

Michał Zdunik: „Brand” czyli spotkanie

Ibsen rozumie ludzką i boską rzeczywistość w kategorii dramatycznych struktur: skupionego na „ja” monologu – deklaratywnym akcie wiary – i dialogu, którym jest spotkanie z drugim, najważniejsza teź wiary próba, w której liczy się tylko caritas. Dramat to tutaj nie tylko literacki rodzaj, ale wewnętrzna struktura świata, w którym głównymi aktorami są Bóg, człowiek i ci, których spotykamy na swojej życiowej drodze – pisze Michał Zdunik w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ibsen. Rewolucja ducha”

1.

Brand jest dramatem w Polsce w zasadzie nieznanym: powstaje na początku dramaturgicznej drogi Ibsena, jeszcze przed słynnymi psychologiczno-społecznymi dramatami, jak *Dom lalki* czy *Hedda Gabler*. Inny jest tutaj język, poetyka, konstrukcja scenicznego świata. Zamiast dusznych wnętrz skandynawskich domów – bezkresne lodowe przestrzenie i majestatyczne fiordy, nerwowy, zduszony dialog zastępowany jest przez poetyckie, natchnione monologi. Taka formuła rozbudowanego, metaforycznego obrazu scenicznego i wierszowana struktura tekstu sprawia, że *Brand* – podobnie jak o rok późniejszy *Peer Gynt*[1] – jest w istocie poematem dramatycznym, mieszającym porządku romantycznej folklorystyki, niepokojącej teologii i mocnej figury głównego bohatera, zmagającego się przede wszystkim z samym sobą. I żaden głos – ukochanej żony, upragnionego dziecka czy wiernej

wspólnoty – aż do ostatniej sceny nie jest w stanie sprawić, aby odzyskał spokój i ostateczny sens, wyrwać go z dramatu koszarnej samotności.

2.

Taki bohater jest przejściem pomiędzy figurą romantyczną a modernistyczną: niepewną, rozedrganą w poszukiwaniu metafizycznej odpowiedzi. Nic więc dziwnego, że po raz pierwszy polskiemu czytelnikowi przedstawił *Branda* Jan Kasprowicz, który pracował nad przekładem w 1911 roku[2]. Być może lepszym słowem byłoby tutaj „spolszczenie”, Kasprowicz pracował bowiem na niemieckim tłumaczeniu, nie zaś na norweskim oryginale (była to praktyka dosyć częsta w tamtym czasie)[3]. Poeta przekłada surowość norweskiego na młodopolską mowę poetycką – jednocześnie ludową i na wysokim tonie, wyjątkowo śpiewną – wyraźnie rymowaną, płynącą najczęściej w metrum dziewięciozłogowca, o swobodnym, aczkolwiek wyraźnym – niekiedy tonicznym, niekiedy sylabotonicznym – rytmie. I jakkolwiek najpewniej dalekie to jest od Ibsenowskiego oryginału, to odczuwa się wyjątkową odpowiedniość tego języka. Fraza Kasprowiczowskiego przekładu przypomina mi bowiem dramaturgię Stanisława Wyspiańskiego, zaś historię bohaterów jego sztuk i *Branda* łączy niezwykle powinowactwo duchowej ciemności i nieuchronności losu[4].

3.

Tytułowy pastor Brand to bowiem człowiek radykalny i ostateczny, którego życiowe motto to *wszystko albo nic* – gdzie *wszystko* oznacza całkowite poświęcenie się służbie Bogu, zaś *nic* jest prostą drogą do potępienia. Taka życiowa filozofia nie znosi półśrodków, trzeba być albo zimnym albo gorącym, bez świątłocenia. Brand więc nie tylko niejednokrotnie ryzykuje własnym życiem, aby nieść pasterską posługę, ale i w momentach próby zawsze wybiera wierność Bogu, albo raczej – prawu, którego przestrzeganie ma, w jego mniemaniu, prowadzić do zbawienia. Dlatego też nie udziela matce namaszczenia, gdy ta nie potrafi odrzucić dawnych grzechów, zdrowie – i później też życie – własnego dziecka poświęca w imię służby wiernym, dla których ma budować kościół, a od własnej żony wymaga całkowitego wyparcia żałoby po zmarłym synku. W końcu jak mówi:

O, w żadnym słowie — a to znam —
Taki się dziś nie mieści kłam,
Co w słówku „Miłość” — w nim to świat
Szatańsko mądrze chowa rad
Ów fałsz i słabość swojej woli (...) [5]

Jego religia nie jest więc religią miłości, ale czynu i woli, te zaś są jedyną drogą do Boga:

Woli trzeba! Wola zbawi,
Lud za sobą śmierć zostawi!
Woli trzeba, zbawicielki
W rzeczy małe, w rzeczy wielkie!

Takie życie wymaga ciągłej negacji samego siebie, nieustannego wypierania się tego, co najbliższe i najdroższe i jest znakiem ziemskiego, przemijającego trwania:

Ten zwycięża, kto się zrzeka—
Strata zyskiem znów dla człeka!
Wiecznie będzie żyło w Tobie
Tylko to, co legło w grobie!

4.

Umiłowanie śmierci było także przekleństwem bohaterów największych dramatów wspomnianego już Wyspiańskiego. Konrad z *Wyzwolenia* kończy w wiecznym powtórzeniu zemsty i zabijania, zamkniętym w obrazie z węzowym wieńcem erylidy, Odys z *Powrotu Odysa*, po dokonaniu rzezi, która była – jako dla umarłego za życia – jego ostatecznym powołaniem, znajduje się na skalnym pustkowiu, w jakimś dziwnym czyścicu, czekając na zbawienie lub potępienie. I nie wiemy, czy łódź Charona zabierze go na drugi brzeg, czy zostanie zatrzymany już w tym nieskończonym czekaniu, z całym ciężarem własnego zła i win. Ten *moment bez wyjścia* zostaje przełamany – niepozornym gestem – w ostatniej scenie *Sędziów*. Samuel w rozpaczliwej modlitwie – winiąc jednocześnie siebie i Boga – próbuje odkryć sens cierpienia i śmierci swojego niewinnego syna. Gdy milknie, do Jewdochy wchodzi ksiądz z namaszczeniem i wiatykiem: w ciemności – jak zaznacza wyraźnie Wyspiański w didaskaliach – możemy dostrzec delikatną smugę światła[6]. W żydowskiej karczmie objawia się żywy, eucharystyczny Chrystus, który wprowadza nowe przymierze: miłości i

zbawienia. I choć *Sędziowie* określani byli przez samego autora jako tragedia, to ów ostatni gest łamie reguły tragiczności: śmierć małego Joasa nie jest ofiarą, bo ta już się przecież dokonała, a zamiast poczucia bezradności wobec sacrum jest głębokie przeświadczenie, że nie ma win, które nie mogłyby zostać odpuszczone.

5.

W ostatniej scenie – tuż przed samą śmiercią, pod zwałami mroźnej lawiny – Brand doznaje objawienia, w końcu staje w prawdzie:

BRAND

kuli się pod opadającą lawiną i woła ku niebu

Chłód śmiertelny na mej twarzy!

Ginącemu powiedz: może

Ważyc coś w Twych oczach, Boże,

Naszej woli *quantum satis*?

lawina grzebie jego i zasypuje całą dolinę

GŁOS

odpowiada wśród grzmotu

Bogiem *deus caritatis*!

Nie wola i czyn, ale Boża nieskończona miłość jest jedyną przyczyną zbawienia: nie trzeba prowadzić buchalterii prób i wiary, rozważać *quantum satis*: ile wystarczy, bo istnieje ostateczne dzieło miłosierdzia.

Dziwne, że Brand – w końcu protestancki pastor – tego nie wiedział, jakby ominął formacyjny dla luterańskiej reformacji List do Rzymian, który głosi:

Ale teraz jawną się stała sprawiedliwość Boża niezależna od Prawa, poświadczona przez Prawo i Proroków. Jest to sprawiedliwość Boża przez wiarę w Jezusa Chrystusa dla wszystkich, którzy wierzą. Bo nie ma tu różnicy: wszyscy bowiem zgrzeszyli i pozbawieni są chwały Bożej, a dostępują usprawiedliwienia darmo, z Jego łaski, przez odkupienie które jest w Chrystusie Jezusie. (Rz 3, 31-34)

Usprawiedliwieniem dla człowieka staje się łaska i wiara, czego Brand nie dostrzega. Jego szaleństwo nie jest boskim natchnieniem, ile raczej – dramatem samotnego radykała, uwiedzionego próżnością pelagiańskich teorii. Jego *samozbawienie* okazuje się fałszem, a on sam – krzywym odbiciem Chrystusa – na końcu Gerda – tajemnicza, gnostyczna postać z pogranicza światów – odnajduje w nim Zbawiciela, ale jest to Zbawiciel *à rebours*, opuszczony, zapatrzony jedynie w siebie i własną misję, bez najważniejszego chrześcijańskiego atrybutu – bezgranicznej miłości.

6.

Zwraca mu na to uwagę Doktor, gdy widzi, że Brand nie jest skłonny poświęcić swojej religijnej misji dla ratowania zdrowia jedyne go dziecka

DOKTÓR

patrzy na niego oniemiały

Tak, woli twojej *quantum satis*

Do kont bogatych się zalicza,

Lecz twoje konto *caritatis*

To kartka całkiem jest dziewicza!

Ta kwestia, jak i cała akcja Ibsenowskiego poematu, odsłania najgłębszy sens *dramatycznej* struktury tekstu. I o ile w patetycznych monologach Brand potrafi porwać tłum, ma retoryczną siłę, ukazuje moc surowej wiary i odrzucenia dóbr materialnego świata, to w dialogach jest odrzucający i zamknięty na głos innego, zaślepiony drogą do doskonałości i miłością – ale do siebie samego. a nie drugiego człowieka. I najpewniej dlatego wciąż przegrywa, odzyskując spokój dopiero w ostatniej chwili życia, w zbawczym objawieniu boskiego, pełnego miłosierdzia, głosu.

7.

Ibsen rozumie więc ludzką i boską rzeczywistość w kategorii dramatycznych struktur: skupionego na „ja” *monologu* – deklaratywnym akcie wiary i *dialogu*, którym jest spotkanie z drugim, najważniejsza teź wiary próba, w której liczy się tylko *caritas*. Dramat to tutaj nie tylko literacki rodzaj, ale wewnętrzna struktura świata, w którym głównymi aktorami są Bóg, człowiek i ci, których spotykamy na swojej życiowej drodze. Wszystkie te konfrontacje – czy z sacrum czy z Innym – niosą w sobie ryzyko bólu i katastrofy – któż bowiem powiedział, że miłość będzie łatwa, ale teź ukojenie w nadziei

miłosiernego zbawienia. Tak rozumianej, Ibsenowskiej wizji duchowych i ludzkich relacji, wyjątkowo blisko do rozważań Hansa Ursa von Balthasara, a przede wszystkim – Józefa Tischnera (ale i – w mniejszym stopniu – innych filozofów dialogu) i jego filozofii dramatu. *Dramatyczna* staje się spotkanie pomiędzy *Ja* i *Ty* oraz Bogiem i jego miłością, na które musimy odpowiedzieć, które możemy przyjąć albo odrzucić, spojrzeć w oczy drugiego lub się od niego odwrócić.

8.

Jest więc wielki norweski dramatopisarz w istocie autorem *stricte* teologicznym i pozostaje nim nawet i w późniejszych, realistycznych tekstach: świat mieszczańskich gabinetów i salonów to rzeczywistość, w której wiara stała się tylko konwencjonalnym, społecznym doświadczeniem, a człowiek niezdolny jest do prawdy w spotkaniu z drugim człowiekiem – dlatego prawdziwym źródłem dramatu staje się kłamstwo i tajemnica. Świat, w którym Chrystus i jego lekcja miłości znika z indywidualnego i międzyludzkiego horyzontu, jest światem, który prowadzi do nieuchronnej katastrofy, brak perspektywy zbawienia sprawia, że powraca ostateczna reguła tragedii.

9.

A ponad sto lat później inny, wielki norweski teatralny teolog, konwertyta z protestantyzmu na chrześcijaństwo, Jon Fosse, w jakiś sposób kontynuator duchowej myśli Ibsena, pokazuje, że trzeba wychodzić na spotkanie, trzeba do drugiego mówić – nawet, jeśli to trudne i dotkliwie bolesne. W jego dramatach – które też w zasadzie

przyjmują swobodną, poetycką formę – wyjątkowo ważna jest cisza, spod której od czasu do czasu spozierają samotne, natrętnie później powtarzane słowa. Każde z nich ma swój ciężar i znaczenie, niesie ze sobą nadzieję na zrozumienie i wybaczenie. I nawet, gdy przychodzi za chwilę dłuższy moment milczenia, to nie ma w nim rozpacz, bo pozostaje wiara, że jesteśmy w nim razem – i nawet, jeśli my nie zdołamy nic powiedzieć, to pozostaje jeszcze miłosierny, wieczny głos Boga.

Michał Zdunik

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [529]:
„Ibsen. Rewolucja ducha”**



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Przypisy:

[1] O powiązaniu *Peer Gynta* i *Branda* zob. A. Marciniakówna, *Od tłumaczki* [w:] H. Ibsen, *Peer Gynt*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa 2024, s. 12-15.

[2] Datacja według *Nowego Korbuta* (Roman Loth), 18 vol 2, Jan Kasproicz, Warszawa 1994, s. 125. Tam też informacja o wydaniach przekładu: Wyd.: W-wa [1922] Instytut Wydawn. „Bibl. Pol.” s. 232. Wielka Bibl. nr 23. Wyd. nast.: W-wa [1923] Instytut Wydawn. „Bibl. Pol.” (na okł.: Gebethner i Woli!) s. 232. B-czka Uniwersytetów Lud. 278. Co ciekawe, w 1903, został wydany anonimowy przekład tekstu Ibsena (tłumacz podpisany inicjałami: N. M. J), opublikowany składem

głównym księgarni Stefanego Dembego (P. Laskauer). Nie sposób dzisiaj ustalić, kto był autorem tegoż tłumaczenia, a sama translacja nie weszła do kanonu (dostępna na stronie:

<https://polona.pl/preview/974f7969-8eca-464d-93b4-f7ee7c126fd9>).

Bardzo interesujący jest fakt, że ów tłumacz rezygnuje z poetyckiej frazy na rzecz prozy.

[3] Zob. K. Maćkała, „*Upiory dawnych czasów*”. *Kilka uwag o przekładach dramatów Ibsena na język polski*, „Przekładaniec”, 2015, Numer 31 – „Przekład na scenie”, s. 107-124. *Brand* został również przełożony na polski, z norweskiego, przez Halinę Thylwe i w takiej wersji zrealizowany przez Teatr Jaracza w Łodzi (reż. M. Jarnuszkiewicz, 1998) i Teatr Telewizji (reż. K. Lang, 1999), ale nigdy nie ogłoszono go drukiem.

[4] Zob. znakomite, eseistyczne egzegety dramatu autorstwa Lecha Sokoła i Marii Janion w programie do inscenizacji w Teatrze Nowym w Łodzi w 1998 roku,

dostęp:https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2020_08/131389_b:

[5] Cytaty według wersji w edycji Wolnych lektur:

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ibsen-brand/>. Przedwojenne wydanie tegoż przekładu jest dostępne w Polonie

<https://polona.pl/preview/925a83f1-9447-4604-b741-0855d3e6b66a>

[6] Dziękuję tutaj pani prof. Marii Jolancie Olszewskiej, która zwróciła mi kiedyś uwagę na niezwykłą wagę tej ostatniej sceny.