

ARNBJØRN JAKOBSEN

Oslo

Ibsen i chrześcijaństwo

Ibsen og kristendommen
Arnbjørn Jakobsen – Ibsen and Christianity

CHARLES W. LELAND IN MEMORIAM¹

W «Cesarzu i Galilejczyku» – dziele, które sam Ibsen uznawał za swój główny dramat, cesarz Julian tak charakteryzuje nauczanie Jezusa: «To jest coś więcej niż nauka, jaką głosi światu, to oczarowanie, które zniewala. Myślę, że jeśli ktoś raz znalazł się pod jego wpływem, to już nigdy się od niego nie uwolni».

Jak pisze w biografii Ibsena Michal Meyer, Ibsen mógłby powyższe słowa wypowiedzieć także o samym sobie. Podkreślał również, jak bardzo osobiste jest jego dzieło. W jednym z listów nadmienił: *Cząstkę mego własnego życia duchowego włożyłem w ten utwór*². Pracując nad *Cesarzem i Galilejczykiem*³ tak pisał do swego wydawcy: *Kreślę tutaj pozytywną wizję świata, z której krytycy już dawno mnie odarli*⁴. Biograf Ibsena Robert Ferguson przytacza rozmowę pisarza, jaką przeprowadził on niegdyś z rzeźbiarzem Christenem Magelsenem. Ten ostatni uznał *Cesarza i Galilejczyka* za swój ulubiony dramat, ponieważ *prezentuje wspaniały obraz zwycięstwa*

¹ Charles W. Leland (1928-2005) – kapłan pracujący w parafii św. Bazylego i profesor University of St Michael's College w Toronto. Odbył liczne studia, był też stypendystą w Norwegii, gdzie zgłębiał twórczość Henryka Ibsena. Ostatnio był duszpasterzem w katolickiej wspólnotce w Oslo. Autor wielu artykułów o Ibsenie.

Arnbjørn Jakobsen jest autorem mającego powstać w niedługim czasie obszernego opracowania o relacji Henryka Ibsena do Biblii. Niniejszy artykuł ukazał się na łamach norweskiego (jedyne w tym kraju!) katolickiego miesięcznika „St. Olav” 7/8, 2006, s. 1-7 – przyp. tłum.

² M. Meyer, *Henrik Ibsen. En biografi*, Oslo 1971, s. 386.

³ Utwór opublikowany w 1873 roku – przyp. tłum.

⁴ Do Fredrika Hegla, 12.06.1871 r. Por.: www.dokpro.uio.no/literatur/Ibsen/ (brev og taler / listy i przemówienia).

*chrześcijaństwa nad pogaństwem. Ciekawe – odparł mu na to Ibsen – ja raczej pańskiego zdania, że to jest rdzeniem mego utworu, nie podzielam*⁵. Ferguson konkluduje: *anegdota ta ilustruje Ibsenowski sposób pisania [...] dzieł sztuki, które można interpretować w całkiem antynomiczny sposób. Równocześnie znajdujemy w tym tekście dobrą podstawę po temu, aby dzieło interpretować właśnie tak, jak uczynił to Mengelsen. W swojej rozprawie doktorskiej Bjørn Hammer przyjmuje za fakt, iż to chrześcijańska wizja życia najwyraźniej dominuje w «Cesarzu i Galilejczyku».*

I. MOŻLIWOŚCI INTERPRETACYJNE

Szereg krytyków dzieł Ibsena skłonnych jest jednak wątpić, by jego dzieła zawierały w ogóle jakiegokolwiek pozytywne wartości. W swojej rozprawie doktorskiej z roku 1998, Frode Helland pisze: *Nie bardzo wierzę w zdolność literatury do tego, by była pośrednikiem czy nośnikiem wiecznych, pozytywnych wartości albo punktów odniesienia dla naszego życia w ogólności. A już szczególnie takie «budujące» oczekiwania w stosunku do sceptyka, jakim był Ibsen, są raczej nader wątpliwe*⁶. Zależnie od tego, jakie wartości naukowcy odnajdują w dziełach Ibsena, Charles Leland wyróżnia trzy różne kierunki: *szkołę negatywną, szkołę ambiwalentną lub ambitną oraz szkołę afirmującą*. Jako reprezentanta szkoły negatywnej, wymienia on Jamesa McFarlane, redaktora *The Oxford Ibsen* – jego standardowe angielskie tłumaczenie. McFarlane pisze tam o trzech ostatnich utworach scenicznych Ibsena: *Dramaty te wprowadzają całą gamę postaci głęboko napiętnowanych przez życie... kalekich, obciążonych poczuciem winy, zrujnowanych, śmiertelnie chorych, oziębłych, bezsilnych, nieudolnych, niezrównoważonych psychicznie – które są ucieleśnieniem różnorodnych przykładów życia pozbawionego autentyzmu*.

Choć Leland przyznaje, że istnieją znaczące argumenty po temu, by dzieła Ibsena interpretować dwuznacznie, sam ze swej strony opowiada się po stronie *szkoły afirmującej*. Zdaniem tej szkoły Ibsen miał *jasno określony zespół wartości, ucieleśniane przez ważniejsze postaci jego sztuk – ludzi, którzy pomimo ogromnego cierpienia dostrzegają w życiu więcej blasków niż cienia i którzy ponosząc porażkę na jednym polu, okazują się zwyciężać na innym [...] najwspanialsii bohaterowie dramatów Ibsena rozpoznają kim są i przyjmują pełną odpowiedzialność za bycie sobą [...] są wierni swojej wizji siebie, swojemu zajęciu, jak też odrębnemu i trudnemu powołaniu – wierni aż po ofiarę ze swojej woli, rodziny, a nawet własnego życia*⁷.

Wśród reprezentantów tejże szkoły Leland wymienia profesora Daniela Haakon-sena.

⁵ R. Ferguson, *Henrik Ibsen. Mellom evne og higen*, Oslo 1996, s. 150.

⁶ F. Helland, *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*, Oslo 2000, s. 10.

⁷ Ch.W. Leland, *Henrik Ibsen – dramatist of affirmation* [w:] *Proceedings: International Ibsen Conference*, Oslo 1994, s. 185-188.

II. IBSEN JAKO DRAMATURG

Aby podołać zadaniu twórcy dramatycznego, decydujące jest, by tworzył prawdziwie, osobiście, wychodząc z własnego doświadczenia. O sobie i swej twórczości Ibsen pisze w liście z 28 października 1870 roku do Petera Hansena: *Wszystko, co przekazałem w mej twórczości, miało swój początek w nastroju i sytuacji życiowej.* A w liście do Ludwiga Daae datowanym na 23 lutego 1873, stwierdza: *Zresztą w charakterze Juliana, podobnie jak w większości tego, co napisałem w dojrzałym okresie, jest więcej tego, co stanowi duchowe przeżycie niż tego, co udało mi się przekazać publiczności.*

Ibsen jest dramaturgiem, a nie filozofem. To oznacza, że wypowiada się on w formie scenicznych obrazów. Jak pisze McFarlane: *Jest czymś niezwykłym, jak [...] wielką wagę przywiązuje on do idei widzenia*⁸. Tak oto pisał Ibsen do Georga Brandesa: *To, czego my profani nie mamy w formie wiedzy, to myślę, że posiadamy w jakimś stopniu jako wycucie czy wgląd. A istotnym zadaniem twórcy jest także widzieć, a nie czynić refleksję; ze swej strony widziałbym w tym dla siebie pewne niebezpieczeństwo* (18.05.1971).

Literacki program Ibsena dobrze oddaje mowa dziękczynna, jaką wygłosił w 1874 roku, gdy oto po dziesięciu latach pobytu za granicą powrócił do Christianii⁹. Zgotowano mu wówczas owacyjne powitanie. Studenci odbyli marsz na jego cześć, a Ibsen w swoim przemówieniu do nich powiedział między innymi: *Cóż to takiego jest tworzyć? Dość późno stało się dla mnie jasne, że tworzyć, to właściwie znaczy widzieć, ale warto zauważyć, że widzieć w taki sposób, żeby przyjmujący przyswajał sobie to spojrzenie tak, jak widzi twórca. Jednakże widzieć należy w taki sposób i w taki sposób przyswajać jedynie to, co stało się czymś, co się przeżyło same-mu... Wszystko, co stworzyłem przez te ostatnie dziesięć lat, to też jakoś na sposób duchowy sam przeżyłem... Cóż to jest takiego, co przeżyłem i co stworzyłem?... Częściowo tworzyłem to, co przelotnie i co w najlepszym czasie żywo mnie poruszało, jako i to, co wspinałym było we mnie. Nadawałem kształt temu, co, jakby to powiedzieć – stało wyżej od mego codziennego „ja”, i o tym pisałem, aby utrwalić życie, które jest nade mną i jest we mnie. Ale tworzyłem też o tym, co temu przeciwne, o tym, co patrząc od strony wewnętrznej, jawi się jako brud i osad własnej istoty. W tym wypadku twórczość była dla mnie jak kąpiel, czułem się czystszy, zdrowszy i bardziej wolny* (10.09.1874).

Również w późniejszej twórczości Ibsena dramatyczne przedstawienia wewnętrznych konfliktów i nastrojów – zarówno tego, co wielkie i wspaniałe, jak i tego, co jest jak *brud i osad* – były przedstawiane w taki sposób, że ich interpretacja zostaje przeniesiona na czytelnika albo na widza. I ten, kto ma jasno określone poglądy odnośnie interpretacji dzieł Ibsena, winien wziąć pod uwagę słowa samego pisarza, spoglądającego pod koniec swej twórczej pracy ku czasom minionym: *Wszyst-*

⁸ *The Oxford Ibsen*, Vol. IV, ed. James W. McFarlane and Graham Orton, s. 8

ko, co napisałem, nie było pozbawione pewnej zamierzonej tendencji. Byłem bardziej poetą niż filozofem społecznym, za jakiego, jak się wydaje, chciano mnie powszechnie uważać... Moim zadaniem było ukazywać człowieka. Jednak zapewne tak już jest, że jeśli jest ono jakoś ograniczone, to czytelnik przykłada do tego obrazu swoje uczucia i nastroje. Przypisuje je twórcy; lecz nie, to nie jest tak; w ten sposób pisze się jakby na nowo pięknie i gładko, a każdy czyni to zgodnie ze swą własną osobowością. I nie sami twórcy czynią tak, ale również ci, którzy ich czytają – to oni sami tworzą; oni są współtwórcami i wielokrotnie są bardziej poetyccy niż sam pisarz (przemowa wygłoszona podczas uroczystości Związku Spraw Kobięcych w Kristianii, 26.05.1898).

Refleksje Ibsena są zadziwiająco nowoczesne. To, co rozumiemy z danego tekstu, jest w znacznej mierze podyktowane naszymi oczekiwaniami jako czytelników. Jednak bezsprzecznie zasługą dramaturga jest to, że potrafi on tworzyć sugestywne obrazy z możliwością tyłu interpretacji. Jednak także w tej przemowie Henryk Ibsen przyznaje się do celu, jakim kieruje się w swej twórczości: *To było zawsze moje zadanie – podnosić kraj i dać ludowi wyższe miejsce.*

Należy szczególnie podkreślić charakterystyczny rys dramatycznego świata Ibsena, czyli jego szerokie wykorzystywanie aluzji biblijnych i biblijnych obrazów, i nie dotyczy to tylko takich utworów jak *Brand*, *Peer Gynt*, ale i jego późniejszych dzieł. Faktycznie możemy obserwować podobną ewolucję w ówczesnych sztukach scenicznych, jak w pierwszym okresie jego pisarskiej twórczości. W jego pierwszych sztukach teatralnych aluzji biblijnych jest stosunkowo mało, ale stopniowo są coraz liczniejsze i bardziej znaczące, aż po *Når vi døde vågner*¹⁰, gdzie posługiwanie się językiem Biblii stanowi trzon całego utworu¹¹.

Ibsen zaczął czytać Biblię gdy miał sześć albo siedem lat i kontynuował tę lekturę przez całe swoje życie. Często przytacza się jego wypowiedź z listu do Bjørnsona, kiedy pracował nad *Brandem*, w którym napisał: *Nie czytam niczego oprócz Biblii – ma w sobie moc i potęgę!*¹² Pod koniec życia Biblia była dla niego nadal źró-

⁹ Dzisiejsze Oslo – przyp. tłum.

¹⁰ *Når vi døde vågner* (*Gdy powstaniemy z martwych*) – ostatnia sztuka Ibsena napisana w Christianii w 1799 r. przed jego śmiercią. Podczas sporządzania czystopisu tytuł został zmieniony na *Gdy martwi powstaną*, a potem na *Gdy powstaniemy z martwych* – przyp. tłum.

¹¹ A. Jakobsen, *Ibsen og Bibelen*, „Edda” nr 3/1994, s. 209-23.

¹² W liście do Bjørnstjerne’a Bjørnsona wysłanym z miejscowości Ariccia 12 września 1865 r. Ibsen opisuje sposób, w jaki pomysł na ten dramat ostatecznie się zmateriałizował: *Pewnego dnia poszedłem do Bazyliki św. Piotra – miałem w Rzymie sprawę do załatwienia – i nagle mocno i wyraźnie uświadomiłem sobie, jaka powinna być właściwa forma tego, co miałem do przekazania. Wyrzuciłem za burtę wszystko, co prześladowało mnie od roku, nie pozwalając mi poczynić żadnych postępów, i w połowie lipca rozpocząłem pracę, która posuwała się tak szybko jak nigdy przedtem. Dzieło jest nowe w tym sensie, że zostało niedawno zapisane, lecz jego istota i atmosfera ciążyły nade mną niczym koszmar, od czasu licznych okropieństw jakie wydarzyły się w ojczyźnie i które skłoniły mnie, by zajrzeć w głąb siebie i w głąb naszego życia, by rozważyć rzeczy, które wcześniej mijałem z całkowitą obojętnością. Jest to poemat dramatyczny o współczesnym proble-*

dłem inspiracji, w każdym razie językowej: *Często po nią sięgam – ze względu na język – powiedział kiedyś do pewnej osoby, która go odwiedziła*¹³.

Język religijny jest środkiem, pozwalającym wyakcentować wielkie dramatyczne sprzeczności. Skrajności rzeczywistości możemy określić jako „szczęście” i „rozpacz”, ale kiedy uciekniemy się do wyrażen biblijnych, to mamy w tym miejscu „niebo i piekło”, „zbawienie i potępienie”. Jednak najważniejszą przyczyną tego, że Ibsen uciekał się do biblijnych sposobów wyrazu, jest fakt, że w swej twórczości stawiał pytania o sens istnienia, o wartości, dla których warto żyć, o relację do śmierci; a więc pytania, na które odpowiedzi szukają wszystkie religie. To, co wyrasta ponad, jest „wyżej” niż codzienne życie, to można wyrazić najlepiej w języku biblijnym.

III. PERCEPCJA WSPÓŁCZESNYCH

Okazuje się, że współczesność doszukała się w dziełach Ibsena wiele z owego *brudu i osadu*. Nawet i ludzie Kościoła podkreślali swój dystans i niechęć wobec Ibsena, ale utwór *Upiory* został potępiony także przez liberałów. Arne Garborg pisał na łamach „Dagbladet”¹⁴: *Wydaje się, jakby Ibsen znajdował upodobanie w mówieniu tego, co najgorsze i czynił to w sposób tak przesadny, na jaki tylko go było stać*¹⁵.

Z chwilą wydania *Domu lalki*¹⁶ szerokie warstwy chrześcijan zaczęły postrzegać Ibsena jako wroga chrześcijaństwa. Dinar Molland pisał w *Norges historie i det 19. århundre [Historia Norwegii XX wieku]: Potem nastąpiło szereg dramatów: Gengangere [Upiory], En folkefiende [Wróg ludu], Vildanden [Dzika kaczką], Rosmersholm – cały szereg poruszających nowoczesnych utworów dramatycznych, w których spoglądamy w dół otchłani w miarę, jak osoby się odstaniają, a duch jest czystym sceptycyzmem i nihilizmem wartości* (s. 346).

mie, poważnej treści, w pięciu aktach wierszem (nie jest to „Komedia miłości”). Niedługo skończę czwarty akt. Mam przeczucie, że piąty uda mi się napisać w ciągu ośmiu dni. Pracuję rano i popołudniami – nigdy dotąd mi się to nie udawało. Panuje to błogi spokój, nie ma żadnych znajomych, nie czytam nic oprócz Biblii – ma w sobie moc i potęgę!

Sztuka została napisana w niespełna trzy miesiące – przyp. tłum.; źródło:

<http://www.amb-norwegia.pl/ibsen/plays/brand/facts.htm>

¹³ Meyer, dz. cyt., s. 243 – list do B. Bjørnsona z 12.09.1865, s. 784.

¹⁴ „Dagbladet” – codzienna gazeta norweska – przyp. tłum.

¹⁵ Meyer, dz. cyt., s. 489.

¹⁶ Pierwsze zapiski związane z *Domem lalki* pochodzą z 19 października 1878 roku, czyli z okresu tuż po przeprowadzce Ibsena z Monachium do Rzymu. Pod nagłówkiem „Notatki do tragedii współczesnej” Ibsen napisał: *Istnieją dwa rodzaje praw duchowych i dwa rodzaje sumień – dla mężczyzn i dla kobiet. Przedstawiciele obydwu płci nie rozumieją się nawzajem, ale w praktycznych sprawach życiowych kobiety osądzane są według prawa męskiego, tak jakby nie były kobietami, lecz mężczyznami. W rezultacie żona będąca postacią w sztuce nie ma pojęcia co jest dobre, a co złe; jest zupełnie zdezorientowana przez naturalne uczucia z jednej oraz uznanie władzy z drugiej strony.* – przyp. tłum.; źródło jak w przyp. 14.

Czasopismo „For Kirke og Kultur” [Dla Kościoła i Kultury] przyniosło dwa omówienia twórczości Ibsena, już po jego śmierci w 1906 roku. Jedno, napisane przez pastora Olafa Holma, który w 1893 roku opublikował książkę: *Kristus eller Ibsen?* [*Chrystus czy Ibsen?*], polemiczny ponad trzystustronicowy tekst, w którym usiłuje przedstawić światopogląd Ibsena w oparciu o dramat *Cesarz i Galilejczyk*. Ideę Ibsena o „trzecim królestwie” charakteryzuje jako *filozofię beznadziei*. Szczególnym punktem zaczepienia – który wydaje się nader aktualny teraz, kiedy opublikowano tzw. *Ewangelię Judasza* – jest spojrzenie Ibsena na postać Judasza; *tak, jak by Judasz był właśnie tym, którego zasługą jest przyczynek do postępu w świecie*. Jednak głównym zarzutem Holma wobec Ibsena jest ten, że pisarz stracił gdzieś wiarę w osobowego Boga, który kieruje rozwojem świata ku ostatecznemu zwycięstwu dobra. Holm uważa też, że Ibsen *przyczynił się do upadku ludzkiego poczucia odpowiedzialności*¹⁷.

VI. IBSENA WIARA W BOGA

Obraz Henryka Ibsena, jaki się tutaj dotychczas rysuje, pokazuje, jak trudno jest go jednoznacznie sklasyfikować. Spokojnie można go określić zarówno chrześcijaninem, jak i ateistą. Ibsen przez całe swoje życie pielegnował pewną formę wiary w Boga, choć oscylował w takiej jej przestrzeni, że między wiarą religijną a ateizmem istniała u niego dość płynna granica. Christian Due, bliski przyjaciel Ibsena z czasów młodości w Grimstad, dał świadectwo jego wiary: *Pośród pisarzy, których studiował z upodobaniem, był Wolter. Częściowo stawał on w obronie jego deizmu, częściowo panteizmu, a po części też jego nauki o pierwotnych monadach. Nie zaprzeczał żadnej osobistej formie wiary w Boga*¹⁸.

Obecnie nie wiemy, czy *osobista relacja do Boga* oznacza to samo, co Holm zawiera w pojęciu *Boga osobowego*. Wyobrażenia o Bogu, jako o działającej mocy, znajdujemy zarówno w listach Ibsena jak i w jego utworach, aż po *Cesarza i Galilejczyka*. Na ile człowiek w świecie Ibsena może pozostawać w osobowej relacji do Boga? – to już jest pytanie bardziej otwarte. Być może własne doświadczenia Ibsena legły u podstaw wypowiedzi Peer Gynta: *Nie – czyż Bóg słyszy! On jak zwykle jest głuchy!* Również w *Brandzie*: *Jezu, przyzywałem Twojego imienia; Ty nigdy mnie nie przytuliłeś*¹⁹.

W listach Ibsena z lat 1860-tych znajdziemy takie sformułowania jak: *sity, które dał mi Bóg* oraz: *dzieło życia, które jak niezłomnie wierzę, Bóg na mnie nałożył* (list do Fredrika Hegela z 16 marca oraz do króla Karola IV z 15 kwietnia 1866). Jednak w 1872 roku pisał do Brandesa: *Ten wielki Ów miał wobec Pana [Brandesa] jakiś zamiar* (4 kwietnia).

¹⁷ O. Holm, *Ibsens verdensanskuelse*, „For Kirke og Kultur” 1906, s. 475-479.

¹⁸ Ch. Due, *Erindringer fra Henryk Ibsens Ungdomsaaer*, Kjøbenhavn 1909, s. 39-40.

¹⁹ *Henrik Ibsen samlede verker (1928-1957)*, Oslo 1958, wyd. w setną rocznicę urodzin pisarza, 4 akt, t. 6, s. 146; t. 5, akt 5, s. 361.

Brandes przypomina też pewien epizod, jaki miał miejsce latem 1872 roku, gdy oto w trakcie jakiejś dyskusji o Wolterze zapytano Ibsena, czy on sam wierzy w Boga: *Ibsen, zakłopotany, z takim samym zakłopotaniem odparł na tę inkwizycję: «A jakże»*. Odpowiedź może się wydawać intrygująca, ale nie musi znaczyć nic więcej poza tym, że Ibsen nadal opowiadał się za Wolterem. Odpowiedź Brandesa na to samo pytanie ilustruje bardzo wiele: *Zauważyłem, że aby móc odpowiedzieć na to pytanie, trzeba uprzednio zbadać, co pytający rozumie pod pojęciem Boga: czy starożytnego mężczyznę w niebie, z białą brodą, czy syna Dziewicy Maryi, czy istotę, która stworzyła planetę z nicości, czy może całą naturę albo to, co nazywa się Boskim pierwiastkiem w naturze i w człowieku?*²⁰

Relacja Ibsena do chrześcijaństwa stała się emocjonalnie trudna, kiedy to jego matka, jak również i siostra Hedvig, przyłączyły się do ruchu Lammera²¹. Ibsen w okresie grimdsalskim wielokrotnie odwiedzał swój rodzinny dom, ale po roku 1850 ograniczył te kontakty do minimum. Głównym powodem wydają się być sprzeczki światopoglądowe. Podobnie tłumaczy to Hedwig²². Po śmierci ojca Ibsen pisał do swego wuja, Christiana Paus'a: *Czułem też wielką niechęć do nawiązywania bliższych kontaktów z pewnymi panującymi tam kierunkami duchowymi, z którymi zupełnie nie czułem się związany, a zetknięcie się z nimi mogłoby wywołać nieprzyjemności albo w każdym razie niemiłą atmosferę, której wolałem uniknąć* (18 listopada 1877).

Jednak sprawa jest bardziej złożona. Pierwszy biograf Ibsena, Henryk Jæger, wskazuje, że Lammer był jednym z pierwowzorów dla *Branda*, a Ibsen musiał akceptować jego światopogląd, ponieważ czytał rękopis, aby nanieść poprawki w *odniesieniu do mogących powstać nieporozumień i błędnych interpretacji*²³. W liście do swojej siostry Hedvig, Ibsen zdradza pewną formę przyłączenia się do ruchu: *To był rok 1850, kiedy po raz ostatni byłem w domu w Skien. Niedługo potem rozpoczął się tam rozprzestrzenianie po mieście prąd duchowy, a stamtąd swoje kręgi zataczał jeszcze dalej. Nigdy nie zwykłem iść za takimi prądami. Jednak w ten wszedłem – choć nieobecny. To, że w nim byłem – o tym częściowo świadczy moja twórczość* (13 marzec 1891).

Można przypuszczać w tej akceptacji było więcej zaangażowania niż teologii.

²⁰ G. Brandes, *Levned*, t. 2, Kjøbenhavn 1908, s. 107; por. Meyer, dz. cyt., s. 368.

²¹ *Ruch Lammera* – pierwsza w Norwegii wspólnota tzw. wolnego Kościoła założona w Skien w 1856 roku przez pastora Gustawa Adolfa Lammera, który odstąpił od oficjalnego Kościoła państwowego (Statskirken) na skutek odmiennej wizji chrztu, mszy, konfirmacji itp. Ruch rozprzestrzenił się po całym kraju i spowodował ogromne konflikty w łonie tamtejszych wspólnot kościelnych. W ciągu zaledwie kilku lat ruch posiadał swoje grupy w Norwegii aż w 57 miejscach, a zakorzeniony był m.in. w pietyzmie i analogicznych kierunkach, jak miało to miejsce w XVIII w. w Anglii. Najwyższym autorytetem była Biblia, a wspólnoty były zorganizowane na wzór tej, jaką opisuje Nowy Testament – przyp. tłum.

²² Gazeta „Fremskritt” [Postęp] z dn. 17.11.1917, Meyer 1971, s. 51.

²³ H. Jæger, *Henrik Ibsen og hans varker*, wyd. II, Kristiania 1892, s. vii (przedmowa).

V. „POZYTYWNY ŚWIATOPOGLĄD” IBSENA

Halvdan Koht pisze o *Cesarzu i Galilejczyku*, iż Ibsen głosił, że wolność i konieczność należy złączyć w jedno, *trzecie królestwo [...] powinno zażegnać walczące ze sobą kierunki woli w życiu, zaprzeczenie życia i jego rozwój*. Lecz Koht pisze też, że Ibsen nie był w stanie *podać najmniejszej wskazówki, w jaki sposób na koniec pogodzić te sprzeczności*. *Przeciwnie, jego własna myśl stała się najwyższą ilustracją wersetu, jaki zapisał kilka lat później: «Wolę pytać; moim powołaniem nie jest odpowiadać»*. *To wywoływało spór, nie dając rozwiązania. Życie, nie filozofia²⁴*.

Koht ma rację, że Ibsen podchodzi do chrześcijaństwa wychodząc od kontestacji życia: *Czy dobrze się przyjrzałeś tym chrześcijanom? Wszyscy oni razem zamiast oczu mają same oczodoły, blade twarze, płaski biust..., słońce świeci nad nimi, a oni go nie widzą; ziemia oferuje im swoją pełnię, a oni jej nie pożądają – wszystko, czego pożądają to wyrzeczeń i cierpienia, po to, żeby umrzeć*. Jednak Julian musi też uznać, że *Galilejczyk, syn cieśli, tkwi, jak król miłości w gorących sercach ludzi wierzących²⁵*. Choć Julian (i Ibsen) mogą piętnować tęsknotę chrześcijan za śmiercią, to ofiara Chrystusa jest ukazana w innym świetle. I we współczesnych jego sztukach niejednokrotnie widzimy, że sprawa ofiary – oddania swego życia z miłości do bliźniego – jest w świecie Ibsena wartością zasadniczą.

Jeśli zaakceptujemy wizję chrześcijaństwa według Juliana, możemy zrozumieć, że Ibsen ma przed sobą wizję „trzeciego królestwa”, które ma zjednoczyć chrześcijańskie i „greckie” ideały, prawdę i piękno, ducha i świat. Pytanie, którego Julian *nie* stawia, to pytanie o to, czy chrześcijaństwo jest koniecznie jednoznaczne z zaprzeczeniem życia. Być może Ibsen skłaniał się do tego, by myśleć właśnie w ten sposób, ale pozwala też na inne możliwości interpretacyjne: Marina, która występuje jako ideał chrześcijanki, stawia wyzwanie rozumieniu chrześcijaństwa przez Juliana: *Czego to nienawidzisz i co prześladujesz? Nie Jego, ale twoją wiarę w Niego*. Jednak Ibsen nie sięgnął po możliwość wypracowania alternatywnej wizji chrześcijaństwa. W przemówieniu wygłoszonym w Sztokholmie w 1887 roku wyznał, że wciąż wierzy w „trzecie królestwo” (24 września 1887).

Konkludując możemy zapewne uznać, że Ibsen nigdy nie miał czysto naturalistycznego podejścia do życia. Przyjmował postawę pośrednią, w której nadal jest miejsce na wymiar religijny: *Stworzyłem sobie [...] mój własny, osobisty i niezależny pogląd na przyrodę. Myślę, że zarówno teolodzy jak i badacze przyrody są głęboko jednostronni. Przyroda nie jest czymś tak materialnym, jak wielu chciałaby ją taką uczynić. Lecz, co się za nią kryje – to wielka zagadka, tymczasowa tajemnica*.

²⁴ *Henrik Ibsen samlede verker*, dz. cyt., Bd. 7, s. 21 (wstęp).

²⁵ Tamże, s. 156 i 321.

VI. LUDZKA TĘSKNOTA

Wciąż powracającym określeniem postaci Ibsenowskich jest powołanie. W pierwszej fazie twórczości jest ono dane przez Boga. Jednak w dramatach współczesnych Ibsen nadal używa określenia „powołanie”, choć wiary w Boga osobowego już nie ma. Powołanie człowiek musi sobie wypracować sam albo je znaleźć. I również we współczesnych dramatach bohaterowie Ibsena odnoszą się do takich pojęć jak *wina*, *pojednanie* i *zadośćuczynienie*²⁶. Pytanie polega na tym, czy ze chrześcijańskiego sposobu myślenia nie wynika w konsekwencji posługiwanie się też pewnymi określeniami?

Swoim omówieniem twórczości Ibsena w czasopiśmie „For Kirke og Kultur” z 1906 roku Olaf Holm sytuuje się niewątpliwie po stronie, określanej przez Charlesa Lelanda, jako szkoła negatywna. Inny artykuł w tym samym numerze pisma daje obraz nieco bardziej pozytywny. Thv. Klaveness pisze, że Ibsen nie atakuje *prawdziwej i autentycznej moralności*, ale jedynie jej karykaturę. Poza tym Klaveness twierdzi, że Ibsen funkcjonował pozytywnie w odniesieniu do wyzwolenia osobowości. Jednak Klaveness dostrzega równocześnie wielkie niebezpieczeństwo kryjące się w twórczości Ibsena, mianowicie, że Ibsen nie nadał naszemu życiu żadnego celu pozytywnego, a tym samym *duszy ludu przydał bardziej niebezpiecznej rdzy niż choroby na krytykę pesymizm, który wszystko postrzega jako nędzne i puste, a nie posiada krzty niczego, co by tę pustkę miało wypełnić, ponieważ nie ma nic, co by uznawał za warte kochania*²⁷. Tutaj jest uderzające, że Klaveness znajduje u Ibsena tak wiele *chorego krytycznego pesymizmu*. Ma rację, że we współczesnych dramatach bohaterowie Ibsena stają twarzą w twarz z pustką, i że często *nie mają w sobie nic, co mogłaby ją wypełnić*. Jednak Klaveness nie zauważa tej rozpaczki, jaką bohaterowie Ibsena przeżywają, stając twarzą w twarz wobec pustki, i że w ich rozpaczki kryje się właśnie tęsknota za czymś, *co jest warte miłości*.

Allmers w *Lille Eyolf* to postać reprezentatywna w przeżywaniu świata ludzi współczesnych Ibsenowi: *Wszystko to nicość i pustka. Gdziekolwiek się nie obróć*²⁸. Sformułowanie to wciąż powraca w różnych formach, po raz pierwszy w *Cesarzu i Galilejczyku*: *Chaos panował w pustej straszliwej nicości* i tutaj kontekst znajdujemy w pierwszym wersecie biblijnego opisu stworzenia. Jest to więc pustka w wymiarze kosmicznym, i znajdziemy ją również w *Rosmersholmie*, *Budowniczym Solness* i w dramacie *John Gabriel Borkman*.

Bohaterowie Ibsena *poszukują sensu, tworzą sens albo go odkrywają*, często stając oko w oko ze śmiercią. *Rosmersholm* nie kończy się jednak brakiem poczucia sensu, ale Rebeka i Rosmer oddają za siebie wzajemnie swoje życie – równocześnie

²⁶ Por. A. Jacobson, „To waste one's life”: *Biblical language in Ibsen's dramas of contemporary life*, „Ibsen studies” vol. IV 2004, s. 30-39.

²⁷ Thv. Klaveness, *Henrik Ibsen*, „Kirke og Kultur”, 1906, s. 324.

²⁸ Sformułowania *nicość i pustka* oraz *Po co żyć?* Omawia A. Jakobsen w: *Ibsen og Bibelen*, dz. cyt.

zawierając symboliczne małżeństwo – aby w ten sposób odtworzyć sens, taki, który w interpretacji Lelanda *okazuje się być chrześcijańskim systemem wartości*²⁹.

VII. [...] DO CZEGOŚ WYŻSZEGO NIŻ TO ŻYCIE TUTAJ

Ibsen grał na strunach, brzmiających *nieco wyżej* niż jego codzienne życie. Warto sobie zapamiętać nie tylko dwa pierwsze wersety z *Katyliny*, ale i dwa kolejne.

*Muszę, ja muszę, głos mnie o to prosi,
we wnętrzu mej duszy i ja chcę pójść za nią; –
czuję moc i odwagę do czegoś lepszego,
do czegoś wyższego niż to życie tutaj –*

Katyliną doznaje zawodu w swojej tęsknocie za tym, by stać się nieśmiertelnym, zaskarbiając sobie wielkie nazwisko. Jednak jego życie kończy się formą wyobrażeń zbawczych – nim zmarł na piersiach Aurelii: *Tak, moje życie było nocą, polem oświeconym blaskiem nocy, ale różana jutrujenka jest śmiercią mą! Przegrałaś mroki duszy, w moich piersiach spokój, patrz, idę za Tobą do krainy światła i pokoju!*

Katyliną zostaje „zbawiony” w Aurelii. Paralela do końcowej sceny w *Per Gynt* jest wyraźna. Paralela do zakończenia *Når vi døde vågner* jest może jeszcze bardziej znamienita. W ostatniej scenie utworu Rubek i Irena kierują się w mitologiczną krainę³⁰ ku szczytom. W ten sposób dochodzą do pewnej formy zmartwychwstania. W nielicznych miejscach utworów Ibsena znajdziemy tak wielkie zagęszczenie aluzji biblijnych, jak właśnie w tej końcowej scenie³¹. I tak jak w *Rosmersholm* równocześnie odnajdziemy tutaj symboliczne zawarcie związku małżeńskiego.

RUBEK: ...w górę ku światłości ku iskrzącej się świętości. W górę ku szczytom zapomnienia! Tam w górze będziemy świętować nasze wesele, Ireno – moja miłości!...

Czy chcesz pójść za mną, moja oblubienico łaskami odziana?

IRENA: Chętnie pójdę mój władco i panie. (12. 283).

Rubek i Irena dokonują tego wstąpienia, choć wiedzą, że ono wiedzie ku śmierci. I po tym, jak porywa ich śnieżna lawina – dzieło nawiązuje tutaj do końcowych scen z *Brandta* – to diakonisa czyni znak krzyża i przekazuje im ostatnie pozdrowienie: „PAX vobiscum”. Nie ma wątpliwości, że Ibsen w zakończeniu dzieła gra tutaj

²⁹ Ch. Eland, *Å gå den samme veien som Beate gikk [Iść tą samą drogą, jaką poszła Beata]: Another Look at Rosmersholm* [w:] *Contemporary Approaches to Ibsen*, vol. 7, 1991, s. 211.

³⁰ Inga-Stina Ewbank odnajduje „pionowy paradygmat” w ostatnich czterech utworach. *U Ibsena [...] chrześcijański pejzaż Piekło-Ziemia-Niebo zastąpiony został wewnętrznym pejzażem ludzkich umysłów*, por. I.-S. Ewbank, *Ibsen on the English Stage: «The Proof of the Pudding is in the Eating»* [w:] *Ibsen and the Theatre*, London 1980, s. 32.

³¹ Por. A. Jakobsen, *Biblical intertextuality in When we dead awaken*, „Contemporary Approaches to Ibsen” vol. 9, 1977.

na chrześcijańskich wyobrażeniach o zbawieniu. Eland wskazuje też na to, iż „PAX vobiscum” jest *powitaniem wypowiedanym przez kapłana, kiedy wchodzi do pokoju umierającego z Komunią Świętą jako wiatykiem, tzn. pokarmem na drogę prowadzącą przez śmierć ku zmartwychwstaniu*³².

Dzieło kończy się więc podwójną perspektywą; zmartwychwstaniem do świętości, ale i śmiercią. Do interpretatora należy, by wyrobił sobie zdanie o tym, czy to zmartwychwstanie jest w stanie pokonać bezsens śmierci. Jednak dodatkowo do tej podwójnej perspektywy, dzieło kończy się jeszcze jedną alternatywną perspektywą. Ostatnie zdanie nie należy do diakonisy, ale do Maji, która wybrała zupełnie inną drogę niż Rubek. Dzieło kończy się *pieśnią wolności* Maji, która kieruje się *w dół* ku szczytom. Twórczość Ibsena jest więc w najwyższej mierze dwuznaczna. Jednakże bez względu na to chodzi tu o jedno – od pierwszych wersetów *Katyliny* po ostatnią scenę w *Når vi døde vågner* – chodzi o *coś wyższego niż to życie tutaj*.

Z języka norweskiego tłumaczyła
JUSTYNA IWASZKIEWICZ

³² Eland, *Charles W.*, 1994, s. 193.