

## **Gabriela Matuszek-Stec: „Gdy wstaniemy z martwych” – epilog dramatyczny Henrika Ibsena**

W takim ujęciu ostatni dramat Ibsena byłby nośnikiem aporetycznych sensów – wskazywałyby, że najważniejszą powinnością człowieka jest pełne przeżywanie własnego życia, zwłaszcza miłości, i że tylko wytłumione libido może być źródłem twórczości. Próbą rozwiązania owej niemożliwej do rozstrzygnięcia sprzeczności staje się wizja zmartwychwstania, która stanowi główną oś dramatu – pisze Gabriela Matuszek-Stec. Jej tekst przypominamy w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ibsen. Rewolucja ducha”.

### **Dramat mało znany**

Ibsen to niewątpliwie jeden z najważniejszych dramaturgów europejskich XIX wieku. W swych znakomitych utworach w sposób odważny i prowokacyjny pokazał mechanizmy kulturowej opresji i obnażył formy indywidualnego oraz zbiorowego zniewolenia. Jego sztuki odegrały ogromną rolę w demaskowaniu społecznej patologii, były krytyką pozornych wartości burżuazyjnego/patriarchalnego świata i namawiały do społecznego nieposłuszeństwa – buntu jednostki wobec sieci krępujących indywidualny rozwój.

Dramaturg nazywany rzecznikiem prawdy i sumieniem Europy pod koniec życia dystansował się od rozumienia jego twórczości jako demaskatorskiej. W 1898 roku, a więc rok przed napisaniem swego ostatniego utworu, *Gdy wstaniemy z martwych*, w przemówieniu z okazji siedemdziesiątych urodzin powiedział: „Nazywa się mnie głóścicielem prawdy. Nic mi nie wiadomo, żebym ogłosił jakieś prawdy. Czyżbym rzeczywiście jakieś ogłosił?”[1]. Ta autoironiczna wypowiedź, poddająca falsyfikacji interpretacje krytyków, a może nawet własne dzieła, stwarza interesującą perspektywę lektury ostatniej sztuki Ibsena, stanowiącej według autora „epilog całego szeregu utworów, który zaczął się od *Domu lalki*”[2].

### **Przeczytaj również: Miłość, śmierć i uzdrowisko**

W tym ostatnim, najkrótszym dramacie Ibsena powracają niemal wszystkie podejmowane wcześniej wątki, znajdując tu wyraziste domknięcie: wyparta „radość życia”, która obraca się w rozmaite formy (auto)destrukcji, sublimacja popędu erotycznego (tym razem formą zastępczą staje się sztuka – dziecko-dzieło), obnażenie etiologii agresji, której źródłem okazuje się zahamowane libido, niespełnione macierzyństwo, władza w relacjach między kobietą a mężczyzną i wiele innych.

Ostatnia sztuka autora *Nory* nie cieszyła się większym zainteresowaniem współczesnych czytelników, a później badaczy. Widziano w niej rezultat zaniku potencji twórczej siedemdziesięcioletniego dramaturga, ze względu na akcję w otwartej górskiej przestrzeni uznawano za trudną do inscenizacji, a z powodu

symboliczno-alegorycznego znaczenia traktowano jako zbyt oczywistą dla odbiorcy. Sam autor podkreślał jednak, że przedstawił tu „nie symbole, ale ludzi”[3].

(...)

## **Symbole i fantazmaty**

*Gdy wstaniemy z martwych* to dramat o przejrzystej konstrukcji, opartej na symetrii i kontraście. Sztuka zbudowana jest z trzech aktów, rozgrywających się w otwartej przestrzeni (podczas gdy większość dramatów Ibsena dzieje się w mieszczańskich wnętrzach, przedstawionych z realistyczną dokładnością), a jej akcja przenosi się w coraz wyższe rejony: akt pierwszy rozgrywa się w nadmorskim uzdrowisku, akt drugi w okolicy wysokogórskiego sanatorium, trzeci – w dzikich, skalistych górach nad przepaścią. To wertykalne ukształtowanie przestrzeni dramatu współgra z przeżyciami emocjonalnymi i duchowymi bohaterów oraz kierunkiem ich wewnętrznego rozwoju: w finale sztuki jedna para kieruje się ku niebu i ginie zasypana lawiną, druga schodzi w dół, ku życiu.

**Przeczytaj również: Przepisywanie Ibsena. Australijska „Dzika kaczka” – „Powrót” Simona Stone'a**

Dramat zaczyna się w nadmorskim uzdrowisku, w parku hotelu zdrojowego otoczonego starymi drzewami, w którym wodotrysk oraz piękny widok na fiord i pełne morze umiła pobyt kuracjuszy. Jest ciche letnie przedpołudnie, profesor Rubek, artysta rzeźbiarz, i jego młoda żona Maja siedzą w wiklinowych krzesłach przy nakrytym stole, ustawionym na trawniku przed pawilonem oplecionym pnączami i dzikim winem. Skończyli śniadanie, czytają gazety, pijąc szampana. Ten

sielski widok, zarysowany realistycznie i z troską o detale, nie zapowiadałby finalnej katastrofy (za jaką uznać można rozpad małżeństwa i śmierć artysty), gdyby nie drobne szczegóły, które stanowią subtelny zgrzyt w wizji szczęśliwego letniego poranka: profesor, starszy elegancki pan, ubrany jest w czarną aksamitną marynarkę, a na twarzy jego żony (która występuje w stroju podróżnym), mimo jej żywości i wesołego spojrzenia, widać cień zmęczenia. Rozmowa małżonków wydaje się zwyczajna i banalna, jej przedmiotem jest bowiem przygniatająca martwota i cisza, jaką Maja słyszy wokół, a Rubek zauważył ją już w momencie przekraczania granicy rodzinnego kraju, a także, co istotne, rzeźbiarskie artefakty (popiersia) tworzone przez artystę po ukończeniu dzieła życia – *Dnia Zmartwychwstania*. Rozmowa ta jest w istocie uwerturą do zjawienia się postaci tajemniczej Pani, która okaże się dawną modelką oraz ukochaną Rubeka:

Ubrana w suknię z cienkiego kremowego kaszmiru [...]. Twarz pani jest blada, rysy ma jakby zeszywniałe, powieki opadnięte i oczy jak gdyby niewidzące. Suknia, długa do kostek, spada w równych fałdach. Głowę, szyję, pierś, plecy i ramiona zakrywa duży biały szal. Ręce ma skrzyżowane na piersiach. Postać nieruchoma, kroki sztywne i odmierzone[4].

Status tej postaci do końca dramatu pozostanie niejasny, niepoddający się jednoznaczemu zdefiniowaniu[5]. Jej opis sugerowałby umarłą, zwłaszcza że towarzyszy jej ubrana na czarno Siostra Miłosierdzia, poruszająca się z podobną sztywnością ruchów. Sama bohaterka mówi o sobie, że jest upiorem z zaświatów, który powoli zaczyna wstawać z martwych. Warto zauważyć, że postać Ireny przypomina rzeźbę, znieruchomiały posąg (Maja powie, że „posuwa się jak marmurowa

figura”; 610). Jakby figura ta była ożywiona przez tęsknotę Rubeka, uosabiała jego wyrzut sumienia[6] czy przeczucie zbliżającej się śmierci. Przestrzenią dramatu stają się zatem głębinowe warstwy psychiki głównego bohatera, który wewnętrzne konflikty rzutuje na zewnątrz, w formy upostaciowanych ekwiwalentów[7]. Także postać pogromcy niedźwiedzi zdaje się być witalnym rewersem profesora artysty: Rubek zмага się z materią martwą, Ulfheim – z żywą.

Symetria i kontrast rządzą układem postaci: profesor Rubek i pogromca niedźwiedzi są przeciwieństwami, podobnie jak tryskająca życiem Maja i widmo nieumarłej Ireny. Pary, których relacje nabierają dynamiki podczas akcji dramatu – umarli za życia Rubek i Irena oraz witalni, próbujący posklejać „podarte strzępy” (641) własnego życia, Maja i Ulfheim – tworzą paralelną strukturę opartą na podobieństwie i odwróceniu, którą dopełniają dwie poboczne postacie, którymi są towarzysząca Irenie Siostra Miłosierdzia oraz pomocnik pogromcy niedźwiedzi. Podobne zasady organizują także język postaci dramatu: rozmowy Rubeka i Ireny okazują się nasycone poetyckością, aluzjami, metaforycznymi skrótami, ich głównym obiektem jest bowiem sztuka. Rozmowy Mai i Ulfheima są natomiast żartobliwe, bardziej „przyziemne”, ale obydwie serie dialogów łączą obecne w nich alegoryczne figury. Można zatem powiedzieć, że wszystkie elementy dramatu zostały uporządkowane i sfunkcjonalizowane, a nawet światło (jasność i ciemność) oraz pogoda odpowiadają nastrojom i działaniom postaci[8].

**Przeczytaj również: Przepisywanie Ibsena. Australijska „Dzika kaczka” – „Powrót” Simona Stone'a**

Mamy do czynienia z bardzo precyzyjnie skonstruowaną sztuką (jeszcze bardziej niż wcześniejsze utwory Ibsena), rzeczywiście dramatycznym epilogiem, który staje się jakby symbolicznym „piątym aktem” serii jedenastu dramatów[9], poddającym weryfikacji głoszone wcześniej idee i poglądy. *Gdy wstaniemy z martwych* nie jest jednak tak jednoznacznym i oczywistym utworem, jak się na pozór wydaje. Przestrzeń realistyczna i symboliczna wchodzi tu w interesujące interakcje, co powoduje, że realistycznie pokazana rzeczywistość jest wyobcowana, status postaci staje się niepewny, a charakter wydarzeń przybiera fantazmatyczną formę. Realność akcji scenicznej ustawicznie jest podważana, a „postacie poruszają się w świecie w całości złożonym z ich obsesyjnych wizji, natrętnie powracających pragnień i równie kompulsywnie powtarzających się traumatycznych sytuacji z przeszłości”[10]. Jak już zauważyli badacze, Ibsen napisał swą ostatnią sztukę na dwie postaci i ich kompensacyjne fantazmaty[11], i z tą interpretacją trudno się nie zgodzić.

Niejednoznaczność ontologicznego statusu postaci – figury sceniczne jawią się zarówno realistycznie żywe[12], jak i alegorycznie uprzedmiotowione – oraz krajobraz wewnętrzny, w jakim w istocie rozgrywa się akcja, nadają sztuce symbolicznych i parabolicznych znaczeń. Zwłaszcza że bohaterem ostatniego dzieła Ibsena jest artysta oraz bilans jego twórczych i życiowych osiągnięć i strat.

(...)

## Śmierć, martwota, zabijanie

Motyw zabijania i śmierci odgrywa w dramacie Ibsena ważną rolę. Jego tytuł brzmi wszak *Gdy wstaniemy z martwych*, a sztuka zaczyna się od rozmowy małżonków na temat „martwoty” miejsca, do którego przybyli. Postacią martwą, „żywym trupem” okazuje się Irena[13], która mówi o sobie, że jest „swoim własnym cieniem” (613) – zdominowana przez ciemną stronę osobowości, negatywne myśli, uczucia i działania. Niespełniona miłość zabiła w niej radość życia, zahamowane libido przekształciło się w żądzę niszczenia: w wyobraźni niszczyła ich wspólne dzieło, zabijała kochanków, mordowała poczęte i niepoczęte dzieci, ponieważ: „Widocznie zawsze tak się dzieje, gdy umiera młoda i kipiąca życiem kobieta” (584). Na widok Siostry Miłosierdzia, która nieustannie towarzyszy Irenie, „kipiący życiem” pogromca niedźwiedzi powie: „Czarne ptaszysko. Kogóż tu będą grzebać?” (575).

Zamiast wstania z martwych Rubek i Irena wybiorą drogę śmierci, domykając tym samym swe dotychczasowe – zdominowane przez sztukę – życie. W finale podążą w górę, ku bliżej nieokreślonej transcendencji, prywatnemu Absolutowi, który teraz utożsamiają z miłością[14]. Spotykając się nad przepaścią z parą zdążającą w dół, ku witalnej egzystencji, Rubek na pytanie Ulfheima – „A czy pan wie, że droga, którą państwo przyszli, to droga śmierci?” – odpowie: „Spróbowaliśmy nią jednak pójść. Zresztą na początku nie wydawała się wcale taka trudna” (645), a nadchodząca burza, która zapowiada ich śmierć, dla Rubeka „brzmi jak uwertura dnia zmartwychwstania” (646).

Ten finał dramatu nieco zaskakuje, bowiem gdyby zawierzyć autorowi i traktować jego ostatnią sztukę jako spointowanie wcześniejszej twórczości, byłaby to pointa wyjątkowo gorzka, zawarta w słowach:

„Gdy wstajemy z martwych [...]. Widzimy, że nigdy nie żyliśmy” (632). Człowiek Ibsena, martwy za życia, w chwili śmierci na moment zmartwychwstaje, by pojąć fiasko całej swej egzystencji: „byłem wtedy ślepy. Martwą glinianą rzeźbę stawiałem wyżej nad radość życia – nad szczęście miłości”, powie Rubek (650). Za śmiertelny grzech popełniony wobec praw życia nie może być przebaczenia.

Czy zatem twórca jest tym, który zabija życie? Taka supozycja byłaby do przyjęcia, gdyby nie fakt, że w symetrycznej konstrukcji Ibsenowskiego epilogu Rubek ma swój „życiowy” cień – pogromcę niedźwiedzi (z którym spotkali się wiele lat temu):

„My obaj mamy do czynienia z twardym materiałem, proszę pani – ja i pani małżonek. Pan profesor, o ile wiem, zмага się z marmurem. A ja zmagam się z drżącymi z wysiłku ścięgnami niedźwiedzi. Obaj w końcu pokonujemy ten materiał. Stajemy się jego panami i władcami [podkr. – G.M.]. Nie ustajemy, aż nie odniesiemy zwycięstwa nad tym, co stawia zacięty opór” (573).

Ulfheim również zabija życie, choć tylko zwierzęce, ale czyni to w sposób bardziej dosłowny niż wierzący w absolut sztuki artysta. Jeśli życie związane jest z nieustannym zabijaniem (nawet Irena nosi przy sobie ostry sztylet), a śmierć jest nieodłącznym elementem ludzkiej egzystencji, to może jedyna forma nieśmiertelności przypada jednak dziełu sztuki, które wyobcowuje się od swego twórcy i wiecie życie niezależne od jego woli? A twórca i jego modelka pełnią tylko funkcję narzędzia i materiału, które przestają być potrzebne, spełniwszy swoje misje?

W takim ujęciu ostatni dramat Ibsena byłby nośnikiem aporetycznych sensów – wskazywałyby, że najważniejszą powinnością człowieka jest pełne przeżywanie własnego życia, zwłaszcza miłości, i że tylko wytłumione libido może być źródłem twórczości. Próbą rozwiązania owej niemożliwej do rozstrzygnięcia sprzeczności staje się wizja zmartwychwstania, która stanowi główną oś dramatu. Temat zmartwychwstania pojawia się w ostatniej sztuce Ibsena w co najmniej w kilku sensach i kategoriach: estetycznych (rzeźba *Dzień Zmartwychwstania*), egzystencjalnych (Rubek i Irena pragną obudzić się do „prawdziwego życia”) oraz eschatologicznych (w dramacie mocno rozsiane są aluzje biblijne): „najpierw musimy przejść przez chmury, Ireno, a potem...”; 651).

Epilog dramatyczny Ibsena ma podwójne zakończenie. Jedna para, witalna i nieartystyczna, schodzi w dół, ku życiu, druga, która oddała swe życie sztuce[15], wspina się jeszcze wyżej, ku sakralnej przestrzeni, oznaczającej materialną śmierć.

Ibsen w swej ostatniej sztuce poddaje weryfikacji idee realizowane przez bohaterów jego późnych dramatów – absolutnego oddania się Dziełu życia. Nie można jednak orzec, że mamy tu do czynienia z ich falsyfikacją. Widocznie dla samego autora był to problem niemożliwy do rozstrzygnięcia[16].

*Gabriela Matuszek-Stec*

Tekst ukazał się na łamach „Wielogłosu” 2018, Numer 2 (36) 2018, s. 1-13. Skrócenia pochodzą od redakcji TPCT. Publikujemy za uprzejmą zgodą autorki. Pełen tekst można odnaleźć po adresem [https://ejournals.eu/pliki\\_artykułu\\_czasopisma/pelny\\_tekst/cab11ad1-a34c-4a7a-9239-56052170ba98/pobierz](https://ejournals.eu/pliki_artykułu_czasopisma/pelny_tekst/cab11ad1-a34c-4a7a-9239-56052170ba98/pobierz) . Tekst został udostępniony na licencji CC BY-NC-ND 4.0.

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

#### **Przypisy:**

[1] V. Ystad, *Henryk Ibsen jako myśliciel*, przeł. E. Partyga [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Sibińska, K. Michniewicz-Veisland, Kraków 2007, s. 20 (Ystad niepodaje źródła).

[2] H. Ibsen, *Samlade Verder: Hundreårsutgave*, t. I–XXI, Oslo 1928–1957, tu w przekładzie M. Sibińskiej; cyt. za: A. Aarseth, *Główny zabieg dramaturgii Ibsena* [w:] *Zamki na lodzie. Szkice...*, s. 35.

[3] Por. E. Beyer, „Wenn wir Toten erwachen”. *Beobachtungen zu Struktur, Bildhaftigkeit und Bedeutung des „Epilogs”* [w:] *Henrik Ibsen*, red. F. Paul, Darmstadt 1977, s. 375.

[4] Podane cytaty pochodzą z wydania: H. Ibsen, *Gdy wstaniemy z martwych*, przeł. J. Giebułtowicz [w:] idem, *Dramaty*, Warszawa 1958. W uzasadnionych przypadkach pojawia się konfrontacja z najnowszym

przekładem Anny Marcinkówny z tomu: H. Ibsen, *Dramaty wybrane*, przeł. A. Marcinkówna, t. II, Warszawa 2015.

[5] Zwróciła na to uwagę także M. Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć, historia, dramat*, Kraków 2006 (rozdz. *Przeżyć nieprzeżyte*).

[6] Rubek mówi do Ireny: „C i e b i e dręczy twój cień. M n i e zaś dręczy nieczyste sumienie” (614).

[7] Na to, że akcja rozgrywa się w wyobraźni Rubeka, wskazuje także zaproponowanie Irenie wejścia w trójkąt... wspólnego zamieszkania z nim i Mają.

[8] Na niektóre z tych paralelnych elementów struktury zwrócił już uwagę E. Beyer, „*Wenn wir Toten erwachen*”...

[9] Konstrukcja sztuki przypomina inne Ibsenowskie dramaty tzw. piątego aktu, w których to, co najważniejsze, wydarzyło się przed podniesieniem kurtyny, a na scenie oglądamy tylko reperkusje minionych zdarzeń. Także tu w jakimś sensie akcję uruchamia charakterystyczny dla Ibsenowskiej dramaturgii „przybysz z daleka” (poślaniec z przeszłości), którym jest była modelka, Irena.

[10] M. Sugiera, op.cit., s. 264.

[11] Por. ibidem.

[12] Nawet kelnerzy patrzą na obie damy z dużym zainteresowaniem, Rubek nie wątpi, że ma do czynienia z Ireną itp.

[13] W ostatnich dramatach Ibsen porusza się w cieniach śmierci: *Budowniczy Solness* jest trupem jeszcze przed podniesieniem kurtyny, *John Gabriel Borkmann* – już za życia prawie pogrzebany.

[14] „Tam w górze będzie nasza uroczystość weselna, Ireno – ty moja ukochana! [...]. Najpierw musimy przejść przez chmury, a potem...” (651).

[15] Interesującą interpretację ostatniej sztuki Ibsena przedstawił B. Shaw: „Mężczyźni i kobiecie, którzy wchłonęli w siebie całą kulturę, przeciwstawiona zostaje para niecywilizowana. Która jest lepsza? Dusza nowoczesnej kobiety marnuje się dla zaspokojenia wyobraźni nowoczesnego mężczyzny. I to jest największe poniżenie dla kobiety. Pojawia się pytanie, co się stanie, gdy na skutek zmian socjalnych wstaniemy z martwych?” (B. Shaw, *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1960, s. 181).

[16] Ibsen w swej ostatniej sztuce poddaje weryfikacji idee realizowane przez bohaterów jego późnych dramatów – absolutnego oddania się Dziełu życia. Nie można jednak orzec, że mamy tu do czynienia z ich falsyfikacją. Widocznie dla samego autora był to problem niemożliwy do rozstrzygnięcia<sup>31</sup>.