

# Gabriela Matuszek

---

## Upiorne zniewolenie : odkryte i ukryte w dramatach Ibsena

---

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 15, 243-251

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Gabriela Matuszek**

## **Upiorne zniewolenie — odkryte i ukryte w dramatach Ibsena**

**H**enryk Ibsen podjął najbardziej konsekwentną walkę z upiormi swej współczesności: w sposób odważny i prowokacyjny obnażył formy indywidualnego i zbiorowego zniewolenia, odsłonił presję społecznej maszyny i tyranizujące jednostkę kłamstwa kultury. Odważył się mówić o sprawach ukrytych za kurtyną tabu oraz w mrokach indywidualnej i zbiorowej podświadomości. Jego dramaty demaskują sprzeczności między pozorami a istotą społecznego życia, pokazują, jak jednostka identyfikuje się z totalnością społecznych mechanizmów i poddaje kulturowej opresji. Odsłaniają mechanizmy małej i wielkiej władzy (*Podpory społeczeństwa* 1877), obnażają „zwłoki w ładowni” społecznych struktur, błędy i fałsz klisz myślenia, rządzących indywidualnym i zbiorowym życiem.

W sztuce *Nora* (1879) dramaturg pokazał skomplikowany mechanizm uprzedmiotowienia kobiety i pozwolił bohaterce odejść z domu, by mogła „stać się człowiekiem”. W *Upiorach* (1881) obnażył ekonomiczne małżeństwo jako represyjną instytucję społeczną, zniewalającą jednostkę i produkującą destrukcję oraz śmierć. Odsłonił zniewolenie człowieka nie tylko przez genetyczny przekaz (dziedziczenie syfilisu), ale również przez kulturowe normy, paraliżujące samodzielne myślenie. Tytułowe upiory to wszak „chore” idee i normy moralne, które zabijają drogę do szczęścia i wolności. W słynnej kwestii pani Alving upiory dziedziczności rozszerzone zostały do martwych już, ale obecnych jeszcze w społeczeństwie idei, które są jak krętki syfilisu w żywym ciele społecznego organizmu („weszły nam w krew”, jak powiada bohaterka<sup>1</sup>). Biologiczne pojmowanie

---

<sup>1</sup> „Chwilami mam wrażenie, pastorze Manders, że my wszyscy jesteśmy upiormi. Błąka się w nas nie tylko to, co odziedziczyliśmy po ojcu i matce. Są to różne stare, martwe poglądy, różne strupieszale

dziedziczności rozszerza Ibsen do wymiaru kulturowego, sugerując, że kultura, będąc formą przekazu pozagenetycznego, przypomina jednak genetyczne kody.

W pierwszej europejskiej sztuce ekologicznej, *Wrogu ludu* (1882), obnażył małe i wielkie mechanizmy tyranizującej politycznej maszynerii, pokazując, że „wszystkie nasze źródła moralnego życia są zatrute i całe nasze społeczeństwo spoczywa na gruncie zarażonym kłamstwem”. Doktor Stockmann (autoportret samego Ibsena), zaczyna od walki o czystą wodę w uzdrowisku, ale jej fiasko uświadamia mu, że „nie idzie już tylko o roboty wodne i kanał. Całe społeczeństwo musi być oczyszczone i zdezynfekowane”<sup>2</sup>. Ibsen — mniej więcej w tym samym czasie co Nietzsche — zauważył, że liberalna większość, składająca się z „ciemnych, umysłowo niedorozwiniętych obywateli”<sup>3</sup>, reprodukuje fałszywe, martwe poglądy, ponieważ ma tendencję do interioryzowania już przeżytych prawd, które „podobne są do zleżałej słoniny, do starej zapleśniałej szynki”, a są traktowane jak „zdrowy pokarm duchowy”<sup>4</sup>.

Ibsen walczył z wszelkimi formami zniewolenia umysłów. Jako pierwszy rozpoznał, że ekonomiczne małżeństwo, produkt typowy dla patriarchalnej kultury, oparte jest na „społecznym kłamstwie” i staje się przyczyną wielu indywidualnych tragedii. Podał druzgocącej falsyfikacji mieszczański mit powszechnej rodzinnej idylli, odsłaniając bankructwo jej patriarchalnego modelu. W *Upiorach* pokazuje coś więcej niż zniewolenie przez małżeństwo jako represyjną instytucję społeczną i jego tragiczne konsekwencje. Obnaża „porażone libido”, spętane przez superego kultury. Ten dramat dziedziczności uświadamia bowiem, jak człowiek, pod wpływem moralnych i religijnych nakazów, postępuje w sprzeczności z własną naturą i jakie są tego tragiczne konsekwencje — w *Upiorach* rodzice wszak zabijają własne dziecko: matka, która na końcu sztuki ma podać Oswaldowi zabójczą morfinę, i ojciec, który wszczepił w jego krew zarazek śmierci.

Norweski dramaturg przełamał znowę milczenia wokół wielu tematów okrytych nimbem tabu i pierwszy pozwolił, by kobieta przemówiła „pełnym głosem”<sup>5</sup>. Ale również — co interesujące — odważył się zwrócić uwagę na istotny aspekt kobieco-męskich stosunków pokazując, że kobieta w patriarchalnej kulturze jest także obiektem własności seksualnej: „krew we mnie zakipiała, wydawało mi się, że już dłużej nie

wierzenia. Nie żyją w nas, ale weszły nam w krew, nie możemy się ich wyzbyć” (H. Ibsen, *Upiory. Dramat rodzinny w trzech aktach*, tłum. J. Frühling, w: *idem, Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, cz. 1, Wrocław 1983, BN II 210, s. 257).

<sup>2</sup> H. Ibsen, *Wrogu ludu*, w: *idem, Wybór dramatów*, tłum. i wst. W. Marrené, Warszawa 1899, s. 239.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 263.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 262.

<sup>5</sup> Por. H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, tłum. J. Frühling, w: *idem, Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, *op. cit.*, cz. 1, s. 165–181. W słynnej kwestii wygłaszanej przez Norę, która odważyła się porzucić męża i trójkę dzieci, aby „stać się człowiekiem”, bohaterka Ibsena rozpoznaje własne życie jako egzystencję „lalki” i obciąża winą mężczyzn: ojca i męża.

wytrzymam [...]” — mówi Helmer do żony, zabierając ją do domu w samym środku zabawy — „Nie masz ochoty? Przecież jestem twoim mężem!”<sup>6</sup>.

To mówienie „pełnym głosem” o najbardziej intymnych sprawach nawet u Ibsena miało jednak pewne granice. W dramacie *Nora* nie ma jeszcze odwagi powiedzieć wprost, że Doktor Rank cierpi na wrodzony syfilis, który będzie przyczyną jego śmierci. W *Upiorach* już odważy się pokazać tragiczne konsekwencje rozwiązłego życia Szambelana Alvinga, choć informacje o dziedziczeniu wenerycznej choroby przez syna Oswalda przekazywane są bardzo oględnie i mogą ująć uwagę nieuważnego czytelnika.

W sztukach Ibsena obecność dzieci z nieprawego łoża nie tylko przełamuje tabu milczenia o patologjach rodzinnego życia, ale zarazem staje się elementem służącym demaskowaniu kłamstw kultury, która akceptuje utajnianie niewygodnych społecznie treści. Dina z *Podpór społeczeństwa* jest prawdopodobnie dzieckiem Bernicka, Jadwinia z *Dzikiem kaczką* (1884), której ślepotą staje się symboliczna (tak jak symboliczna jest umiejętność „retuszowania”, jaką przyswoiła sobie Gina, wydana przez Werlego za syna człowieka, którego materialnie zrujnował) — najprawdopodobniej jest córką Werlego. Rebeka z *Rosmersholmu* (1886) może być córką Doktora Westa, z którym łączyły ją, jak się można domyślać, kazirodcze stosunki, Regina z *Upiorów* jest początkowo służącą córką Szambelana Alvinga. Ibsen pokazuje, że chore relacje małżeńskie mszczą się na dzieciach — kara za grzechy ojców dotyka synów (Oswalda z *Upiorów*) i córki (Jadwinia z *Dzikiem kaczką*), skazując ich na śmierć. Kroll z *Rosmersholmu* powiada, że człowieka zna się naprawdę wówczas, gdy jego pochodzenie jest wyjaśnione („zimne serce” Rebeki i jej wyrachowanie łączy z nieprawym pochodzeniem). „Dzieci grzechu” metaforyzują zatem kulturę „chorą”, której źródła są zatrute lub nieznanne — cywilizację opartą na kłamstwie.

W swej wiwisekcyj patologii społecznego i rodzinnego życia Ibsen podejmuje szereg drażliwych tematów, o jednych mówiąc wprost (społeczne i indywidualne kłamstwa, rozkład rodziny, deprawacja dzieci, choroba weneryczna, wolna miłość itp.), inne — zaledwie sugerując (kazirodztwo i przemoc seksualna w rodzinie). O tych ostatnich nie mówi się pełnym głosem, ale można je wyczytać z podtekstów dialogu, urywanych zdań, akcentowanych słów (często pisanych rozstrzelonym drukiem). Nietrudno się bowiem domyślić, że Oswalda i Reginę, przyrodnie rodzeństwo, łączy stosunek erotyczny: „Nie wiesz chyba matko, że powinienem naprawić krzywdę, którą wyrządziłem Reginie”<sup>7</sup>, mówi Oswald do matki, dla przyzwoitości zasłaniając się obietnicą podróży do Paryża. A pani Alving — co godne tu podkreślenia — skłonna byłaby nawet przystać na ten kazirodczy związek: „Podobno wszyscy pochodzimy z takich związków — mówi do Pastora Mandersa. — Któż to tak urządził ten świat, panie

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>7</sup> H. Ibsen, *Upiory*, w: *idem, Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, *op. cit.*, s. 292.

Pastorze?”<sup>8</sup>. Asta (z *Matego Eyolfa*) kocha przyrodniego brata namiętą miłością, nie wiedząc, że nie jest córką jej ojca.

W dramatach Ibsena córki kochające ojców popełniają samobójstwo, strzelając do siebie, jak Jadwinia z *Dzikiej kaczki* lub Hedda Gabler. Jakby potwierdzenie więzów krwi wymagało jej przelania, a miłość była możliwa tylko poprzez spoiwo krwi. Podobno Ibsen długo planował zadanie, które wypowiada Hedda: „Nie rozumiem, jak można zakochać się w mężczyźnie, z którym się nie jest związana małżeństwem lub narzeczeństwem, albo w kimś, kto w inny sposób jest związany”<sup>9</sup>. *Hedde Gabler* można traktować jako ilustrację ukrytego kompleksu Elektry, i nieudane życie emocjonalnego bohaterki interpretować jako wynik podświadomego pragnienia incestu (choć to nie jedyny wariant lektury, o czym będzie jeszcze mowa). Taki klucz interpretacyjny dostarcza wcześniejszy *Rosmersholm*, w którym Rebeka, nie znająca swego pochodzenia, najprawdopodobniej była kochanką swego ojca. Zwrócił na to uwagę Zygmunta Freud w interpretacji sztuki Ibsena, wskazując na gwałtowną reakcję bohaterki na sugestie Krolla, że jest dzieckiem doktora Westa, który ją adoptował po śmierci matki. Freud uważa, że ukrycie incestu było celowym zabiegiem Ibsena, który musiał motyw przelamujący jedno z najważniejszych tabu umieścić głęboko w strukturze utworu<sup>10</sup>.

Zatem nawet Ibsen, „sumienie Europy” i najbardziej odważny „detektor” społecznej patologii nie mówi wprost o tajemnicach „chorej alkowy”. Można bowiem także z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że Regina, nieślubna córka szambelana Alvinga (*Upiory*), była seksualnie wykorzystywana przez swojego ojczyma, stolara Engstranda, o czym świadczą rozmaite rozrzucone po tekście sugestie, a zwłaszcza gwałtowna reakcja pani Alving, sprzeciwiającej się powrotowi Reginy do ojczyma: „Mam wrażenie, że to panią po prostu przeraziło”, skomentuje jej zachowanie Pastor Manders. „Niestety — mówi pani Alving do Pastora — Regina zbyt długo przebywała w domu swego ojca. Powinam ją była wcześniej zabrać do siebie”<sup>11</sup>. Sama Regina już w pierwszym akcie nadzwyczaj gwałtownie zareagowała na propozycje Engstranda dotyczące powrotu do domu: „Do takiego domu? Do wszystkich diabłów”<sup>12</sup>.

Dzieci z nieprawego łoża, kazirodcze stosunki, a także niezgodna z wymaganiami patriarchalnej kultury przedślubna *vita sexualis* zapełniają rewersy dramatów Ibsena.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 256.

<sup>9</sup> Cyt. za: H. Koht, *Einleitung* do: *Hedda Gabler*, w: H. Ibsen, *Hundraarsutgave*, 11 Bd. (1934), s. 275–276.

<sup>10</sup> S. Freud, *Über „Rosmersholm“*. *Einige Charaktertypen aus der psychologischen Arbeit*, w: *Studienausgabe*, Bd. 10: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M 1969, s. 244–251. W interpretacji Freuda postępowanie Rebeki wobec Beaty jawi się zatem jako następstwo kompleksu Edypa — Rebeka w domu Rosmerów kierowana jest nieświadomym przymusem powtórzenia: usunięcia matki i zajęcia miejsca przy ojcu.

<sup>11</sup> H. Ibsen, *Upiory*, w: *idem*, *Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka–Witczakowa, *op. cit.*, s. 218 i 289. Nie bez znaczenia jest też mimowolna uwaga Pastora na temat Reginy: „kiedy ją przygotowywałem do konfirmacji, była zadziwiająco rozwinięta pod względem fizycznym” (*ibidem*, s. 260).

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 189.

Ukrywana jest zwłaszcza seksualna przeszłość bohaterki, *virgo intacta* była bowiem kobiecym obowiązkiem w patriarchalnej kulturze. Bohaterka *Kobiety morskiej* (1888) cierpi przypuszczalnie na nerwicę lękową spowodowaną wyrzutami sumienia z powodu pożycia z pierwszym kochankiem. Ellidę i podsternika z amerykańskiego statku musiało łączyć coś więcej niż tylko platoniczne uczucie. Do Wangla wszak powie, że „ich pożycie nie jest właściwym małżeństwem, pierwsze (z obcym) było właściwym małżeństwem [...]”<sup>13</sup>. O seksualnym charakterze pierwszego związku i niezatartych śladach, jakie to obcowanie zostawiło w psychice Ellidy, świadczy obsesyjnie powracający obraz oczu zmarłego dziecka, przypominających siną perłę w szpilce od krawata kochanka, w którym pojawiają się aż dwa falliczne symbole. W tym symbolicznym dramacie morze wyobraża żywioł erotyczny, który przeraża i pociąga bohaterkę. Podobne konotacje pojawiają się w sztuce *Mały Eyolf* (1894) — w głębinach morskich pochowany zostanie niechciany Mały Eyolf, który spadł ze stołu podczas stosunku miłosnego rodziców.

W *Małym Eyolfie* ukrytych zostaje wiele seksualnych zaburzeń. Główny bohater dramatu, Alfred Allmers, jest nieodgadnionym przypadkiem „oziębłości” płciowej. Ucieka od żony w góry, a po powrocie unika z nią wszelkich zbliżeń. I co ciekawe, Ibsen nie rezygnuje z dosłownych relacji o pożyciu małżeńskim Allmersów: nieudana próba „uwiedzenia” męża jest przez Rytę szczegółowo relacjonowana. Ryta mówi do męża: „Jestem ludzką istotą, o krwi gorącej [...]”<sup>14</sup>, ale Alfred nie odpowie podobną namiętnością. Można by sądzić, że przyczyną tego jest kazirodcza miłość do Asty. To ją — pragnąc brata — nazwał wszak Eyolfem i przywoływał jej wspomnienie w najbardziej intymnych momentach zbliżenia z żoną. Trop ten okazuje się jednak fałszywy. Kiedy bowiem Asta wyjawia Alfredowi wyczytaną w listach matki tajemnicę swego pochodzenia (nie była córką jego ojca), „brat” nie odbiera sygnałów zmysłowej miłości. Alfred Almers nie pożąda ani żony, ani „siostry”. Niewykluczone, że za tą oziębłością płciową skrywa się utajniony homoseksualizm. Siostrę (która czasem przebierała się w jego ubrania) nazywał wszak męskim imieniem.

Jednak demaskacja Ibsena, obnażającego patologie swej epoki, miała pewne granice. Sferą wypierana z dramaturgicznego dyskursu jest głównie sfera seksualna. W żadnym dziele autora *Nory* nie ma spełnionej, szczęśliwej miłości, pragnienia seksualne bohaterów zostały wyparte, a ich miejsce zajęły formy zastępcze: poczucie obowiązku, pożądanie władzy, akt twórczy, *idée fixe* dzieła życia. Jego bohaterowie, zwłaszcza mężczy, cierpią na zahamowanie libido<sup>15</sup>, jak Jan Rosmer, dla którego dowodem na niepoczy-

<sup>13</sup> H. Ibsen, *Kobieta morska. Sztuka w pięciu aktach*, w: *idem, Wybór dramatów*, tłum. i wst. W. Marrené, *op. cit.*, s. 491.

<sup>14</sup> *Idem, Mały Eyolf. Sztuka w trzech aktach*, w: *ibidem*, s. 692.

<sup>15</sup> Szerzej pisałam o tym w artykule *Libido w gorsecie kultury. O bohater(k)ach Henryka Ibsena*, w: *Ciało, pieć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Rützowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, koordynacja T. Korsak, Warszawa 2001.

talność jego żony była jej... „dzika namiętność”: „Żądała, abym ją odwzajemniał. O, ta obawa, która mnie napawała”<sup>16</sup>. Także od kochającej go Rebeki Rosmer wymaga wyparcia seksualnych pożądań. Dramat nie daje oczywiście odpowiedzi na pytanie, czy mamy do czynienia z przekazywaną z pokolenia na pokolenie i sterowaną przez społeczne i religijne normy zdolnością do najwyższej sublimacji popędu erotycznego, czy też z wypartym homoseksualizmem. I odpowiedź na to pytanie nie ma większego znaczenia. Znaczenie ma tylko fakt, że zahamowanie libidalnej energii prowadzi w rezultacie do samobójczej śmierci trojga bohaterów.

Na poczucie winy i chorobliwy lęk przed młodymi cierpi bohater dramatu *Budowniczy Solness* (1892), ale uczucia te mają także inne, o wiele głębsze przyczyny. Jest to zepchnięty do podświadomości lęk przed młodymi kobietami, które go nieodparcie przyciągają, połączony z wyrzutami sumienia wobec zgorzkniałej i nieatrakcyjnej żony<sup>17</sup>. Pięćdziesięcioletni Solness, cierpiący na zawroty głowy, ulegnie życzeniu młodziutkiej Hildy i wejdzie na szczyt zbudowanej przez siebie wieży, co ma nie tylko symboliczne, ale także seksualne konotacje. „Budowa wieży, wejście na wieżę i upadek mają za sobą dawną i długą tradycję symboliczną: są w niej jakby dwa odrębne pola metaforyczne — seksualne i religijne”, pisał Jan Kott, przypominając, że w 1890 roku (dwa lata przed napisaniem dramatu przez Ibsena) ukończono budowę wieży Eiffla, która była podwójnym symbolem: potęgi człowieka i ogromnym fallusem nad Nowym Babilonem. Upadek z wieży oznacza dla Ibsenowskiego bohatera nie tylko zawodową i życiową klęskę, ale także strach przed impotencją, co można szerzej interpretować jako lęk przed życiem seksualnym, a może raczej żal z powodu nieudanych miłosnych relacji. Czytając dramat Ibsena poprzez freudowską psychoanalizę paranoiczne obsesje bohatera (Solness wierzy w to, że jego życzenia się urzeczywistniają) odsłaniają się jako rezultat skrępowanego libido, które, choć częściowo znalazło ujście w procesie sublimacji (budowanie zamiast przeżywania miłości), w ostatecznym rozrachunku doprowadziło jednak bohatera do śmierci.

Również tytułowy bohater *Johna Gabriela Borkmanna* (1896) jest dziwnie niewrażliwy na miłość kobiet: żony i ukochanej, jej symbolicznej siostry bliźniaczki („O, te kobiety! Obrzydzają i psują człowiekowi życie! Łamią cały nasz los — nasz bieg ku zwycięstwu!”<sup>18</sup>). Dla fantomów potęgi poświęcił miłość kobiety, bowiem narcyzm i związane z nim urojenia wielkościowe także w tym bohaterze zastąpiły

<sup>16</sup> H. Ibsen, *Rosmersholm. Dramat w czterech aktach*, tłum. J. Giebuttowicz, w: *idem, Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, cz. 2, *op. cit.*, s. 639–640.

<sup>17</sup> Małżonków nic już nie łączy oprócz poczucia obowiązku. To Alina mówi do męża, który buduje jej nowy dom: „Nigdy nam nie będzie lepiej. Nigdy i nigdzie. Ta sama pustka, ta sama monotonia... Tam i tu” (H. Ibsen, *Budowniczy Solness*, w: *idem, Wybór dramatów, op. cit.*, tłum. i wst. W. Marrené, s. 329).

<sup>18</sup> H. Ibsen, *John Gabriel Borkmann. Dramat w czterech aktach*, tłum. A. M. Linke, w: *idem, Dramaty*, Warszawa 1958, s. 475.

potrzeby popędowe. Nie wiadomo jednak, czy za tą rezygnacją z miłości kobiety kryje się żądza władzy, czy wyparty homoseksualizm. Podobne przypuszczenia można wysnuwać na temat bohaterki *Heddy Gabler*. Heddę przeraża w równym stopniu perspektywa pożycia z mężem, jak i z kochankiem (bohaterka zabija się, kiedy możliwość zostania kochanką asesora przybierze realne kształty), a pociąga ją Thea o pięknych włosach, które Hedda zawsze chciała wyrwać z jej głowy (pragnienie o wyraźnym erotycznym podtekście).

Wyparte treści seksualne Ibsen przedstawia poprzez rekwizyty i formy symboliczne (m.in. pistolety i portret w *Heddzie Gabler*, białe konie w *Rosmersholmie*, pokój–klatka w *Johnie Gabrielu Borkmannie*, wieża w *Budowniczym Solnessie*). Mała Hilda Wangel przeżyła swoją pierwszą miłosną ekstazę, kiedy widziała Solnessa na szczycie kościelnej wieży. Doświadczenie to było tak silne, że skłoniło bohaterkę do odszukania po dziesięciu latach obiektu imaginacyjno–erotycznych przeżyć. Kaleki Mały Eyolf personifikuje miłosny „brak” Alfreda, usytuowanego między dwiema kobietami, które go kochają. Hedda Gabler bawi się dwoma pistoletami, przeznaczonymi jakby do pojedynku ze swoją ukrytą męską naturą. Rekwizyty / symbole w utworach Ibsena stają się śladami wskazującymi na skomplikowane mechanizmy — tłumienia i wyparcia, których rozsuplanie sprawiłoby kłopot niejednemu psychoanalitykowi.

Ibsen zdaje się świadomie konstruować psychoanalityczne szarady, tworząc bohaterów i bohaterki o zaburzonej tożsamości płciowej. W *Heddzie Gabler* „przystojny mężczyzna w mundurze generalskim”, którego fizycznie w dramacie nie ma, ale którego portret wisi nad kanapą w pokoju (przed nim zastrzeli się Hedda), gra niewątpliwie niezwykle ważną rolę<sup>19</sup>. Sygnalizuje, że Hedda wewnętrznie utożsamia się ze swym ojcem, o czym pisał sam Ibsen (który zatytułował dramat nazwiskiem panieńskim bohaterki): „jako osobowość jest ona bardziej córką swego ojca niż żoną swego męża”<sup>20</sup>. Przyczyna nieudanego życia emocjonalnego Heddy może tkwić w zaburzonej kobiecej samoidentyfikacji (o matce w dramacie w ogóle się nie wspomina!). Bohaterka wewnętrznie identyfikuje się nie z kobiecym, ale z męskim światem. Nie potrafi zaakceptować własnej kobiecości, dlatego Lövborg staje się jej męskim autoprojektem. Dwa pistolety, jej rodzinny talizman, są jakby przeznaczone dla dwóch stron jej osobowości. Jeden daje Lövborgowi, jakby przez śmierć męskiego *alter ego* chciała zabić mężczyznę

<sup>19</sup> W swej znakomitej interpretacji tego dramatu Jan Kott napisze, że Hedda Tesman w drugim miesiącu ciąży zabija pod portretem ojca Heddę Gabler: „Hedda zabija w sobie ojca, z którym nigdy nie potrafiła się rozłączyć, i dziecko, którego nie chciała począć” (J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany*, „Dialog” 1981, nr 7, s. 99). Badacz zwrócił także uwagę na seksualną nerwicę bohaterki (wychowanej przez ojca, który chciał mieć syna) i jej zahamowane libido.

<sup>20</sup> *Briefe von Henrik Ibsen*, hg. von J. Elias, H. Koht, w: *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Bd. 10, Berlin (b.d.), s. 396; cyt. za: O. Dobjanka–Witczakowa, *Wstęp* do: H. Ibsen, *Wybór dramatów*, op. cit., s. XCIII.



w sobie. Ale Lövborg nie ginie odważnie i pięknie. Wiadomość o strzale w podbrzusze — symbolicznej kastracji — jest dla Heddy powrotem do nieudanej, okaleczonej własnej kobiecości. Dlatego drugim pistoletem musi zabić siebie — kobietę i dziecko poczęte z niekochanym mężczyzną.

W sztukach Ibsena nie ma szczęśliwych rodzin, seks jest sferą destrukcyjną, małżeństwa są uczuciową (seksualną) klęską. Związek Solnessów to samoudręka i obowiązek, a małżonkowie niewiele o sobie wiedzą — wyrzuty Solnessa były niepotrzebne, bowiem Alina rozpacza nie po stracie synów, ale lalek. Werle zdradzał chorą żonę z Giną, która prowadzi im gospodarstwo, ponieważ prawowita małżonka była brzydka i neurotyczna, a jej obcowanie z mężem polegało na karaniu i karceniu. Sposób mówienia Rosmera o zmarłej żonie („biedna męczennica”) świadczy o tym, że czuł do niej instynktowną odrazę. Ellida Wangel czuje, że jej pożycie z Wanglem nie jest „prawdziwym małżeństwem”. John Gabriel Borkmann kochał Elle, a ożenił się z jej siostrą. Z martwego małżeństwa pozostała tylko nienawiść. Przez osiem lat między mężem a żoną nie padło ani jedno słowo.

Niemal wszystkim bohaterom Ibsena świat się rozpadł. Nawet ci „silni”, a może nawet głównie oni, sparaliżowani są lękami i obsesjami, i pragną rzeczy niemożliwych. Potrzebę miłości sublimują w sfery megalomańskiego działania. Ibsen pokazuje, że największym problemem człowieka jest samooszustwo, ucieczka od prawdziwego życia i zastępowanie go życiowym Zadaniem i mirażami stworzenia Dzieła. Życie Lövborga znajduje finał w jego dziele, które niszczy Hedda, Solness poświęca się budowie wież, Alfred Almers usiłuje napisać książkę o odpowiedzialności, Borkmann pragnie zmienić świat. Bohaterowie chcą wierzyć w to, że tylko Dzieło nadaje życiu sens. Ale oddanie się Dziełu — paradoksalnie — odsuwa ich od prawdziwego życia, co w ostatnim dramacie zostaje rozpaczliwie zdemaskowane. „Gdy wstajemy z martwych [...] Widzimy, że nigdy nie żyliśmy”<sup>21</sup>. I jest to wyjątkowo gorzka pointa.

W głębinowej strukturze sztuk Ibsena ukryta jest supozycja, że twórca jest tym, który zabija życie i że podskórną istotą kultury jest samoniszczący nihilizm. Dramaty te pokazują, jak niebezpieczne i jak sprzeczne z podstawowymi prawami życia jest dążenie do absolutnej moralnej czystości, trauma obowiązku czy *idée fixe* Dzieła. Zdają się także obwieszczać, że najważniejszą powinnością człowieka jest obowiązek wobec pełnego przeżywania własnego życia.

Zastanawiające, że sztuki Ibsena, odważne w diagnozowaniu rozmaitych społecznych patologii, o których mówi się w nich w pełnym świetle dnia, w głębinowe warstwy spychają prawdy o zahamowanym libido i seksualnych klęskach bohaterów. W dramatach Ibsena, w mroku niedopowiedzeń i ukrywanych tajemnic, rozgrywiają się

---

<sup>21</sup> H. Ibsen, *Gdy wstaniemy z martwych. Epilog dramatyczny w trzech aktach*, tłum. J. Giebułtowicz, w: *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 632.

te same tragedie, które relacjonowane będą dekadę później na kozetce doktora Freuda, ku przerażeniu ściśniętej w gorset purytańskich norm epoki<sup>22</sup>. Ibsen mówi o nich bardzo ściszym głosem, między wersami wypowiedzianych kwestii, w palimpsestowym nakładaniu się na siebie innych ważnych kwestii. Pewne tematy odważy się wpisać w warstwę fabularną utworu (dzieci z nieprawego łoża, niektóre casusy kazirodczych stosunków), inne można tylko wydedukować z delikatnych podtekstów, niewyraźnych sugestii, albo wręcz rekonstruować je z *quasi*-ezopowego języka obrazów, rekwizytów i niedokończonych fraz.

---

<sup>22</sup> Na paralelę z Freudem zwrócił już uwagę m. in. Jan Kott w znakomitym szkicu *Ibsen na nowo odczytany*, *op. cit.*, który zauważył, że w dramatach Ibsena seksualnie porażeni są niemal wszyscy mężczyźni, przez ojca naznaczone zostały Rebeka West i Hedda Gabler, a przez mężów niemal wszystkie bohaterki (poza Giną z *Dzikiem kaczką*).