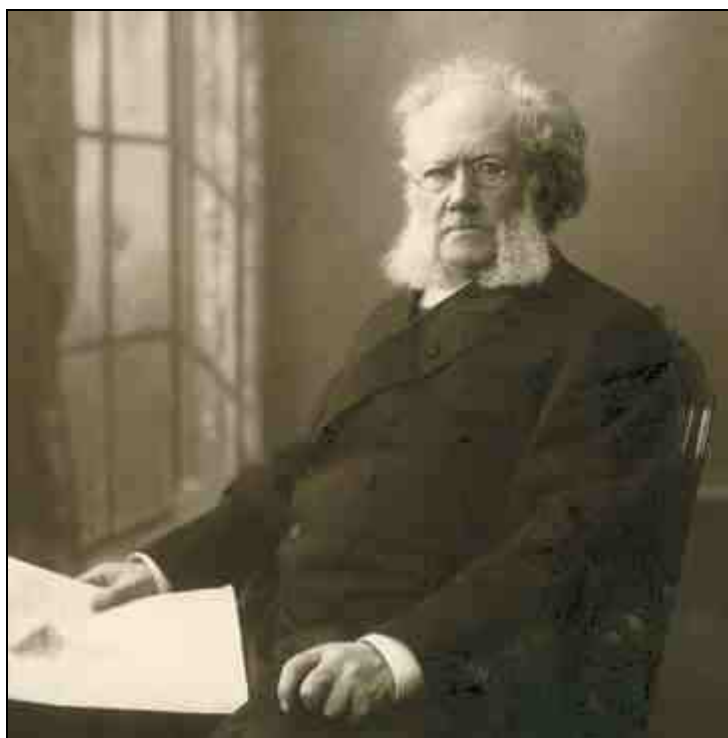


## IBSEN I DUCH KAPITALIZMU

Franco Moretti



*Henrik Ibsen*

# NEW **LEFT** REVIEW

*Tekst ukazała się w piśmie „New Left Review”, nr 61 (January/February 2010).  
Przekład i przedruk za zgodą redakcji.*

## I

Zastanówmy się nad społecznym uniwersum cyklu dwunastu dramatów Ibsena: budowniczy okrętów, przemysłowcy, finansiści, kupcy, bankierzy, deweloperzy, administratorzy, sędziowie, menadżerowie, prawnicy, lekarze, dyrektorzy szkół, profesorowie, inżynierowie, pastorzy, dziennikarze, fotografowie, projektanci, księgowi, pracownicy biurowi, drukarze. Żaden inny pisarz nie skupił się tak konsekwentnie wyłącznie na świecie burżuazji. Mann; ale u Manna mamy ciągłą dialektykę pomiędzy burzua a artystą (Thomas i Hanno, Lübeck i Kröger, Zeitblom i Leverkühn), u Ibsena nie za bardzo: jedyny jego wielki artysta – malarz Rubek w *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych*, który będzie „pracował do dnia swej śmierci” i uwielbia być „panem i władcą swojej materii” – jest dokładnie taki sam jak wszyscy.

Wielu historyków wątpi dziś w koncept burżuazji: czy bankier i fotograf, budowniczy okrętów i pastor naprawdę należą do jednej i tej samej klasy? U Ibsena należą; a już na pewno dzielą tę samą przestrzeń i mówią tym samym językiem. Żadnego właściwego językowi angielskiemu semantycznego kamuflażu *middle class* tu nie będzie; to nie jest klasa średnia, klasa pośrodku, pomiędzy, zagrożona i z góry, i z dołu, i oczywiście bez winy wobec tego świata: to jest klasa *panująca* i świat jest, jaki jest, bo oni takim go *urządzili*. To właśnie dlatego Ibsenowskie „rozliczanie rachunków” z XIX stuleciem – jedna z jego ulubionych metafor – tak bardzo zapiera dech w piersiach: ostatecznie, co takiego burżuazja przyniosła światu?

Wróć do tego. W tym momencie jednak powiem, jak niezwykle jest tak rozległy fresk poświęcony wyłącznie burżuazji – nie ma w nim niemal żadnych pracowników najemnych (z wyjątkiem służących w domach). *Podpory społeczeństwa*, pierwszą sztukę tego cyklu, otwiera konfrontacja między liderem związkowym i kierownikiem, odnośnie bezpieczeństwa i zysków; i choć temat nie jest nigdy w centrum fabuły, jest na jej przestrzeni widoczny i ma decydujące znaczenie dla zakończenia. Ale też wtedy konflikt między kapitałem a pracą znika z Ibsenowskiego świata, pomimo iż tak naprawdę nic tu nie znika: *Upiory* to doskonały Ibsenowski tytuł, ponieważ tak wiele z jego postaci *jest* upiorami, duchami: pomniejsza figura jednej ze sztuk powraca jako protagonista w innej, po czym pozostaje do gorzkiego końca kolejnej. Jakby Ibsen prowadził trwający dwadzieścia lat eksperyment – a przecież lata powstawania cyklu, 1877-99, są tymi, w których związki zawodowe, partie socjalistyczne i anarchiści zmieniają oblicze europejskiej polityki.

Nie ma robotników, bo konflikt, na którym Ibsen chce się skupić, nie toczy się między burżuazją a inną klasą – jest wewnętrznym konfliktem w łonie samej burżuazji. Cztery dzieła stawiają to wyjątkowo jasno: *Podpory społeczeństwa*, *Dzika kaczką*, *Mistrz Solness*, *Jan Gabriel Borkman*. Wszystkie cztery mają tę samą prehistorię, w której dwóch biznesowych partnerów i/lub przyjaciół zaangażowało się w walkę, w toku której jeden z nich został finansowo zrujnowany i psychicznie okaleczony. Rozgrywająca się wewnątrz burżuazji rywalizacja jest śmiertelnym starciem: a ponieważ stawką jest życie, konflikt szybko staje się bezlitosny a nawet nieuczciwy; ale – i to jest tutaj naprawdę ważne – bezlitosny, nieuczciwy, dwuznaczny, mroczny – ale rzadko kiedy sprzeczny z prawem. W kilku przypadkach jest nawet

rzeczywiście taki – fałszerstwa w *Domu lalki*, zatrucie wody we *Wrogu ludu*, finansowe manewry Borkmana – ale z reguły charakterystyczną cechą Ibsenowskich złych uczynków jest to, że zamieszkują one nieuchwytną szarą przestrzeń, której natura nigdy nie jest do końca oczywista.

Ta szara przestrzeń jest wielką intuicją Ibsena na temat życia *bourgeois*, niech mi więc wolno będzie podać kilka przykładów. W *Podporach społeczeństwa* mamy plotki o dokonanej przez kogoś w firmie Bernicka kradzieży; on wie, że plotki są fałszywe, ale wie też jednocześnie, że uratują go one od bankructwa i dlatego, choć ich obieg zrujnuje reputację jego przyjaciela, przyzwala nań; później używa swoich wpływów politycznych w sposób na granicy prawa, by chronić inwestycje, które się nieledwie znajdują na tej samej granicy. W *Upiorach* pastor Manders przekonuje panią Alving, by nie ubezpieczała swego sierocińca, żeby opinia publiczna nie powątpiewała, że „tak ja, jak i ty, mamy stosowną wiarę w Boską Opatrzność”; opatrznością, a sierociniec oczywiście spłonie – wypadek, a pewnie raczej podpalenie – i wszystko będzie stracone. Mamy też pułapkę, którą Werle mógł zastawić (ale mógł i nie zastawić) na swojego przyjaciela w prehistorii *Budowniczego Solnessa*; mamy komin, który powinien być zostać naprawiony, a nie został – ale, twierdzi ekspert ubezpieczeniowy, z zupełnie innego powodu...

Oto, czym jest owa szara przestrzeń: milczenie, nielojalność, pomówienie, zaniechanie, półprawdy. O ile mi wiadomo, nie ma ogólnego terminu na wszystkie te postęпки i w pierwszej chwili było to frustrujące, bo tak często odnajdowałem analizy kluczowych słów o olśniewającym znaczeniu dla zrozumienia wartości burżuazji: użyteczny, poważny, przemysł, komfort, powaga. Weźmy choćby taką ‘efektywność’ [*efficiency*]: słowo, które istniało przez stulecia i które oznaczało ‘być faktyczną przyczyną czegoś’, przyczynowość, powodowanie efektu. Ale wówczas, zupełnie nagle, gdzieś w połowie XIX wieku, znaczenie się zmienia i ‘*efficiency*’ zaczyna oznaczać ‘zdolność lub moc wykonania zadanego celu, odpowiednią dla niego siłę’. Odpowiednią, odpowiadającą celowi: już nie zdolność powodowania czegokolwiek w ogóle, ale robienia tego *w zgodzie z planem i bez marnotrawstwa*: nowe znaczenie jest miniaturą kapitalistycznej racjonalizacji. „Język jest narzędziem, za pomocą którego świat i społeczeństwo są dostosowywane” – pisze Benveniste[1] i ma rację; zmiana semantyczna wywołana przez zmianę historyczną; słowa doganiają rzeczy. Na tym polega piękno kluczowych słów: są one mostem między historią materialną a intelektualną.

Ale kiedy idzie o szarą przestrzeń, mamy przedmiot, rzecz, ale nie mamy słowa. I my tę rzecz naprawdę mamy: jednym ze sposobów akumulacji kapitału jest podbijanie przezeń coraz to nowych sfer życia – a nawet *tworzenie* ich, jak w równoległej rzeczywistości finansów – a w tych nowych przestrzeniach prawa są nawet jeszcze bardziej niepewne, więc zachowanie może przybierać postać coraz bardziej niejednoznaczna. Niejednoznaczna: nie niezgodna z prawem, ale jednak nie całkiem z nim zgodna, nie całkiem uczciwa. A w zeszłym roku, czy nawet teraz, dla przykładu: czy to było dozwolone, mieć tak niedorzeczną proporcję ryzyka do aktywów? Tak. Czy to było ‘uczciwe’ w jakimkolwiek wyobraźnym sensie tego słowa? Oczywiście nie. A Enron? W miesiącach, które doprowadziły do jego bankructwa, Kenneth Lay sprzedał akcje po cenach, które grubo przerastały ich wartość, o czym on doskonale wiedział: rząd nie oskarżył go z powodztwa kryminalnego; z cywilnego – oskarżył, ponieważ wymagany ciężar dowodu był niższy[2]. Ten sam czyn, który *jest i nie jest* sądzony: jest to niemal barokowe, ta gra światła i cienia, ale jednocześnie charakterystyczne: nawet prawo samo w sobie uznaje istnienie szarej przestrzeni. Czyni się coś, bo nie ma żadnej otwartej normy przeciwko temu; czuje się, że coś nie jest w porządku, pozostaje też przyczajony

strach, że jednak będzie się pociągnięty do odpowiedzialności – strach, który podlega do niekończącego się tuszowania. Szaro na szarym: wątpliwy czyn zapakowany w wykręty. „Materialno-prawnie, zachowanie może być cokolwiek niejednoznaczne” – powiedział kilka lat temu pewien prokurator – niejednoznaczne z powodu „mgły finansjeryzacji”, „mętnych danych”, „mrocznych rachunków skomasowanych”, „niejasnej bankowości”: mgła, mętność, mrok, niejasność: obrazy zaplątania czerni i bieli. Początkowy czyn może być niejednoznaczny, ale „obstruktywność dalszego postępowania musi być jasna”[3]. Pierwszy postępek jest zawsze trudny do oceny; to, co za nim podąży – ‘kłamstwo’, jak je nazywa Ibsen – jest nie do pomylenia.

Czyn, od którego się zaczyna, może być niejednoznaczny: oto, jak sprawy się zaczynają, w obszarze szarości. Nieplanowana okazja pojawia się sama przez się: pożar; wyrugowany z kadru partner; plotki; odnalezienie zagubionych dokumentów rywala. Wypadki; przypadki. Ale wypadki, które zdarzają się tak często, że stają się strukturalnym, ukrytym fundamentem życia w nowoczesności. Początkowe wydarzenie było punktowe, niepowtarzalne; kłamstwo ciągnie się latami, a nawet przez dekady; staje się ‘życiem’. To właśnie dlatego, być może, brak tu jednego określenia, które by było kluczowe: jak niektóre banki są za duże, by mogły upaść, szara przestrzeń jest zbyt wszechobecna, by dało się ją przyjąć do wiadomości; rzuca zbyt ponury cień na wartość, która jest usprawiedliwieniem burżuazji wobec świata: uczciwość. Uczciwość jest dla burżuazji, czym honor był dla arystokracji; etymologicznie [w języku angielskim – *honesty*; przyp. tłum.] pochodzi nawet od honoru (i obydwie – honor i uczciwość – zawarły też *trait d’union* w sprawie „czystości” kobiety, tak ważnej we wczesnym dramacie burżuazyjnym). Uczciwość wyróżnia burżuazję spośród innych klas: słowo kupca warte tyle, co złoto; przejrzystość („moje księgi rachunkowe mogę pokazać każdemu”); moralność (bankructwo jako „hańba, dyshonor gorszy niż śmierć” u Manna). Nawet sześćsetstronicowa *extravaganza* McCloskey o cnotach mieszczaństwa (*Bourgeois Virtues*), przypisująca burżuazji odwagę, umiar, rozwagę, sprawiedliwość, wiarę, nadzieję, miłość – nawet w niej zwieńczenie stanowią strony o uczciwości. Uczciwość, mówi ta teoria, jest tą szczególnie burżuazyjną cnotą, ponieważ tak doskonale pasuje do gospodarki rynkowej: transakcje rynkowe wymagają zaufania, uczciwość jej dostarcza, rynek ją wynagradza. „Gdy postępujemy źle, źle nam idzie [*By doing evil we do badly*] – tracimy pieniądze – konkluduje McCloskey, „a dobrze nam idzie, gdy postępujemy dobrze” [*and we do well by doing good*][4].

„Gdy postępujemy źle, źle nam idzie” – nie jest prawdą ani w teatrze Ibsena, ani gdziekolwiek poza nim. Jeden z jego współczesnych, niemiecki bankier, tak opisywał „nieprzeniknione machinacje” kapitału finansowego:

„Kręgi bankowe były i są zdominowane przez uderzającą, bardzo elastyczną moralność. Pewne rodzaje manipulacji, których żaden porządny *Bürger* by z czystym sumieniem nie zaakceptował [...], są przez tych ludzi aprobowane jako sprytne, jako dowód pomysłowości. Sprzeczność między tymi dwiema moralnościami jest niemożliwa do pogodzenia.”[5]

Machinacje, manipulacje, nieczyste sumienie, elastyczna moralność; obszar szarości. W jej ramach „niemożliwe do pogodzenia sprzeczności między dwiema moralnościami”: słowa, które niemal co do joty odbijają echem Hegłowskie pojęcie tragedii – a Ibsen jest dramatopisarzem. Czy właśnie to przyciąga go do strefy szarości? Dramatyczny potencjał konfliktu między uczciwym *Bürgerem* i knującym finansistą?

## II

Kurtyna się podnosi, a świat za nią jest solidny: pomieszczenia wypełnione fotelami, biblioteczkami, pianinami, sofami, biurkami, piecykami; ludzie poruszają się spokojnie, ostrożnie, rozmawiają obniżonymi głosami. Solidność. Stara burżuazyjna wartość: kotwica chroniąca przed kaprysami Fortuny – tak niestabilnej na swym kole sterowym i falach, z zawiązanymi oczyma, odzieniem wzniesionym wiatrem... Spójrzmy na banki wzniesione w czasach Ibsena: kolumny, urny, balkony, kopuły – grawitacja. Wtedy akcja zaczyna się rozwijać i żadnego biznesu nic już nie chroni przed ruiną; nie ma słowa, które by w samym swym rdzeniu nie było puste. Ludzie odczuwają niepokój. Są chorzy. Umierający. To pierwszy całościowy kryzys europejskiego kapitalizmu: długa depresja lat 1873-1896, za którą dwanaście sztuk Ibsena podąża niemal rok po roku.

Kryzys odsłania ofiary stulecia burżuazji: *I vinti*: 'pokonani', jak Verga, rok po *Podporach*, zatytułował swój cykl powieściowy. Krogstad w *Domu lalki*; stary Ekdal i jego syn w *Dzikiej kaczce*; Brovik i jego syn w *Budowniczym Solnessie*; Foldal i jego córka, ale także Borkman i jego syn w *Janie Gabrielu Borkmanie*. Ekdal i syn, Brovik i syn... W tej naturalistycznej ćwierci stulecia, porażka przechodzi z pokolenia na pokolenie, jak syfilis. I nie ma wybawienia dla Ibsenowskich pokonanych: ofiar kapitalizmu, owszem, ale jego ofiar burżuazyjnych, ulepionych z dokładnie tej samej gliny, co ich opresorzy. Gdy walka jest skończona, przegranego zatrudnia ten, który go zrujnował, czyniąc z niego groteskowego Arlekina, częściowo pasożyta, częściowo pracownika, konfidenta, pochlebcę. „Dlaczego wcisnąłeś nas wszystkich do tej małej skrzynki, w której nikt nie ma racji?” – zapytała kiedyś pewna studentka, odnosząc się do *Dzikiej kaczki*. Miała rację, nie da się tu oddychać.

Niemożliwa do pogodzenia sprzeczność między uczciwym i nieuczciwym *bourgeois*? Nie o to u Ibsena chodzi. Ktoś – w prehistorii wielu sztuk – *był* niegodzien zaufania. Ale jego antagonistą był częściej od niego głupszy niż uczciwszy – a poza tym, nie jest już wcale uczciwy, nie jest też już antagonistą. Jedyne konflikty między uczciwym *Bürgerem* a skorumpowanym finansistą jest we *Wrogu ludu*, najgorszej sztuce Ibsena (i oczywiście tej jednej, która od razu spodobała się wiktorianom). Ogólnie jednak pucowanie burżuazji z jej mrocznej strony nie jest projektem Ibsena; to jest projekt Shawa. Vivie Warren – zostawia swoją matkę, swojego chłopaka, swoje pieniądze, wszystko – i daje nurka do pracy, jak wskazuje finał. Kiedy Nora zostawia wszystko w *Domu lalki*, kroczy w stronę nocy, nie ku czekającej na nią pracy w białym kołnierzyku.

Co przyciąga Ibsena do strefy szarości? Nie zderzenie między dobrą i złą burżuazją. Na pewno też nie zainteresowanie ofiarami zderzenia. Zwycięzcami więc? Weźmy starego Werle z *Dzikiej kaczki*. Werle zajmuje strukturalnie tę samą pozycję, co Klaudiusz w *Hamlecie* czy Filip w *Don Carlosie*: nie jest protagonistą sztuki (jest nim jego syn Gregers – dokładnie jak Hamlet czy Carlos), jest jednak na pewno tym, który ma największą władzę; on kontroluje wszystkie kobiety na scenie; kupuje współudział innych ludzi w jego czynach, a nawet ich uczucia; i czyni to wszystko bez emfazy, w sposób niemal przygnębiony. Być może z powodu swej przeszłości. Wiele lat wcześniej, po „niekompetentnej ekspertyzie” jego partner Ekdal przeprowadził „nielegalne przejęcie własności państwowej” [6]. Ekdal został zrujnowany; Werle przetrwał – a potem doskonale mu się powiodło. Jak zwykle, początkowy akt pozostaje niejednoznaczny: czy aby na pewno przejęcie było rezultatem niekompetencji? A może było to oszustwo? Czy Ekdal działał sam? Czy Werle wiedział? – a może nawet (jak sugeruje Gregers) zastawił na Ekdala pułapkę?

Sztuka tego nie mówi. „Ale fakt pozostaje faktem” – mówi Werle. – „[Ekdal] został skazany, a ja – uniewinniony”. Tak, odpowiada jego syn: „Zdaję sobie sprawę, że dowodów nie znaleziono”. A Werle na to: „Uniewinnienie to uniewinnienie”.

Jest taki kawałek Barthes’a *Racine to Racine* – o arogancji tautologii: ten trop, który „stawia opór myśleniu”, jest jak „właściciel psa ciągnący za smycz”. Ciągnąć za smycz jest z pewnością w sylu Werlego, ale nie o to tu chodzi. Że uniewinnienie to uniewinnienie, znaczy: rezultat procesu sądowego jest aktem prawnym, ale akt prawa *nie jest* sprawiedliwością: jest pojęciem formalnym, nie etycznym. Werle przyjmuje tę potencjalną sprzeczność, Ibsen zresztą tak samo: jakiś rodzaj legalnej niesprawiedliwości jest dla niego niemal nieoderwalny od burżuazyjnego sukcesu. Inni pisarze reagują w odmienny sposób. Weźmy arcydzieło burżuazyjnej Wielkiej Brytanii. Jednym z głównych bohaterów *Middlemarch* jest bankier Bulstrode, który zaczyna swoją karierę oszukując matkę i jej dziecko na ich spadku – z dala jednak od niebezpieczeństwa zostania za to ukaranym przez prawo. Bankier – w istocie głęboko *chrześcijański* bankier – w obszarze szarości: triumf burżuazyjnej ambiwalencji, uczyniony takim nawet bardziej za sprawą zastosowania przez Eliot mowy pozornie zależnej, który czyni niemal niemożliwym wskazanie punktu widzenia, z którego by można krytykować Bulstrode’a (konsekwencja tego stylu, którą tak sławnie oskarżono w procesie *Pani Bovary*).

„Zyski czerpane ze straconych dusz – gdzie można przeprowadzić linię, na której transakcje zaczynają być przeprowadzane na ludziach? Czy nie był to nawet samego Boga sposób ratowania Swoich wybranych?... Kto użyłby pieniędzy i pozycji lepiej niż on chciał ich użyć? Kto mógłby przegonić go w samo-odrazie i egzaltacji Bożej sprawy?” [7]

Triumf ambiwalencji – gdyby Eliot się tu zatrzymała. Ale nie mogła. Drobnym szwindlerem Raffles zna starą historię, i poprzez serie zbiegów okoliczności ta „ucieleśniona przeszłość [*incorporate past*]”, w tym cudownie Ibsenowskim sformułowaniu Eliot, odnajduje oboje, Bulstrode’a i dziecko. W domu Bulstrode’a, gdzie znalazł się celem szantażowania go, Raffles się rozchorowuje; Bulstrode pyta lekarza, otrzymuje zalecenia, postępuje według nich; później jednak pozwala gospodyni je lekceważyć – nie sugeruje tego, po prostu przyzwala, żeby tak się stało – i Raffles umiera. „Nia dało się udowodnić, że [Bulstrode] zrobił cokolwiek, by przyśpieszyć odejście duszy tego człowieka”, powiada narrator[8]. „Niemożliwe do udowodnienia”; „nie znaleziono dowodów”. Ale nie potrzebujemy dowodów; widzieliśmy, jak Bulstrode dał przyzwolenie na zabójstwo. Szarość przeszła w czerń; nieuczciwość została zmuszona rozlać krew. „Zmuszona”, ponieważ jest to tak nieprawdopodobnie nieprzekonująca sekwencja wydarzeń, że aż trudno uwierzyć, że ktoś o tak głębokim, jak Eliot, intelektualnym szacunku dla przyczynowości, mógł rzeczywiście to napisać.

Ale ona napisała; a kiedy wielki pisarz przeczy swoim własnym pryncypiom tak otwarcie, stawką jest zwykle coś ważnego. Prawdopodobnie właśnie niesprawiedliwość osłonięta płaszczkiem legalności – Bulstrode, winny, bogaty i bez uszczerbku z powodu swoich wcześniejszych poczynań – jest dla Eliot zbyt ponurym obrazem tego, jak działa społeczeństwo. A tak właśnie działa kapitalizm: nierówna wymiana, „równoważona” przez kontrakty; wywłaszczanie i podbój, przepisane jako „usprawnienia” i „niesienie cywilizacji”. Niegdysiejsza siła staje się terazniejszym prawem. Ale wiktoriańska kultura – nawet w swoim najlepszym wydaniu: Woolf powiedziała o *Miasteczku Middlemarch*, że to „jedna z tych niewielu angielskich książek napisanych dla ludzi dorosłych” – nie może zaakceptować konceptu *doskonale legalnej niesprawiedliwości*. Sprzeczność jest nie do zniesienia:

legalność musi być sprawiedliwa, a niesprawiedliwość przestępstwem: albo jedno, albo drugie, forma i treść muszą iść po tej samej linii, czyniąc kapitał możliwym do etycznego ogarnięcia. Oto czym *jest* wiktorianizm: relacje społeczne nie zawsze mogą być moralnie dobre, zawsze jednak muszą być moralnie *czytelne*. Żadnych niejednoznaczności.

Ibsen tego nie potrzebuje. W *Podporach społeczeństwa* jest ślad wskazujący ten kierunek, kiedy „ucieleśniona przeszłość” Bernicka wstępuje na statek, o którym ten wie, że on zatonie, jednak pozwala mu wypłynąć, dokładnie jak Bulstrode uczynił ze swą gospodynią. Ale wówczas Ibsen zmienia zakończenie i nigdy więcej nie robi czegoś podobnego. Potrafi przyglądać się ambiwalencji burżuazji, nie czując się w obowiązku jej rozwiązywać: „znaki przeciwko znakom”, jak to mówią w *Oblubienicy morza*: znaki moralności wskazują co innego, niż znaki prawa.

Znaki przeciwko znakom. Ale, dokładnie tak, jak nie ma żadnego realnego konfliktu między Ibsenowskimi ofiarami a ich opresorami, tak i to ‘przeciwko’ nie wskazuje żadnej opozycji w normalnym sensie dramaturgicznym. Wygląda to bardziej jak paradoks: zgodna z prawem niesprawiedliwość, nieuczciwa legalność; przymiotnik zgrzyta w niezgodzie z rzeczownikiem, niczym kreda na czarnej tablicy. Ogromny dyskomfort, ale żadnego działania. Co pociąga Ibsena w strefie szarości? Właśnie to: ujawnia ona w sposób absolutnie klarowny wielki *nierozwiązany dysonans* życia burżuazji. Dysonans, nie konflikt. Nierozwiązany: przenikliwy, niepokojący – Hedda i jej pistolety – dokładnie dlatego, że nie posiada alternatyw. *Dzika Kaczka*, jak pisze Adorno, wielki teoretyk dysonansu, nie rozwiązuje sprzeczności, tylko wyraża jej nierozwiązywalną naturę[9]. Stąd właśnie pochodzi Ibsenowska klaustrofobia: ciasna skrzynka, w której nikt nie ma racji: paraliż, by użyć kluczowego słowa wczesnego Joyce’a, który był jednym z największych admiratorów Ibsena. Jest to to samo więzienie zaprzysięgłych wrogów porządku po 1848: Baudelaire, Flaubert, Manet, Machado, Mahler. Wszystko, co robią, to krytyka życia burżuazji; wszystko, co widzą, to życie burżuazji. *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*

### III

Jak dotąd, rozważałem, co postaci Ibsena „robią” w jego sztukach. Teraz przejdę do tego, jak mówią, a w szczególności do sposobu, w jaki używają metafor. Pierwsze pięć tytułów cyklu – *Podpory...*, *Dom lalki*, *Upiory*, *Wróg ludu*, *Dzika kaczka* – wszystkie są metaforami; a także (z jednym możliwym wyjątkiem) wszystkie są w ten czy inny sposób, rozczarowaniami. Takie na przykład *Podpory społeczeństwa*. Podpory – Bernick i jego wspólnicy: wyzyskiwacze, których metafora obraca w dobroczyńców, w semantycznym fikołku typowym dla ideologii. Wówczas wyłania się drugie znaczenie: podpora jest ową (pozorną) „moralną wiarygodnością”, która uchroniła Bernicka od bankructwa w przeszłości, a którą teraz musi on ponownie ochraniać swoje inwestycje. I wówczas, w ostatnich wersach sztuki, kolejne dwie transformacje: „Jeszcze jedna rzecz, której się nauczyłem”, mówi Bernick, „to ta, że to wy, kobiety, jesteście podporami społeczeństwa”. A na to Lona: „Nie, mój drogi – duch prawdy i duch wolności – *to one* są podporami społeczeństwa”.

Jedno słowo; cztery zupełnie różne znaczenia. Metafora jest tu elastyczna: jest tutaj niczym rodzaj poprzedzającego osadu, ale postaci mogą ją naginać stosownie do własnego postrzegania rzeczywistości. Gdzie indziej jest to z kolei stanowiący większe zagrożenie znak świata, który odmawia umrzeć:



„Niemał wierzę, że jesteśmy upiorami, wszyscy z nas, pastorze. Nie tylko to, co dziedziczymy po naszych ojcach i matkach, wciąż do nas powraca. To wszystkie rodzaje martwych doktryn, opinii i wierzeń, wszystko to. Nie żyją w nas; ale wiszą na nas, wciąż takie same, i nie możemy się ich pozbyć. Wystarczy tylko wziąć gazetę, i jakbym widział duchy przemykające pomiędzy wierszami. Muszą nawiedzać cały nasz kraj. Duchy, upiory wszędzie...”

Wiszą na nas i nie możemy się ich pozbyć... Jedna z Ibsenowskich postaci potrafi:

„Nasz dom był tylko dziecięcym kojcem. Byłam Twoją lalką-żoną, tak jak w domu byłam lalką-córką taty. I w rezultacie dzieci były moimi lalkami. Wydawało mi się, że to zabawne, kiedy bawiłeś się ze mną, podobnie jak im wydawało się, że to zabawne, kiedy ja się z nimi bawiłam. Takie było nasze małżeństwo, Torvaldzie.”

Tylko dziecięcy kojec. Dla Nory to objawienie. Naprawdę niezapomnianym czyni je to, że zaraz po nim następuje przejście do całkowicie innego stylu. „Nie wydaje ci się” – pyta, wymieniając kostium do taranteli na swój strój codzienny – „że to jest pierwszy raz, kiedy rozmawiamy ze sobą naprawdę poważnie?”. Poważny – kolejne burżuazyjne słowo-klucz: poważny jako pozbawiony radości, oczywiście; ale także trzeźwy, skupiony, precyzyjny. Poważna Nora bierze idole etycznego dyskursu (‘obowiązek’, ‘zaufanie’, ‘szczęście’, ‘małżeństwo’) i konfrontuje je z rzeczywistym zachowaniem. Przez całe lata czekała, by metafora stała się prawdą: „najwspanialsza rzecz na świecie”, „największy cud” – teraz świat, w osobie jej męża, zmusił ją, by stała się „realistką”. „Zamykamy nasze rachunki, Torvaldzie”. Co przez to rozumiesz, on na to, Nie rozumiem cię, Cóż to znowu, O co ci chodzi, Cóż za wydziwianie... I wcale nie jest tak, że on nie rozumie, co ona mówi: chodzi o to, że dla niego język nigdy nie powinien być tak – poważny. Nigdy nie powinien być prozą.

Proza: nieunikniona, jeśli pragnie się oddać sprawiedliwość osiągnięciom burżuazyjnej kultury. Proza jako *ten* styl właściwy burżuazji; styl jako zachowanie, jako sposób *życia* w świecie, a nie tylko odzwierciedlania go. Proza jako analiza, próbująca przede wszystkim jasno widzieć: „nieuniknioną definitywność i jasną zrozumiałość”, jak to stoi w *Estetyce* Hegla. Proza jako przyjęcie do wiadomości – na pół melancholijne, na pół dumne – że znaczenie nigdy nie będzie tak intuicyjne i tak godne zapamiętania, jak w wierszu: będzie opóźnione, rozproszone, częściowe; ale też wyartukułowane, także wzmocnione przez wysiłek. Proza jako nie natchnienie – ten absurdalnie nieusprawiedliwiony prezent od bogów – a praca: ciężka, niepewna, nigdy doskonała. I, ostatecznie, proza jako racjonalna polemika, jak ta Nora: emocje ufortyfikowane przez myśl. To Ibsena wyobrażenie o wolności: styl, który rozumie złudzenia metafor i je porzuca. Kobieta, która rozumie mężczyznę i go porzuca.

Nory rozwiewanie kłamstw pod koniec *Domu lalki* należy do wielkich stronic burżuazyjnej kultury: na poziomie Kanta słów o Oświeceniu i Milla o wolności. Jak powiedzieć, że chwila powinna być tak krótka. Poczynając od *Dzikiej kaczk*i, metafory się mnożą, ów tak zwany symbolizm późnego Ibsena, a proza wczesnej fazy staje się już nie do wyobrażenia. I tym razem źródłem metafor nie jest przeszłość, ani kulturalny stary porządek, tylko sama burżuazja. Dwa bardzo podobne pasaże, z ust Bernicka i Bermiana – dwie wersje finansowego przedsiębiorcy, jeden z początku, drugi z końca cyklu – wyjaśnia, o co mi chodzi:

„Pomyśl o dźwigni, jaką to będzie dla całej społeczności! Pomyśl tylko o rozległych połaciach lasów, które zostaną otwarte! Wszystkie złoża rud do wydobywania! I rzeka

- z jednym wodospadem za drugim! Możliwości rozwoju przemysłowego - nieskończone!"

Bernick jest tu podekscytowany: zdania są krótkie, wykrzyknikowe, z tymi wszystkimi „pomyśl!” (pomyśl o dźwigni, pomyśl o lesie), które próbują pobudzić wyobraźnię słuchacza, podczas gdy liczby mnogie (połacie, rudy, wodospady, możliwości) pomnażają rezultaty w jego oczach. Jest to ustęp pełen pasji - ale fundamentalnie opisowy. A tu Borkman:

„Widzisz te góry rozciągające się *tam...* To moje głębokie, nieskończone, niewyczerpane królestwo! Wiatr działa na mnie jak powiew życia. Przychodzi do mnie niczym pozdrowienie uwięzionych duchów. Czuję je, pogrzebane miliony. Czuję metalowe żyły, sięgające ich wyginające się, rozgałęziające się ramiona, kiwają na mnie palcami. Widziałem je przedtem, niczym żyjące cienie - tamtej nocy, kiedy stałem w bankowym skarbcu, z latarnią w ręku. Chciałyście wtedy odzyskać wolność - i ja próbowałem was uwolnić. Brakowało mi jednak na to siły. Wasze skarby zatoniły z powrotem w głębinach. (*Wyciąga ręce*) Alę będę do was szeptał tutaj, pośród ciszy nocy. Kocham was, które leżycie tam bez świadomości, w głębinach i ciemności! Kocham was, o bogactwa usilnie starające się narodzić - wraz z całą lśniącą aurą władzy i chwały! Kocham was, kocham was, kocham was!"

Słowa Bernicka były o lasach, wydobywaniu, wodospadach; słowa Borkmana - o duchach, cieniach i miłości. Kapitalizm się od-materializowuje: „złoża rud” stają się królestwem, oddechem, życiem, śmiercią, aurą, narodzinami, chwałą... Na froncie tropów proza cofa swoje siły: pozdrowienie uwięzionych duchów, metalowe żyły, skarby tonące w głębinach, bogactwa usilnie starające się narodzić. Metafory - to jest prawdopodobnie ich najdłuższy ciąg w całym cyklu - nie interpretują już świata; one równają go z ziemią, a następnie tworzą go na nowo, jak nocny pożar, który czyści drogę dla budowniczego Solnessa. Twórcza destrukcja, nazwie to Schumpeter; szara przestrzeni, stań się uwodzicielska. Sombart pisze, że typowy dla przedsiębiorcy jest „dar poety - dar metafor - przywoływania przed oczy publiczności wspaniałych obrazów ogromów złota... on sam, z całą namiętą intensywnością, do której jest zdolny, śni sen o pomyślności swego przedsięwzięcia”[10].

Śni sen... Sny nie są kłamstwami. Ale nie są też prawdą. Spekulacja, pisze jeden z historyków, „zachowuje coś ze swego oryginalnego, historycznego znaczenia; konkretnie: snuć refleksje bądź teoretyzować bez solidnej bazy faktów”[11]. Borkman mówi tym samym „profetycznym stylem”, który był właściwy dyrektorowi Kompanii Mórz Południowych (jednej z pierwszych baniek nowożytnego kapitalizmu)[12]; wielka - i ślepa - wizja umierającego Fausta; wiara, że „złoty wiek ludzkości leży nie za, a przed ludzkością, wiara, którą Gershenkron widział jako „silne lekarstwo”, nieodzowne dla ekonomicznego startu:

„Widzicie dym unoszący się z wielkich parowców tam we fjordzie? Nie? Ja widzę... Słyszycie to? W dole, nad rzeką, furkoczące fabryki! Moje fabryki! Wszystkie, które *ja* wybuduję! Słyszycie, jak działają? To nocna zmiana. Pracują dzień i noc.”

Wizjoner; despota; destrukcyjny; niszczący *samego siebie*: oto Ibsenowski *entrepreneur*. Borkman wyrzeka się miłości dla złota, jak Alberyk w „Pierścieniu Nibelunga”; jest uwięziony; więzi sam siebie w domu przez kolejne osiem lat; w końcu w chwili uniesienia własną wizją wychodzi na łód, na pewną śmierć. Oto dlaczego przedsiębiorca jest tak ważny u późnego Ibsena: wprowadza *hybris* z

powrotem do świata, poraz pierwszy od tragedii. Jest nowoczesnym tyranem: w 1620 roku sztuka *Jan Gabriel Borkman* nosiłaby tytuł *Tragedia bankiera*. Zawroty głowy Solnessa są doskonałym kluczem: są desperackimi wysiłkami ciała próbującego uchronić się przed śmiertelnie śmiałym wyzwaniem rzuconym stwórcy królestw. Ale, na nieszczęście, duch jest zbyt silny: wespnie się na dach dopiero co postawionego domu, wyzwie Boga – „Usłysz mnie, Wszchemogący... Od teraz to ja będę budował wszystko, co na tym świecie najpiękniejsze” – zamacha do tłumu zgromadzonego na dole... i spadnie.[13]

I ten osobliwy akt złożenia siebie na ołtarzu jest właściwym preludium dla mojego ostatniego pytania: jaki jest więc werdykt Ibsena w sprawie europejskiej burżuazji? Co ta klasa przyniosła światu?

#### IV

Odpowiedź tkwi w historycznym łuku szerszym niż lata 80. i 90. XIX wieku; łuku, w centrum którego leży wielka przemysłowa transformacja XIX stulecia. Przed nią burżua nie jest jeszcze klasą panującą: chce tylko, by go zostawiono w spokoju, jak w owej słynnej odpowiedzi Fryderykowi Wielkiemu, a najwyżej, by go uznano i zaakceptowano. Jest nawet raczej zbyt skromny w swoich aspiracjach, zbyt wąski: jak ojciec Robinsona Crusoe czy Wilhelma Meistra. Jego wielkim pragnieniem jest „komfort”: pojęcie niemal medyczne, w połowie drogi między użytecznością a rozrywką: przyjemność jako zaledwie dobre samopoczucie. W pułapce niekończącej się walki z kaprysami Fortuny, jest ów wczesny burżua uporządkowany, ostrożny, z „niemal religijnym szacunkiem dla faktów”, właściwym pierwszym Buddenbrookom. Jest człowiekiem szczegółów. Jest prozą kapitalistycznej historii.

Po wielkiej industrializacji, choć co prawda wolniej niż zwykliśmy sądzić – chronologicznie, cały Ibsen popada w „uporczywość starego porządku” Arno Mayera – burżuazja staje się klasą dominującą; do tego wyposażoną w potężne siły przemysłu do jej całkowitej dyspozycji. Realistyczny mieszczanin zostaje wyrugowany przez twórczego niszczyciela; analityczna proza – przez przekształcające świat metafory. Dramat lepiej niż powieść uchwytuje tę nową fazę, w której oś temporalna dryfuje od rzeczowego spisywania faktów („podwójne księgowanie”, tak typowe w *Robinsonie* i celebrowane w *Meistrze*) do zuchwałego rysowania przyszłości, które jest typowe dla dialogu dramatycznego. W *Fauście*, w *Pierścieniu Nibelunga*, w późnym Ibsenie bohaterowie ‘spekulują’, wyglądając daleko w czas, który dopiero nadejdzie. Szczegóły skarłały w zderzeniu z imaginacją; rzeczywiste – z możliwym. To *poezja* kapitalistycznego rozwoju.

Poezja możliwego... Wielką burżuazyjną cnotą jest uczciwość, jak już była wcześniej mowa; ale uczciwość jest retrospektywna: jesteś uczciwy, jeśli w przeszłości nie zrobiłeś niczego złego. Nie można być uczciwym w czasie przyszłym – który jest czasem przedsiębiorcy. Jaka jest „uczciwa” prognoza ceny ropy czy czegokolwiek innego w tym rodzaju, za pięć lat od dzisiaj? Nawet jeśli *chcesz* być uczciwy, nie możesz, ponieważ uczciwość potrzebuje solidnych faktów, których ‘spekulowaniu’ – nawet w jego najbardziej neutralnym, etymologicznym sensie – brakuje. W historii Enronu, na ten przykład, wielki krok w stronę wielkiego szwindlu stanowiło przyjęcie tzw. księgowania *mark-to-market*: wprowadzania jako już istniejących przychodów, które mają mieć miejsce w przyszłości (nierazko za wiele lat). W dniu, w którym Securities and Exchange Commission autoryzowała tę ‘spekulację’ na wartości aktywów, Jeff Skilling przyniósł do biura butelkę szampana. Księgowość według klasycznej definicji była ‘zawodowym sceptycyzmem’ – choćby

to brzmiało jak poetyka realizmu; sceptycyzm tymczasem odszedł w niepamięć. Księgowość stała się wizją. „To nie była praca, to była misja [...] Wykonywaliśmy robotę Boga.”[14] To słowa Skillinga po tym, jak przedstawiono mu akt oskarżenia; a Borkman – nie może już dostrzec różnic między domysłami, pragnieniem, marzeniem, halucynacją i oszustwem po prostu.

Co burżuazja przyniosła światu? Tę szaloną bifurkację pomiędzy o wiele bardziej niż wcześniej racjonalną i o wiele bardziej *ir*-racjonalną władzą nad społeczeństwem. Dwa typy idealne – ten z ‘przed’ i z ‘po’ uprzemysłowieniu – uwiecznione przez Webera i Schumpetera. Pochodząc z kraju, do którego kapitalizm dotarł późno i napotkał niewiele przeszkód, Ibsen miał możliwość – i geniusz – by skompresować historię kilkuset stuleci na przestrzeni dwudziestu lat, czyniąc ją wybuchową i nie do odparcia. Realistyczny mieszczanin zamieszkuje wczesne sztuki: Lona, Nora, może Regina z *Upiorów*. Realistką jest kobieta: dziwny wybór w tamtych czasach („Jądro ciemności”: „*it’s queer how out of touch with truth women are*”). Wybór także radykalny, w duchu *Poddaństwa kobiet* Milla. Ale także głęboko pesymistyczny co do możliwości ‘realizmu’ burżuazji: jest wyobrażalny w ramach sfery intymnej – jako „rozwiązywacz” rodziny nuklearnej i wszystkich jej kłamstw – ale nie społeczeństwa jako szerszej całości. Proza Nory w zakończeniu *Domu lalki* odbija echem pisma Wallstonecraft, Fuller, Martineau[15]: ale ich dotyczące spraw publicznych argumenty zostają tu zaryglowane w salonie (w inscenizacji Bergmana – w sypialni). To paradoks, że sztuka, która tak zaszokowała europejską sferę publiczną, tak naprawdę nie wierzy w ogóle w sferę publiczną. A potem, kiedy już odpala twórcza destrukcja, nie ma już żadnej Nory, która by stawiała opór niszczycielskim metaforom Borkmana i Solnessa; jest jej przeciwieństwo: Hilda, doprowadzająca „mojego budowniczego” do samobójczych halucynacji. Im bardziej realizm konieczny, tym bardziej nie daje się go już pomyśleć.

Przypomnijmy sobie niemieckiego bankiera i jego niemożliwą do pogodzenia sprzeczność między dobrym *Bürgerem* a pozbawionym skrupułów finansistą. Ibsen oczywiście znał różnicę między nimi; był dramaturgiem, wyglądającym kolizji dążeń, na których by mógł oprzeć swoje dzieło. Dlaczego nie posłużyć się tą wewnątrzburżuazyjną sprzecznością? Miałoby to mnóstwo sensu, ale byłby to sens zostania przez Ibsena Shawem, a nie Ibsenem. Ale on zrobił to, co zrobił, ponieważ różnica między tymi dwoma burżua może i jest „nie do pogodzenia”, ale też nie jest prawdziwą sprzecznością: dobry *Bürger* nigdy nie będzie miał siły, by wytrzymać twórczą destrukcję kapitału; hipnotyczny *entrepreneur* nigdy nie ugnie się przed trzeźwym purytaninem. Rozpoznanie impotencji burżuazyjnego realizmu wobec megalomanii kapitalizmu: tutaj leży niezapomniana polityczna lekcja Ibsena.

### Przypisy

[1] Emile Benveniste, ‘Remarks on the Function of Language in Freudian Theory’, [w:] *Problems in General Linguistics*, Miami 1971, s. 71.

[2] Zob. Kurt Eichenwald, ‘Ex-Chief of Enron Pleads Not Guilty to 11 Felony Counts’, *New York Times*, 9 July 2004.

[3] Jonathan Glater, ‘On Wall Street Today, a Break from the Past’, *New York Times*, 4 May 2004.

[4] Deirdre McCloskey, *The Bourgeois Virtues: Ethics for an Age of Commerce*, Chicago 2006.

[5] Cyt. za Richard Tilly, ‘Moral Standards and Business Behaviour in Nineteenth-Century Germany and Britain’, [w:] Jürgen Kocka and Allan Mitchell (red.), *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, Oxford 1993, s. 190–1.

[6] Sarah Allison zwróciła moją uwagę, że owa „niekompetentna ekspertyza” to bardzo strefa szarości: słowo *uetterrettelig* w słowniku norwesko-angielskim Brynildsena

(Kristiania 1917) oddawane jest jako 'false, mistaken' [fałszywy, błędny], a przez Michaela Meyera przetłumaczone [na angielski - przyp. tłum.] w jego wydaniu (Londyn 1980) jako 'misleading' ['zwodnicza']; przez Christophera Hamptona (Londyn 1980) jako 'inaccurate' ['niedokładna']; przez Dounię B. Christiani (Nowy Jork 1980) jako 'fraudulent' ['oszukańcza']; przez Briana Johnstona (Lyme, New Hampshire 1996) jako 'disastrously false' ['katastrofalnie fałszywa']; a przez Stephena Mulrine'a (London 2006) jako 'crooked' ['nieuczciwa', 'oszukańcza']. Już sama jego etymologia - negatywny prefiks 'u' + 'eften' (= 'po') + (= ang. 'right' czyli 'właściwy' / 'słuszny' / 'zgodny z prawem') + przymiotnikowy sufiks 'lig' - odsyła do czegoś lub kogoś, na kim nie można polegać, nie można mu wierzyć, że ma rację: 'zwodniczy' i 'niegodzien zaufania' wydają się najlepszymi odpowiednikami dla słowa, które zaznacza niemożność polegania na czymś/kimś, jednocześnie nie określając, czy dostarczenie niezgodnych z prawdą informacji było subiektywnie intencją podmiotu czy też nie.

[7] Eliot, *Middlemarch*, New York 1994, s. 615, 616, 619. W j. polskim ukazał się przekład autorstwa Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej pt. *Miasteczko Middlemarch*.

[8] Eliot, *Middlemarch*, s. 717.

[9] Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy* (1963), Stanford 2001, s. 161.

[10] Werner Sombart, *The Quintessence of Capitalism*, London 1915, s. 91-2. Niesposób przeoczyć erotyczny component tezy Sombarta, który, jak by nie było, identyfikuje 'klasyczny typ przedsiębiorcy' z Faustem, najbardziej destrukcyjnym - i najbardziej twórczym - uwodzicielem Goethego. U Ibsena również metaforyczne wizje przedsiębiorcy mają swoje źródło w historycznie czystym cudzołóstwie z Hildą (którą „uwiódł” już kiedy miała 12 lat).

[11] Edward Chancellor, *The Devil Take the Hindmost: A History of Financial Speculation*, New York 1999, s. xii. Przekład polski: *Historia spekulacji finansowych*, tłum. Ludwik Stawowy, Warszawa 2001.

[12] Chancellor, *Devil Take the Hindmost*, s. 74.

[13] W oryginale nieprzetłumaczalna gra słów: „he will climb to the top of the house he's just built, challenge God [...] wave to the crowd below . . . and fall”. Wyróżnione kursywą 'will' jest tu czasownikiem posiłkowym czasu przyszłego, ale przez to wyróżnienie zwraca też uwagę na drugie, rzeczownikowe znaczenie słowa ('wola') [z przyp. tłum.].

[14] Bethany McLean and Peter Elkind, *The Smartest Guys in the Room: The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*, London 2003, s. xxv.

[15] Źródła „mowy” Nory zostały zidentyfikowane przez Joan Timpleton; zob. Alisa Solomon, *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*, London and New York, s. 50.

Ilustracja na stronie tytułowej: Wikipedia

Tłumaczenie: Jarosław Pietrzak