenicznymi widzami a aktorką jest znacznie mniejszy niż w *Rosmersholmie*. Cały układ przypomina scenę intymnego i kameralnego teatru, który będzie torował drogę ekspresjonizmowi. Kilkanaście lat później, w 1906, taki teatr otworzy w Berlinie Max Reinhardt. Na tzw. Kammerspiele w Deutsches Theater powoła do życia teatr, który będzie miał za zadanie działać na system nerwowy widzów w sposób bezpośredni, wykorzystując niespotykaną do tej pory bliskość sceny i widowni, sugestywne rekwizyty narzucające wszystkim określony nastrój oraz materialność i fizyczność ciał aktorów. Widzowie wychodzący z inauguracyjnego przedstawienia Kammerspiele przedstawienia *Upiorów* mówili, że czuli się jak intruzi, jak nieproszeni goście w cudzym salonie.¹⁴ Bliskość aktorów wprowadzała wielu z nich w konfuzję. Była trudnym wyzwaniem dlatego, że wymagała rewizji dotychczasowych wyobrażeń na temat teatru. Może więc scena „Piękna śmierć Heddy” miała przynieść wyzwolenie nie tylko bohaterce, ale i teatrowi?

BUDOWNICZY SOLNESS

W *Budowniczym Solnessie* spektakularny finał, w którym tytułowy bohater wchodzi na szczyt swojej budowli, by rzucić wyzwanie Bogu i rozpocząć nowy etap życia, jest świadomym i zaplanowanym powtórzeniem sceny, która rozegrała się przed dziesięciu laty. Tym razem jednak wyprawa na wieżę kończy się inaczej: Solness nie rozpoczyna kolejnego stadium życia, lecz spada z rusztowania na kamienie, roztrzaskując sobie głowę.

Ostatnie sekwencje *Budowniczego Solnessa* zaaranżowane zostały ze znacznym większym rozmachem i w innym stylu niż finały *Rosmersholmu* czy *Heddy Gabler*. Tym razem wszyscy – także widzowie teatralni – częściowo widzą to, co się dzieje na scenie teatru w teatrze. Niedokończona budowla z rusztowaniem stanowi fragment dekoracji do trzeciego aktu: „Całkiem na prawo, wśród drzew, widać dolną część nowej willi z wieżą jeszcze w rusztowaniach”.¹⁵ Scenicznych

¹⁴ Zob. E. Fischer-Lichte, *Ibsen's „Ghosts” – a play for all theatre concepts?*, „Ibsen Studies” 2007 nr 1.

¹⁵ H. Ibsen, *Budowniczy Solness*, przekł. W. Lewik, [w:] idem, *Dramaty*, Warszawa 1958, s. 375. Lokalizację kolejnych cytatów podano w nawiasie w tekście głównym.

widzów tego spektaklu jest znacznie więcej niż w poprzednich dramatach. Ota-
czają „scenę”, czyli niedokończoną wieżę, ze wszystkich stron. Część stoi tyłem
do audytorium teatralnego: na schodach prowadzących do ogrodu (Alina Solness,
doktor Herdal i część pań) i przy balustradzie na werandzie (Hilda i Ragnar). Ale
jest też cały tłum gapiów tłoczących się za parkanem oddzielającym ogród Sol-
nessów od ulicy, tłum ledwie widoczny zza drzew. Widowiskowy charakter tego,
co ma się wydarzyć, podkreśla obecność orkiestry.

Wszyscy widzowie mają jakieś oczekiwania w stosunku do rozpoczynającego
się przedstawienia. Wszyscy wiedzą swoje na temat bohatera tego dramatu i spo-
dziewają się, że widowisko potwierdzi ich diagnozy. Pani Solness i doktor mają
nadzieję, że Solness zachowa się rozsądnie i w czasie uroczystości umieszczenia
wiechy na dachu willowej wieży zostanie na dole, nie będzie się wspinał po drabi-
nie i rusztowaniu. Ragnar, a także „młodzi”, którzy zebrawi się na ulicy, za płotem,
przyszli po to, by się przekonać, że budowniczy stchórzy, że nie odważy się wejść
wysoko: „Wierzę, że chciałby wejść. Ale niestety nie może. W połowie drogi już
traci głowę. A złązić to będzie musiał w najlepszym razie na czworakach!” (s.
409). Hilda natomiast jest święcie przekonana, że cała publiczność ujrzy jej bo-
hatera „na szczycie! Pod samą chorągiewką!” (s. 409). Gdy już wszyscy swoje
oczekiwania wyartykułują, przedstawienie się rozpoczyna.

Spektakl, który rozgrywa się na scenie-wieży, ma swoją dramaturgię, wzmoc-
nioną reakcjami scenicznych widzów, dzięki którym dowiadujemy się, co się
dzieje we fragmentarycznie tylko widocznym teatrze w teatrze. Najpierw pojawia
się majster z drabiną. Po chwili na drabinę wstępuje Solness, budząc mieszane
uczucia na widowni-werandzie: zdumienie Ragnara, radość Hildy i przerażenie
żony oraz doktora. Widowiskowy teatr wciąga i budzi ogromne emocje, których
znakiem są cielesne reakcje. Pani Solness zaczyna omdlewać, Hilda nierucho-
mieje, Ragnar wstrzymuje oddech. Napięcie rośnie aż do chwili, w której bohater
staje na ostatniej belce. Do tego momentu wszyscy widzą to samo, chociaż inaczej
na to reagują. Teraz jednak teatralny obraz triumfu Solnessa ulega szczególnemu
podwojeniu. Ragnar nie może uwierzyć w to, co widzi. Trochę przypomina Bracka
z *Heddy Gabler*, gdy mówi „to jakby człowiek patrzył na coś, co przecież jest nie-
możliwe” (s. 411). Zdaniem Hildy nie ma w tym jednak nic dziwnego. Bo sztuka
polega przecież na tym, że niemożliwe jest w niej możliwe, a teatr ma posze-
rzać horyzonty doświadczenia i poznania. Hedda widzi i słyszy wszystko, czego
Ragnar nie może zobaczyć i usłyszeć – Boga, któremu Solness miał rzucić wy-
zwanie („On przecież tam z kimś rozmawia!”) i śpiew („Wielki potężny hymn”,
„jakby harfy” – doda później). Coś chyba faktycznie słyhać, ale dla Ragnara ten
domniemany śpiew to najwyższy wiatr w gałęziach. Hilda inicjuje wielki aplauz
widowni – wyrывa Doktorowi szal Aliny, wymachuje nim i wiwatuje. W jej ślady
idą panie, stojące na schodach i gapie zebrani na ulicy.

Wtedy zamiast orkiestrowej muzyki, która miała zapewne zwieńczyć spek-
takularną akcję, rozlegają się krzyki przerażenia oddzielone od wiwatów sekun-
dami ciszy. Publiczność, która stała za płotem, wdziera się do ogrodu, czyli na

umowne proscenium. Granica między sceną a widownią przestaje istnieć, jakby teatr stał się życiem samym. Ibsen bardzo precyzyjnie operuje polem tego, co widzialne. Ponieważ dekoracje przedstawiają tylko dolną część willi, publiczność teatralna nie może zobaczyć szczytu wieży. W kulminacyjnym momencie ogląda tylko odbicie akcji w reakcjach scenicznych widzów. Wszyscy zobaczą natomiast „niewyraźnie” katastrofę, która następuje chwilę później: „człowieka spadającego wraz z deskami i kawałkami drzewa” (s. 412). Didaskalia opisują cielesną reakcję widzów na szokujący obraz: omdlewająca do tej pory Alina Solness mdleje już na dobre, Hilda wciąż „patrzy w górę jak gdyby skamieniała”, a Ragnar „drżąc, zaciska ręce na balustradzie”.

Pointą teatru w teatrze jest potrójna interpretacja zakończonego właśnie widowiska. Pierwszą dają anonimowi widzowie, którzy wdarli się na scenę: „Budowniczy Solness... nie żyje! [...] Głowa rozbita w kawałki. Padł prosto na kamienie.” Opis, choć lakoniczny, jest bardzo plastyczny: trup z roztrzaskaną głową, którą zapewne trudno odróżnić od kamieni zabрызganym krwią i strzępami tkanek. Ciało-truchło, nie tylko martwe, ale upodobnione do przedmiotu. Scena z teatru, który pragnie szokować nas nagą i nieupudrowaną prawdą o tych stronach rzeczywistości, których nie chcemy zazwyczaj dotykać. Okazuje się, że bardzo łatwo zamienić tę prawdę w sensację. Interpretację drugą formułuje Ragnar: „Straszne. Więc jednak nie wytrzymał”. Ragnar zachowuje się tak, jakby oglądał teatr, powiedzmy, psychologiczny. To, co zobaczył, w pierwszej chwili wstrząsnęło nim (całkiem dosłownie) i poruszyło do głębi. Gdy usłyszał opis Solnessowego trupa, szybko zracjonalizował ten wstrząsający obraz, dopasowując go do diagnozy, jaką na początku postawił bohaterowi, konstruując jego profil psychologiczny. Solness wprawdzie wszedł na szczyt wieży, ale – zgodnie z przewidywaniami Ragnarowi – „nie wytrzymał”, okazał się dokładnie taki, jakim się Ragnarowi wydawał. Próba przekroczenia własnych słabości i uwarunkowań psychicznych, zakończyła się zgoła niepiękną katastrofą. A teatr potwierdził obraz świata, jaki Ragnar do niego przyniósł. Całkiem inną interpretację widowiska proponuje Hilda, która reprezentuje typ widza, jakiego ani w *Rosmersholmie*, ani w *Heddzie Gabler* nie było na scenie. Hilda nie przestaje patrzeć w górę, więc nie widzi spadającego Solnessa. Nawet wtedy, gdy pokiereszowane ciało ląduje już na ziemi, dziewczyna, wpatrując się w pusty już szczyt wieży, mówi: „Mój budowniczy”. Dopiero na opis uprzedmiotowionego trupa reaguje słowami: „teraz go już nie widzę”. Ale chwilę później znów ożywia w swej wyobraźni to, co ujrzała i usłyszała, zanim doszło do katastrofy. I całkowicie unieważnia finał widowiska, który zobaczyli inni. Chociaż trup Solnessa leży pośród kamieni w ogrodzie, Hilda triumfalnie „powiewa szalem i woła z dziką żarliwością: Mój budowniczy! – Mój!” (s. 413). W ogrodowym „teatrze”, na przekór rzeczywistości, powtarza swój gest sprzed dziesięciu lat i przeżywa na nowo to, czego doświadczyła dziesięć lat temu, jako dziecko. Może o tego rodzaju powtórzenie od początku chodziło? Może Hilda, reżyserując śmierć Solnessa, który pod jej wpływem chciał rozpocząć nowe życie

od aktu transgresji, pragnęła przede wszystkim siebie uczynić główną bohaterką spektaklu? Może nie chodziło o przyszłość, ale o powrót do minionych wzruszeń i niegdysiejszych epifanii? Jedno jest pewne: żaden ze scenicznych widzów nie ma wyłącznego prawa do określenia sensu tego, co się wydarzyło.

METATEATRALNOŚĆ I POWTÓRZENIE

Metateatralne pomysły Ibsena mają w pewnej mierze walor historyczny. Odślaniają kulisy epoki, w której stary teatr współlistnieje z teatrem nowym. W jaki sposób przejawia się tu to, co historyczne? Po pierwsze, wypowiedzi postaci, które można traktować jako *pars pro toto* widowni, bywają – jak już sygnalizowałam – niemal kryptocytatami z recenzji poprzednich dramatów Ibsena. Przyczyniają się dyskretnie do obnażenia oczekiwań części krytyków i widzów, którzy zarzucali Ibsenowi niedostateczne opanowanie technik dramatycznych, brak wyrazistego przesłania czy niepokojącą niejednoznaczność w sposobie ukazywania podejrzanym moralnie postaw. Nie służą jednak kompromitowaniu jakiegoś przestarzałego modelu teatru, służą raczej uwypukleniu petryfikującej mocy spojrzenia widza, siły bezwładu tkwiącej w percepcyjnych przyzwyczajeniach. Po drugie, Ibsen sięga w tych finałach po jedną z klasycznych metod ujawniania sytuacji teatralnej – po teichoskopię. Adresatem teichoskopicznej opowieści o tym, co się dzieje za sceną są także (albo wyłącznie) teatralni widzowie. I chociaż w tradycji teatralnej teichoskopia najczęściej bywała (i jest nadal) formą wprowadzania do tekstu perspektywy autorskiej, to Ibsen stosuje ją w innym celu. Opowieść o pozascenicznym wydarzeniach jest u niego zawsze fragmentaryczna i zdawkowa, a przy tym ostentacyjnie nieobiektywna, bo formułowana z określonego i ograniczonego punktu widzenia konkretnej postaci. Teichoskopia nie służy więc rozjaśnianiu kulisów wydarzeń, lecz zmuszaniu widza do przyjęcia odpowiedzialności za sens tego, co się wydarza. Po trzecie, podstawowym metateatralnym chwytem Ibsena jest gra dobrze znanymi, w miarę stabilnymi i popularnymi gatunkami dramatyczno-teatralnymi, których zasady poznawał w praktyce i w scenicznym działaniu przez lat dziesięć w norweskich teatrach. Dramatopisarz posługuje się „słownikiem” i „gramatyką”, które ludzie teatru i jego widzowie znają doskonale, ale wykorzystuje je tak, by znaczyły inaczej niż do tej pory. Dzięki temu odsłonięte zostają ich reguły konstrukcyjne, a także ich kluczowa rola w utrwalaniu percepcyjnych schematów. Po czwarte, Ibsen wprowadza na scenę różne, znane jego współczesnym, modele teatru, pozwalając, by zarówno konkurowały, jak i współpracowały ze sobą. Chociaż tworzy teatr nowy, to jednak nie ośmieśla i nie kompromituje starego teatru bezpardonowo. Nie o autorytarną satyrę na tradycję teatralną tu chodzi. Krzywe lustro, które jej Ibsen podsuwa, ma służyć przede wszystkim rozpoznawaniu ukrytych reguł czy zasad przedstawiania sprawujących, że widzowie starego teatru widzą to, co widzą. I że nowi – dostrzegają coś całkiem innego w tym samym.

Przywołane tu metateatralne rozwiązania mają także podtekst filozoficzny. Uderzające jest bowiem to, że we wszystkich omawianych sztukach scena teatru w teatrze staje się miejscem egzystencjalnego powtórzenia, które ma wpływ na sposób rozumienia i kształtowania relacji między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, a także na sposób rozumienia podmiotowej tożsamości zarówno bohaterów, jak i widzów. Powtórzenie jako pojęcie filozoficzne – dziś stosunkowo popularne – wprowadził do słownika epoki Søren Kierkegaard, czyniąc je jedną z centralnych kategorii swojej specyficzniej rozumianej dialektyki. Według Kierkegaarda podwojenie (*fordobelse*), realizowane jako ironia czy powtórzenie, jest jedną z najważniejszych struktur egzystencji, a także twórczości.¹⁶ W geście powtórzenia bowiem rozumiane ogólnie istnienie staje się jednostkową i niepowtarzalną egzystencją, dokonując konkretnego wyboru spośród różnych możliwości. Powtórzenie jest niejako paradoksalnym warunkiem strukturalnym jednostkowej niepowtarzalności, ponieważ dopiero mając świadomość różnych scenariuszy, można wybrać samego siebie. Moment wyboru, któremu pozostaniemy wierni, jest u Kierkegaarda kołem zamachowym egzystencji. A wybór ten jest zawsze decyzją podjętą w sytuacji „albo-albo”, a więc inaczej niż w dialektyce Heglowskiej. Oceny na temat tego, w jakiej mierze i w jakiej postaci myśl Kierkegaarda jest obecna w twórczości Ibsena, bywały rozmaite.¹⁷ Niewątpliwie jednak autorowi *Cesarza i Galilejczyka*, wyprowadzającemu swoją twórczość z zasady „znak przeciw znakowi”, bliżej jest do opartej na paradoksie dialektyki Kierkegaarda niż do przewyciężającej sprzeczności dialektyki Hegla.

W dziełach Kierkegaarda przykładem podwojenia jest pisarska metoda, w której dialogują ze sobą różne autorskie osobowości opatrzone różnymi pseudonimami. Dzięki komunikacji pośredniej, wzmocnionej użyciem pseudonimów, „to samo”, może powracać w różnych ujęciach i oświetleniach, a idea subiektywności prawdy zyskuje praktyczną wykładnię: Kierkegaard w żadnym z dzieł nie narzuca czytelnikowi światopoglądu, lecz zawsze konfrontuje go z możliwościami wyboru. Twórczość dramatyczna Ibsena, w której obowiązuje zasada wariantowości, a postaci z różnych sztuk można odnieść do pewnej przypowieściowej matrycy, która podlega powtórzeniu, można ująć jako sposób realizacji zasady podwojenia kluczowej dla Kierkegaardowskiej dialektyki. Ale też scena teatralna jako miejsce, w którym powracają – w różnym sensie – te same opowieści, wydaje się szczególnie interesującym terytorium wyłaniania się egzystencji – egzystencji bohatera i egzystencji widza. Za każdym razem w tym, co powtórzone, dzieje się „to samo”, co już było. Ale dzięki czasowi i świadomości jest to już coś całkiem

¹⁶ Zob. m.in. E. Kasperski, *Ironiczna antropologia. Rozdwojenie i podwojenie człowieka u Kierkegaarda*, „Studia Filozoficzne” 1990 nr 4; M. Gołębiewska, *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji*, Warszawa 2008.

¹⁷ Nazwisko Kierkegaarda pojawia się w horyzoncie badań nad Ibsenem od początku, najczęściej w kontekście *Branda* (ale nawet Norę z *Domu lalki* duński recenzent nazwał Kierkegaardem w spódnicy). Reprezentatywna dla najnowszych badań jest książka: *Kierkegaard, Ibsen od det moderne*, red. N. J. Cappelørn et al., Oslo 2010.

innego. Kolejne stadium „tego samego”, otwiera zawsze możliwość nowego początku. Teatr, wtedy gdy staje się miejscem powtórzenia, pomaga nam zrozumieć kluczową rolę świadomości w egzystencji.

Jeśli teatr jest miejscem potęgowania świadomości, to wszelkie zabiegi metateatralne pomagają nam zrozumieć to i doświadczyć tego w dwójnasób. Podwojenie obrazów, podwojenie opowieści, podwojenie głosów sprawia przecież, że mamy szczególną możliwość usłyszenia i zobaczenia tego samego na nowo. Musimy jednak tę możliwość w aktywny sposób wybrać. Jak bowiem podkreśla narrator *Powtórzenia*, „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc «do tyłu». A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości”.¹⁸ To fundamentalne przeciwstawienie dwóch typów podwojenia przychodzi na myśl, gdy patrzymy na Hilde i Solnessa, powtarzających wydarzenie sprzed lat dziesięć, z Lysanger. Czy jest to zwrócone ku przyszłości powtórzenie, czy też pograżające w przeszłości wspomnienie? Jaki charakter ma samobójstwo Heddy powtarzające scenariusz, którego nie udało się zrealizować Løvborgowi? I jakie światło rzuca na nie fakt, że jeden z dwóch pojedynkowych pistoletów wręczała Løvborgowi jako „erindring”, czyli właśnie „wspomnienie”?¹⁹ Czy śmierć jako świadomie wybrane powtórzenie może być zwrócona ku przyszłości? Śmierć jest tym, co w teatrze powraca nieustannie od początku jego istnienia. Teatr od wieków szuka jej sensu albo maskuje jej skandal. Powtórzenie, którego matrycą jest śmierć, w sposób radykalny wyostreża egzystencjalny sens tej kategorii. Bo na przykładzie śmierci widać, że powtórzenie może być – jak ona – sposobem realizacji tego, co całkowicie niepowtarzalne i jednostkowe. Widać więc szczególnie wyraźnie paradoksalność struktury powtórzenia.

Pseudonimowa twórczość Kierkegaarda bywa rozpatrywana przy użyciu pojęć dramatyczno-teatralnych. Alek Fryszman twierdzi, że „przedstawiając wieloznaczne treści jednostkowej świadomości, Kierkegaard posługuje się metodą dramatyzacji. Już we fragmentach wczesnych dzienników widoczne są efekty dramatyzacji tego teatru świadomości”.²⁰ Piotr Mróz z kolei akcentuje teatralny potencjał *Powtórzenia*: „Immanentna temu tekstowi teatralność, względnie dramatyczność, pozwala na potraktowanie *Powtórzenia* jako czegoś w rodzaju scenariusza, tekstu przeznaczonego do inscenizacji w teatrze egzystencji”.²¹ Na tym jednak nie kończy się wartość tekstu Kierkegaarda dla teatrologii²² i jego

¹⁸ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przekł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 17.

¹⁹ Ibsen sięga w tym miejscu po to samo słowo, którego Kierkegaard używa dla określenia wspomnienia w przytoczonym powyżej fragmencie.

²⁰ A. Fryszman, *Komizm i tragizm ofiary*, „Principia. Pisma koncepcyjne w filozofii i socjologii teoretycznej”, t. 1999 t. 23, s. 95.

²¹ P. Mróz, *Søren Kierkegaard i sztuka niemożliwa. Poglądy estetyczne Kierkegaardowskich autorów pseudonimowych*, Kraków 2013, s. 261.

²² Gwoli ścisłości wspomnieć należy, że *Powtórzenie* wykorzystał w swej refleksji nad teatralnością Samuel Weber. Zobacz: S. Weber, *Teatralność jako medium*, przekł. J. Burzyński, Kraków 2009.

przydatność w lekturze finałów Ibsena. W *Powtórzeniu* ważnym motywem jest bowiem konkretne przeżycie teatralne. Dwie wizyty narratora w teatrze stają się jednym z doświadczeń mających parabolicznie przybliżyć sens tytułowej kategorii. Ale niejako przy okazji – choć zgoła nieprzypadkowo – sporo dowiadujemy się o teatrze. Constantius ogląda w berlińskim Königstädter dobrze zrobioną farsę Nestroya. Najwięcej uwagi poświęca jednak widowni i jej reakcjom – farsa stwarza bowiem po temu doskonałe możliwości.

Zgiełk i głośny śmiech widowni z galerii i drugiego piętra jest czymś zupełnie odmiennym od aplauzu wykształconej i krytycznej publiczności. [...] galeria i drugie piętro od razu rozpoznają siebie [...] ci ludzie wcale nie są świadomi tego, co znaczy być publicznością; chętnie zeszliby na ulicę lub tam, gdzie zaczyna się scena.²³

Publiczność parteru jest w innej sytuacji, bo żeby się dobrze bawić na farsie, musi porzucić konwencje czy „ceremoniał” wykształconej publiczności, skazując się zarazem na niepewność, czy będzie śmiać się w odpowiednich chwilach i w odpowiedni sposób. Constantius powiada:

wielka część zabawy leży właśnie w samoodniesieniu się widza do farsy. To zadanie widz musi podjąć sam, nie zaś szukać na prawo i lewo (lub w gazetach) gwarancji, że istotnie dobrze się bawi. Za to dla wykształconego widza, który ponadto jest na tyle śmiały by bawić się solo, i wystarczająco pewny siebie, by samemu się dowiedzieć, jak się bawi bez potrzeby poznawania zdania innych [...] farsa ma zapewne inne znaczenie. Potrafi na wiele sposobów wpłynąć na jego nastrój [...] oczywiście, o ile nie przyniesie on z domu ustalonego złego nastroju, by tylko nim rzecz mierzyć.²⁴

W metateatralnych finałach Ibsena akt odbioru podlega także Kierkegaardowskiemu podwojeniu i multiplikacji. Strategii odbioru jest coraz więcej, bo i scenicznych widzów w każdym kolejnym dramacie jest więcej. Wydaje się, że Ibsen nadal, po kilkudziesięciu latach, pamięta o swoich praktycznych teatralnych doświadczeniach z Bergen i Kristianii. Dlatego jedni z jego scenicznych widzów patrzą na wewnętrzną scenę naiwnie, drudzy ironicznie, niektórzy z emocjonalnym przejęciem, inni z intelektualnym dystansem. Są tacy, którzy chcą nazwać i pojąć to, co się dzieje, podczas gdy ich sąsiedzi pragną doświadczyć epifanii. Autor wprowadza na scenę widzów, którzy chcą zobaczyć i dotknąć, żeby zrozumieć. Oraz takich, którzy, są przekonani, że tego, co istotne, nie widać gołym okiem. Ci drudzy wolą, by teatr właściwy rozgrywał się nie na scenie, ale w ich umyśle czy wyobraźni. Żadna z przywołanych strategii odbioru nie jest uprzywilejowana. I żadna nie zostaje całkowicie skompromitowana. Wszystkie współistnieją, nie wyczerpując wcale możliwości doświadczenia i rozumienia teatru. Na pozór Ibsenowskie finały akcentują wagę indywidualnego odbioru dzieła czy indywidualnego uczestnictwa w wydarzeniu teatralnym. Nie ma tu jednoczących całą publiczność wzruszeń, nie ma zbiorowego ciała widowni zjednoczonej wrażeniem

²³ S. Kierkegaard, op. cit., s. 52.

²⁴ Ibidem, s. 54.

czy myślą. Ale chociaż każdy widz musi wybrać swoją strategię odbioru, to żadna nie istnieje w oderwaniu od innych. Metateatralność uwypukla jeszcze wyraźniej, że uwikłany w dialektykę paradoksu jest nie tylko sens teatralnego dzieła czy wydarzenia, ale także cały proces jego odbioru. Bo tylko będąc indywidualnym widzem i biorąc pełną odpowiedzialność za to, co się widzi, można wziąć współodpowiedzialność za dialog sensów.

Lektura Kierkegaarda pomaga w pewnej mierze doprecyzować cały wachlarz autotematycznych zagadnień, z którymi zderza nas Ibsen w przywołanych tu finałach. Dlaczego w teatrze – i w świecie – widzimy to, co widzimy? Czy możemy zobaczyć coś innego? Czy teatr może nam pomóc rozpoznać reguły naszego widzenia? I czy teatr musi się zmieniać, abyśmy chcieli i mogli popatrzeć inaczej? Czy teatr może nam pomóc dokonywać wyborów w rzeczywistym świecie, potęgując naszą świadomość? Metateatralne zabiegi Ibsena prowokują wszystkie te pytania i komplikują odpowiedzi. Zarazem jednak Ibsen wystrzega się modernistycznego przekonania, że doświadczenie proponowane przez sztukę jest wyjątkowe i daje lepszy wgląd w rzeczywistość niż wszelkie inne doświadczenia. Sztuka, a w szczególności teatr może być dobrą szkołą innego spojrzenia, zwłaszcza wtedy, gdy potęguje świadomość i mobilizuje do dialogu. Ale sztuka, także teatralna, może też odrywać od rzeczywistości i od wspólnoty, dając ułudę głębszego, prawdziwszego, istotniejszego przeżycia. I nawet idea teatru jako miejsca potęgowania świadomości przed tym nie chroni.