

Henryk Ibsen superstar

13 maja 2014

Na czym polega atrakcyjność Ibsena dla współczesnego teatru? Czy dramaturg, który potrafił wspaniale wydobywać sprzeczności społeczeństwa mieszczańskiego może być dobrym przewodnikiem po współczesnej klasie średniej? A może jego radykalizm stał się po prostu lekkostrawny bo większość zawartych w nim postulatów dawno zrealizowano?

Ludzie robiący teatr publiczny we Francji przywodzą na myśl surferów: wszyscy gromadzą się w jednym miejscu i razem próbują zmierzyć się z falą. W latach 1970. i 1980. przetoczyła się wielka fala Marivaux, której początek dała mroczna i wspaniała „La dispute” w inscenizacji Patrika Chéreau (1973). Ale z tym już koniec: ile razy można oglądać „Fausse Suivante” albo „Jeu de l’amour et du hasard” („Igraszki trafu i miłości”) i dowiadywać się, że owe „igraszki” to nic innego, jak walka klas „avant la lettre”, a przez hrabinę przemawia jej nieświadomość...

Potem przyszła fascynacja modelem „niemieckim”, równolegle zresztą z modą na wystawianie Bernarda-Marie Koltèsa. Teatr popłynął więc na fali Heinera Müllera, Petera Handkego, Thomasa Bernharda (by wymienić tylko niektórych). Wreszcie kilka lat temu nastąpił wielki powrót norweskiego twórcy Henryka Isbena (1828-1906) – i bez wątpienia od jakichś 20 lat jest to wśród teatralnych surferów najmodniejszy punkt. Mógłby z nim ewentualnie rywalizować jedynie Czechow. Trudno znaleźć państwowy teatr, w którego programie nie byłoby Ibsena: tu „Nora”, tam „Hedda Gabler”, tu „John Gabriel” „Borkman”, tam „Wróg ludu” [1]... A w przypadku pytania, dlaczego akurat Ibsen i dlaczego akurat dziś, nie wystarczy odpowiedź, że chodzi tu o owczy pęd albo o lenistwo reżyserów. Przede wszystkim taka namiętność francuskiego teatru wobec Ibsena ma za sobą piękną tradycję: w 1890 r. André Antoine wystawił „Upiory w „Théâtre Libre, później mieliśmy „Oblubienicę morza „Auréliena Lugné-

Poë, a w okresie międzywojennym dzieła dramaturga brał na warsztat Georges Pitoeff. Później jednak Ibsen zniknął ze scen publicznych teatrów, wymieciony przez kolejną falę – Brechta i Becketta, mimo że jednocześnie był nieprzerwanie ceniony w Niemczech, wielbiony w Wielkiej Brytanii i celebrowany w Stanach. Jaki jest więc ukryty sens tego nagłego powrotu, a przede wszystkim: o jakiego Ibsena właściwie tutaj chodzi?

CHCĘ SIĘ ZAJĄĆ MOJĄ EPOKĄ

W życiu artystycznym Ibsena można wyróżnić trzy okresy. Zaczynał od sztuk historycznych i poematów dramatycznych, takich jak „Brand”, „Cesarz i Galijczyk” czy „Peer Gynt”, pisanych w latach 1866-1873. To młodzieńcze utwory o młodych ludziach, którzy nie potrafią znaleźć równowagi między codzienną rutyną a najgłębszymi dążeniami swoich dusz. Drugi okres, trwający przed wszystkim przez lata 1880., zaczyna się wraz ze sztuką „Podpory społeczeństwa”. Właśnie w tym okresie Ibsen napisał większość swoich sztuk realistycznych, takich jak „Nora „(„Dom lalki”)” i „Wróg ludu”. W trzecim okresie jego twórczości powstają sztuki symboliczne, np. „Budowniczy Solness” i „Gdy się zbudzimy wśród zmarłych”.

Przez ostatnie 20 lat we Francji grane są przede wszystkim sztuki z drugiego i trzeciego okresu, czyli z czasów, gdy wykształciło się to, co można by nazwać systemem Ibsena. Czas na krytyczną refleksję przyszedł po względnym niepowodzeniu trzech wielkich utworów młodzieńczych, przede wszystkim zaś prawdziwego arcydzieła, za jakie uznać należy „Peera Gynta”. Pisarz wyjechał więc z Norwegii i postanowił pójść zupełnie nową drogą czy też przemówić zupełnie nowym głosem: m.in. zrezygnował z lirycznej wzniosłości charakteryzującej wcześnie utwory i z rozległych ambicji epickich. 9 grudnia 1867 r. pisał z Rzymu – miasta, które wybrał na swoje „miejsce wygnania” – do pisarza Bjørnstjerne Bjørnsona: „Jeśli ma być wojna, to będzie wojna. Jeśli nie jestem już poetą, nie mam nic do stracenia. Spróbuję sił w fotografii. Chcę zająć się moją epoką, chcę ją pokazać rzutem z góry, miejsce po miejscu,

człowiek po człowieku". Pamiętając może swoje młode lata, gdy pracował w aptece, wypisał sobie receptę: współczesny, realistyczny dramat mieszczański.

CZAR MINIONYCH EMANCYPACJI

Odtąd akcja wszystkich sztuk Ibsena, od „Podpór społeczeństwa” do „Gdy się zbudzimy wśród zmarłych”, rozgrywa się w środowisku mieszczańskim, mocno oszańcowanym w swoich przekonaniach. Ale świat nie stoi w miejscu, wszystkie wartości płyną z falą, a kolejne zmiany wstrząsają egzystencją ludzi i zagrażają porządkowi społecznemu. Zmiana ma swoje źródło w woli jednostki. Wraz z nią pojawia się refleksja nad tym, co w ludzkim życiu ma jakąkolwiek wartość. Szuka się możliwości godnego życia i spełnia wewnętrzną powinność inteligentnego człowieka – uczciwość wobec faktów. Natura ludzka ma swoje mroczne zakątki, które muszą zostać oświetlone. Życie pełne jest podwodnych raf, które trzeba odnaleźć i wskazać, a wtedy można spróbować je ominąć. Jeśli społeczeństwo jest tylko złudzeniem i hipokryzją, to trzeba wskazywać jego choroby, by je wyleczyć. W twórczości starzejącego się pisarza pojawiają się bohaterowie, których konflikty wewnętrzne nieświadomie wiedą ich do niszczenia innych ludzi. John Gabriel Borkman rezygnuje z miłości, by zrealizować swoje marzenie o władzy i honorze. Budowniczy Solness, życiowy rozbitek, chce być uważany za artystę w swojej dziedzinie. A Hedda Gabler wpływa znacząco na los bliskich, realizując swoje marzenie o niezależności. Ibsen zawsze kładł nacisk na kwestię dziedziczności i nieraz badał przypadki „niepodporządkowanych duchów”. Przedstawiane przez niego relacje rodzinne – brat i siostra, mąż i żona, ojciec i syn – są zawsze zdominowane przez sztuczny sentymentalizm, pragnienie dominacji, kłamstwo... Nic dziwnego, że nazywano go „Freudem teatru”. Skądinąd Freud i inni też posługiwali się portretem, który służył im jako punkt wyjścia do dalszych analiz, jako ilustracja dla ich teorii. Freud rozpracował Rebekkę West z „Rosmersholm” (1886) jako tragiczną ofiarę

kazirodczej przeszłości; czytelnicy wiedeńskiego psychoanalityka mieli znaczący wpływ na recepcję dzieła norweskiego dramaturga – tym bardziej że przedstawia on konflikty swoich bohaterów z zimną obojętnością moralisty. Ukazuje nam moralność, która zakłada, że możemy liczyć tylko i wyłącznie na samych siebie. Dowodzi, iż jedynie inteligentna mniejszość i wewnętrzne bohaterstwo niektórych wiodą ludzką rodzinę i ciągną ją ku górze. Demokracja zaś jest porażką w tym samym stopniu, co wszystkie inne formy rządów, gdyż w polityce, społeczeństwie lub religii większość jest zawsze ograniczona i zadowala się najprostszymi rozwiązaniami.

Ujawnianie tego, co tak naprawdę kryje w sobie obrazek zdrowego i stabilnego społeczeństwa, moralność oparta na indywidualnej walce jednostki o emancypację, zamaskowany elitaryzm, centralność rodziny i powieści rodzinnej – najprawdopodobniej właśnie to wszystko znajduje taki odzew w dzisiejszym świecie. Ibsen sam pisał o swoich dziełach w następujący sposób: „To nie świadoma walka między ideami rozgrywa się na waszych oczach, tak samo jak nie dzieje się tak w normalnym życiu. Widzimy tu raczej konflikty ludzkie i idee w stanie konfliktu, zepchnięte na dno – można być zwycięzcą lub przegranym [2]. Ale nie zmienia to faktu, że jego sztuki nieraz opowiadają się po stronie też nieco przestarzałych. „Nora”, najczęściej grana na międzynarodowych scenach sztuka Ibsena – krytyczne spojrzenie na małżeństwo jako więzienie – bywa odczytywana jako tekst opowiadający się za emancypacją kobiet. Dzisiaj, w czasach małżeństw homoseksualnych, rozwodów i samotnych rodziców, wszystko to należy, jak się wydaje, do przeszłości.

Forma wydaje się nienaruszalna. Znaczną część dialogów zajmuje opowiadanie: wydarzenia poprzedzające moment rozpoczęcia akcji są ze szczegółami przytaczane przez bohaterów. „Každy z prywatnych – „domowych” – dramatów Ibsena (...) zdaje się epilogiem nie napisanej powieści, której treść stanowi główny wątek i jedyną pożywkę dla akcji dramatycznej” [3]. Ibsena

receptę na sztukę można by więc streścić następująco: weź postać, na której mocno ciąży brzemie przeszłości, osadź ją i inne postaci w jakimś przytłaczającym i ponurym miejscu, dopraw to intrygą posuwającą się naprzód poprzez kolejne skoki świadomości. Autor pozostaje najwyraźniej po stronie realistycznego obiektywizmu – w przeciwieństwie do współczesnego mu szwedzkiego pisarza Augusta Strindberga (1849-1912), z którym tworzył duet uzupełniających się przeciwieństw.

To oni dwaj położyli podwaliny pod nowoczesny teatr. Ibsen dał nam refleksję nad oddziaływaniem między sferą prywatną i publiczną, czystą strukturę, koncepcję autora dramatycznego jako „porte parole”. Strindberg – w „Tańcu śmierci” (1898), „Sonacie widm” (1907) czy w „Wielkim gościńcu” (1909) – pokazuje nam seksualne szaleństwo, płynność formy i potęgę snów. Jak napisał we wstępie do „Do Damaszku”, „postaci w jego sztukach dublują się i mnożą, blakną i koncentrują się, zanikają i powracają. Ale nad nimi wszystkimi góruje nadrzędna świadomość – świadomość śniącego”. Dla niego nie ma tajemnic, nie ma nieświadomości, nie ma skrupułów ani praw. Za to podziwiał go Artaud, gdy w 1925 r. wystawiał „Sen”. Strindberg przypomniał nam, według określenia Ionesco, że w teatrze wszystko jest dozwolone: „na scenie materializują się postaci, ale też niepokoje, lęki i inne obecności wewnętrzne” [4]. Bądź też, jak zauważył z kolei Jean-Paul Sartre, Strindberg „nie popada w determinizm ze względu na niejasną dwuznaczność swoich postaci” ani też w naturalizm, bo „nie próbuje być dla nas nauczycielem” [5].

WYMYŚLIĆ IBSENA NA NOWO?

Obaj pisarze mieli duży wpływ na rozwój anglosaskiego teatru. Wiele im zawdzięczają Arthur Miller, Tennessee Williams, John Osborne, Harold Pinter, Caryl Churchill czy Sarah Kane. Dlaczego we Francji wolimy nienagane scenariusze Ibsena od wspaniałych elukubracji Strindberga? Strindberg wywabia na zewnątrz nasze wewnętrzne widma, wskazuje chaotyczną witalność

pragnień, potrafi budzić lęk. Ibsen tymczasem upewnia nas i uspokaja, rozwijając wątki i kody stylistyczne, które dziś stanowią już część dominującego światopoglądu. Daje nam opowieść z bohaterami, intrygą i „realistyczną” tematyką, a do tego dodaje, jak wisienkę na torcie, symbole. Dzika kaczka, wieża, morze są jak iskierki poezji w szarej rzeczywistości. Krótko mówiąc, daje nam dobre scenariusze (co potwierdza „Wróg ludu” w reżyserii Schaefera z McQueenem w roli doktora Stockmana...). Są to z pewnością świetne utwory, nawet jeśli ostrze ich krytyki wydaje się dzisiaj trochę przytępione. Doskonale to zresztą zrozumiała część reżyserów – np. Thomas Ostermeier, który opracowuje Ibsena, właściwie pisząc go na nowo. Wspólnie ze swoim dramaturgiem „aktualizuje” go, wycina fragmenty zbyt natarczywe czy oczywiste, zmienia zakończenia (m.in. zakończenie „Domu lalki”) – jednym słowem „odkurza” klasykę. Jak czytamy w „Liberation” [6], Ostermeier przenosi do „Wroga ludu” fragmenty z „Rewolucji, która nadchodzi” czy z „Niewidzialnego komitetu” i organizuje w „środku sztuki debatę z publicznością na temat cynizmu klasy politycznej. A tego nie dałoby się zrobić z demoralizującymi sztukami wielkiego Strindberga.

Autor: Louis-Charles Sirjacq

Tłumaczenie: Magdalena Kowalska

Źródło: [Le Monde diplomatique – edycja polska](#)

PRZYPISY

[1] W sezonie 2013–2014: dwa razy *La dame de mer*, w teatrze Montparnasse oraz w Théâtre de Carrouges; *Dzika kaczka* w Théâtre de la Colline, *Nora* albo *dom lalki* w Volcan Maritime du Havre; *Rosmerholm* w L’Atelier à Spectacle w Vernouillet itd.

[2] Henryk Ibsen.

[3] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud 1989.

[4] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, Paryż

1962.

[5] Jean-Paul Sartre, Dagens Nyheter, 28 stycznia 1949.

[6] René Solis, „Ibsen fait débat chez Ostermeier”, Libération, 19 lipca 2012.