

Okaleczeni bohaterowie: piętno w dramatach Henryka Ibsena

„Czy to nie dziwne? Pograć się w żałobie po małym, obcym chłopcu”¹ – pyta Rita Allmers, zastanawiając się nad stanem, w jakim znajduje się po bolesnym doświadczeniu straty, czyli śmierci swego jedyne go syna. „Ja nie jestem nawet w stanie wyobrazić sobie, co kryje się we mnie samej”² – mówi Maja w trakcie rozmowy z Profesorem Rubekiem, w ironiczny sposób wyrażając swoją niewiarę w możliwość racjonalnego poznania nie tylko otaczającego ją świata, ale także własnego charakteru i natury decydujących o jej życiu procesów społecznych. Już w pierwszej scenie *Budowniczego Solnessa* Halvard Solness deklaruje: „Z obcymi ludźmi nie chcę mieć nic do czynienia”³, jednoznacznie wyrażając chęć odseparowania się od otaczającej go rzeczywistości i ograniczenia swojej egzystencji do bycia w wyidealizowanym świecie budowanych przez niego „domów dla ludzi”. W trakcie intymnej rozmowy z Foldalem John Gabriel Borkman słyszy od swego jedyne go przyjaciela: „Jesteś dla mnie kimś obcym”⁴. Wtedy też przekonuje się, że również przyjaźń stanowi jedynie rodzaj ryzykownej transakcji.

Już na podstawie tych kilku cytatów, zaczerpniętych ze scen o szczególnie znaczeniu dla sensów wpisanych w cztery ostatnie dramaty Henryka Ibsena, można się niewątpliwie zorientować, że jednym z motywów łączących *Budowniczego Solnessa*, *Małego Eyolfa*, *Johna Gabriela*

¹ Henryk Ibsen, *Mały Eyolf*, tłum. Aleksandra Sawicka, [w:] (Kon)teksty: Ibsen, Fosse, Loher, Panga Pank 2009, s. 70.

² Idem, *Gdy wstaniemy z martwych*, tłum. Józef Giebułtowicz, [w:] idem, *Dramaty*, PIW 1958, t. 2, s. 607.

³ Idem, *Budowniczy Solness*, tłum. Włodzimierz Lewik, [w:] idem, *Dramaty*, PIW 1958, t. 2, s. 269.

⁴ Idem, *John Gabriel Borkman*, tłum. Anna Maria Linke, [w:] idem, *Dramaty*, PIW 1958, t. 2, s. 479.

Borkmana oraz *Gdy wstaniemy z martwych* jest dystans, na który zostają skazani ich protagoniści w kontaktach z innymi, pojawiającymi się w dramatach postaciami. Ta typowa dla bohaterów późnych dramatów Ibsena separacja od innych ludzi (Alfred Allmers, Rita Allmers, John Gabriel Borkman), ale także od świata zewnętrznego (Eyolf, John Gabriel Borkman, Halvard Solness, Profesor Rubek) prowadzi w każdym z tych tekstów do szczególnego skupienia się bohaterów na zagadnieniach związanych z ich tożsamością. Tożsamością, która nie tyle zostaje im odgórnie przypisana, ile konsekwentnie powstaje w ramach rozwijającej się akcji dramatu i w tym sensie nie może być traktowana wyłącznie jako niezmienny charakter przypisany każdej *dramatis personae*. Tożsamość postaci w późnych dramatach Ibsena staje się wartością wciąż definiowaną od nowa, konstytuującą się przez przypisane jej doświadczenia, dopełniane w trakcie aktywnej pracy czytelnika, który w ramach lektury – jakby chciała Toril Moi – „tak samo boleśnie [jak postaci z dramatów Ibsena], doświadcza problemu ludzkiej ekspresji”⁵. Dramaty te są bowiem – jak sugeruje Jean-Pierre Sarrazac – zbudowane z przeplatających się momentów retrospekcji i progresji, a skomplikowana sieć ich powiązań wymaga od czytelnika indywidualnej pracy nad złożeniem w całość fragmentów opowieści, dostarczanych przez poszczególne mówiące w niej głosy⁶. I nie chodzi nawet o snute przez Astę Allmers, Panią Solness, Irenę czy Ellę Rentheim opowieści, które pozwalają poznać przeszłość protagonistów i na jej podstawie określić potencjalną motywację ich terażniejszych działań. W późnych dramatach Ibsena istotniejsza wydaje się odbywająca się „tu i teraz” konfrontacja protagonistów z ich interlokutorami, gdyż pozwala ona głównym bohaterom *Małego Eyolfa*, *Johna Gabriela Borkmana* i *Budowniczego Solnessa* przyjrzeć się sobie z dystansu (taką między innymi funkcję pełnią Foldal, Asta, Hilda, których obecność wielokrotnie stanowi usprawiedliwienie dla idealizujących własną osobę tyrad Borkmana, Allmersa i Solnessa).

Powracające w kolejnych dialogach i monologach wspomnienia nie służą w tych dramatach wyłącznie rozwojowi akcji, której podsta-

⁵ Cyt. za: Ewa Partyga, *Przepisywanie marginesów: Ibsen, Fosse, Loher*, [w:] *(Kon)teksty: Ibsen, Fosse, Loher*, op. cit., s. 9.

⁶ Por. Jean-Pierre Sarrazac, *Wstęp. Kryzys dramatu*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2007.

wowym celem mogłoby być tradycyjne rozwikłanie wężła splatającego losy poszczególnych postaci. Owe retrospekcje wydają się stanowić jedynie punkt wyjścia dla progresywnej autokreacji. Ibsen wręcz zmusza do niej postaci swoich późnych dramatów, które wydają się jednocześnie jednostkami odseparowanymi od świata zewnętrznego i definiowanymi przez jego pryzmat. Kiedy pod koniec I aktu *Budowniczego Solnessa* Solness mówi do Hildy: „Jakie to szczęście, że pani teraz przyszła... bo taki byłem sam i tak bezradnie patrzyłem dookoła. (...) Powiem coś pani... ostatnio zacząłem się nawet bać... zacząłem się strasznie bać młodych... (...) Dlatego się zamknąłem... dlatego zaryglowałem drzwi”⁷, to wyraźnie daje jej do zrozumienia, że nie tyle przywoływane przez Hildę zdarzenia sprzed dziesięciu lat, ile sama jej obecność stają się dla niego bodźcem do działania, do ponowienia raz już podjętej próby zmierzenia się z deklaratywnie odrzucanym otoczeniem. Konieczność konfrontacji, która wraz z pojawieniem się Hildy staje się dla Solnessa faktem, dla Johna Gabriela Borkmana pozostaje z kolei nieustannie oczekującym na realizację projektem. W rozmowie z Foldalem stwierdza on: „Kiedy wybiję dla mnie godzina zadośćuczynienia... Kiedy spostrzegą, że beze mnie nie dają sobie tutaj rady... (...) Tu będę stał i tu ich przyjmę”⁸. Wyraźnie dowodzi to, że żywot „chorego wilka w klatce”, który prowadził od wyjścia z więzienia, nie tyle traktował on jako karę za popełnione zbrodnie, ile jako przebranie, jako rodzaj maskarady, w której z konieczności brał udział, oczekując na upragniony moment powrotu do społeczeństwa. Jeszcze wyraźniej typowy dla późnych dramatów Ibsena rozdźwięk między jednostką a światem werbalizuje Profesor Rubek. Kiedy mówi on, że choć w jego rzeźbach rzuca się początkowo w oczy „tak zwane «uderzające prawdopodobieństwo», na które ludzie gapią się jak urzeczeni, [to] w najgłębszej swej istocie są to tylko łby pocziwych koni i kłapouchych osłów, płaskie czaszki psów i tłuste świńskie ryje, czasem także podobizny opasyłych i brutalnych wołów”⁹, jednoznacznie daje zarazem do zrozumienia, że jakiegokolwiek porozumienie na linii jednostka – społeczeństwo jest niemożliwe.

Choć zatem każdy z wyżej opisywanych bohaterów w sposób wyraźnie negatywny odnosi się do otaczających go Innych, to jednocześnie

⁷ Henryk Ibsen, *Budowniczy Solness*, op. cit., s. 319.

⁸ I d e m, *John Gabriel Borkmann*, op. cit., s. 478.

⁹ I d e m, *Gdy wstaniemy z martwych*, op. cit., s. 561.

każdy z nich określa swoją tożsamość w ramach skomplikowanych i bolesnych relacji, w jakie z nimi wchodzi. Z mojej perspektywy w ostatnich dramatach Ibsena szczególnie interesujący wydaje się ów nierozrywalny i paradoksalny związek między deklaratywną izolacją a ustabilizowanym związkiem protagonistów z zewnętrzną w stosunku do nich rzeczywistością oraz te ich symboliczne działania, które ten związek konstytuują. Bez wątplenia bowiem funkcjonujące między boleśnie odczuwaną terażniejszością a uporczywie powracającą przeszłością postaci próbują odpowiedzieć sobie na pytanie o kształt własnej tożsamości i charakter relacji, w jakie wchodzi z otaczającym je światem.

Widoczny zarówno w *Małym Eyolfie*, *Budowniczym Solnessie*, *Johnie Gabrielu Borkmanie*, jak również w *Gdy wstaniemy z martwych* podział świata przedstawionego na Ja protagonisty i otaczających go Innych, prowadzi w każdym z omawianych tekstów do rozbicia jednorodności tego świata przedstawionego. Zamiast stanowić obiektywną całość, przekształca się on w rodzaj kolażu, składającego się z często niepasujących do siebie fragmentów opowieści prezentowanej w odmiennych perspektywach przez poszczególne postaci dramatu. Zamknięte w ramach „ibsenowskich trójkatów” relacje decydujące o kształcie świata przedstawionego (Rita Allmers – Alfred Allmers – Asta Allmers, Hilda – Solness – Alina, Irena – Profesor Rubek – Maja, Pani Borkman – Borkman – Ella) zmieniają swój charakter w zależności od tego, z czyjej perspektywy są przedstawiane. Wspólnie przeżyte doświadczenia, które mogłyby stanowić spoiwo zespalaające światy poszczególnych postaci, za sprawą podporządkowanej indywidualnym potrzebom mówiącego re-interpretacji tracą swój obiektywny charakter. Dlatego zamiast stać się punktem wyjścia do podejmowanych prób zdefiniowania własnej tożsamości, pogłębiają raczej typowy dla bohaterów tych dramatów stan permanentnego kryzysu. Wydaje się bowiem, że bohaterowie ostatnich dramatów Ibsena odczuwają wyraźny brak tych właśnie elementów kształtujących charakter świata przedstawionego, które mogłyby wpłynąć na jego obiektywizację. Ciekawy przykład stanowić mogą pod tym względem wielokrotnie przywoływane w *Małym Eyolfie* listy matki. Choć są one zewnętrzne w stosunku do terażniejszej akcji (zostają dostarczone spoza „tu i teraz” dramatycznej akcji), w najmniejszym nawet stopniu nie wpływają na obiektywizację świata przedstawionego. Trudno je zatem traktować jako niezaprzeczalny dowód tego, że Alfred

Allmers i Asta nie są rodzeństwem (wątpliwy status listów jako dowodu podkreśla fakt ich werbalnej jedynie egzystencji; zamknięte w teczkę, do której Asta nie ma kluczyka, są przywoływane przez tę siostrę nie siostrę Alfreda, która jako jedyna deklaruje znajomość ich zawartości). O ile jeszcze w *Małym Eyolfie* mamy do czynienia z próbą częściowego udokumentowania przeszłości bohaterów za pomocą typowych dla tradycyjnego dramatu rozwiązań obiektywizujących świat przedstawiony, o tyle w pozostałych omawianych tekstach takie próby już się nie pojawiają. W efekcie trudno określić, co w działaniach postaci jest próbą przepracowania minionej traumy, co zaś stanowi element toczonej przez bohaterów Ibsena walki o dominację.

Problem nabiera większego jeszcze znaczenia, kiedy zwrócimy uwagę na charakterystyczny dla późnych dramatów Ibsena dystans w relacjach międzyludzkich. Sprawia on, że skupieni na sobie i na własnych doświadczeniach bohaterowie nie tyle dialogują ze sobą, ile nieustannie monologują, wykorzystując obecność innych postaci jako pretekst do autkreacyjnego wystąpienia. Analizując choćby kolejne wypowiedzi Alfreda Allmersa, można odnieść wrażenie, że nie stanowi dla niego różnicy to, czy rozmawia z Astą, czy z Ritą. Obie traktuje bowiem w podobny sposób jako konieczne alibi dla własnego konsekwentnie rozwijającego się monologu, będącego wykładnią przekonań, które miały wypełniać nigdy nienapisaną książkę *O ludzkiej odpowiedzialności*. W odmiennej sytuacji znajduje się John Gabriel Borkman, który pozbawiony możliwości wyboru interlokutora, skazany jest na kontakt z Feldalem, jedynym przyjacielem, który pozostał mu życzliwy. To prawda, bohater Ibsena stwierdza między innymi: „Oto właśnie przekleństwo, które ciąży nad nami–samotnikami, nad nami–wybrańcami! Cizba, tłum, miernota – nie ma dla nas zrozumienia, Wilhelmie”¹⁰. Sugeruje tym samym, że obaj zajmują równą wobec siebie pozycję (wypowiada się, używając czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej). Jednak w momencie, kiedy starannie przez niego dobierane słowa wybrzmiewają w przestrzeni tego improwizowanego przedstawienia, Borkman daje Feldalowi wyraźnie do zrozumienia, że potrzebował jego obecności wyłącznie w celu usprawiedliwienia samego aktu wypowiedzi. Wydaje się zatem, że w późnych dramatach Ibsena ujednociającą świat przedstawiony akcją zastępuje

¹⁰ I d e m, *John Gabriel Borkmann, op. cit.*, s. 479.

rozbijająca jego jedność autokreacja, a jej głównym celem pozostaje dokonanie w przytomności innych postaci redefinicji własnej tożsamości (w tym kontekście można również interpretować relacje Solnessa z Brovikiem czy Rubeka z Ulfheimem).

Vigdis Ystad w artykule *Henryk Ibsen jako myśliciel* stwierdza, że ostatnie dramaty Ibsena „to przede wszystkim sztuki podejmujące temat konfliktu między życiem a twórczością, które dają wyraz wątpliwościom co do skuteczności artystycznego i ludzkiego poznania”¹¹. Wydaje się jednak, że w dramatach tych konflikt między sztuką a życiem nie dotyczy tylko i wyłącznie możliwości opanowania zewnętrznej w stosunku do bohatera rzeczywistości za sprawą ujęcia jej w ramy artystycznego wytworu. Konflikt ten oscyluje przede wszystkim właśnie wokół uprawianej przez każdego z protagonistów autokreacji, prowadzącej do przekształcania ich życia w rodzaj przedstawienia oglądanego przez pozostałych uczestników interakcji. Alfred Allmers przedmiotem swojego spektaklu czyni kalectwo własnego syna. Po wielokroć i w różnych sytuacjach deklaruje przecież, że zamierza go przekształcić w „prawdziwego człowieka”, by udowodnić własny geniusz. To, co dla Allmersa jest przedmiotem codziennego działania, dla Johna Gabriela Borkmana pozostaje jedynie oczekującym na zrealizowanie projektem. Dawny dyrektor banku, ograniczywszy swoją egzystencję do życia w zamknięciu na terenie podupadającego domu rodzinnego, w trakcie swych trwających już osiem lat, niekończących się spacerów przygotowuje się do najważniejszego występu w swym życiu, jakim ma być projektowany przez niego wielki powrót do życia w przestrzeni publicznej. Bez wątplenia także aktywność Halvarda Solnessa – budowanie wygodnych „domów dla ludzi” – stanowi istotny element jego społecznej autokreacji. Swoją starannie wypracowany wizerunek „architekta ludzkiego szczęścia” Solness wykorzystuje, by ukryć przed innymi fakt, że sam skazany jest na swoście rozumianą bezdomność, zaś pod osłoną silnego i nieprzejednanego charakteru skrywa strach przed konkurencją młodości.

Ten wyraźny rozdźwięk między tym, kim jest Ja, a oczekiwaniami, jakie przed sobą stawia, dodatkowo zostaje wzmocniony właśnie przez

¹¹ Vigdis Ystad, *Henryk Ibsen jako myśliciel*, tłum. Ewa Partyga, [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. Maria Sibińska, Katarzyna Michniewicz - Veisland, Księgarnia Akademicka 2007, s. 22.

obecność Innych. W interakcjach z nimi protagoniści dramatów Ibsena próbują bowiem dostrzec efekty podejmowanych przez siebie autokreacyjnych działań. Ci artyści, wizjonerzy, kreatorzy i marzyciele sprawiają wrażenie, jakby na otaczającą ich rzeczywistość patrzyli z dyskredytującego ją dystansu. Jednocześnie jednak wszystkie ich działania naznaczone są silną potrzebą wpisania własnej egzystencji w porządek tej pozornie odrzucanej rzeczywistości, zaś typowe dla nich próby zarządzania własnym wizerunkiem uznać można za pochodną stereotypizacji zachowania i charakteru, której ulegają¹². I to właśnie w przestrzeni między tym, w jaki sposób Allmers, Solness, Borkman i Rubek widzą samych siebie, a tym, jak widzą ich inni, ujawnia się jedna z podstawowych dla późnych dramatów Ibsena siła prowokująca jego bohaterów do działania: siła naznaczającego bohaterów społecznego piętna, które w ramach nieustannie mieszających się ze sobą procesów retrospekcji i progresji wywiera szczególnie wpływ na to, w jaki sposób konstruują oni własną tożsamość.

W książce *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* Erving Goffman określa piętno jako „narzędzie, za pomocą którego konstruuje się i jest podtrzymywana hierarchia społeczna”. I dodaje, że „dyskurs piętna jest częścią kodeksu moralnego, który wykorzystujemy, aby utrzymać ludzi na swoim miejscu”¹³. Możliwość społecznego napiętnowania jednostki, ocenianie jej przez pryzmat widocznych na jej ciele stygmatów ułomności czy kalectwa lub w kontekście powszechnie znanych faktów z jej życia, które w danym porządku społecznym prowadzą do jej dyskryminacji, to zdaniem Goffmana działanie wpływające na utwierdzenie się zbiorowego poczucia bezpieczeństwa. Piętno, którego charakter zależy od specyfiki grupy piętnującej (nie istnieją uniwersalne wyznaczniki piętna; to, co stanowi o dyskryminacji jednej jednostki, może stanowić przedmiot pożądaną innej), pozwala wyeliminować lub zmarginalizować jednostki zagrażające poczuciu jedności danej grupy. Jednocześnie dla jednostki odczuwającej własną inność piętno może stanowić wygodny pretekst do zdystansowania się od otaczającej ją rzeczywistości,

¹² Por. Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. Anna Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2005, s. 88.

¹³ *Ibidem*, s. 21.

stanowiąc przy tym wiarygodne wyjaśnienie jej niepowodzeń na arenie życia społecznego. Zepchnięta na margines jednostka naznaczona piętnem zmuszona jest do życia w poczuciu ciągłego zagrożenia i niepewności co do własnego statusu. W efekcie musi ze wzmoczoną siłą walczyć o zachowanie swojej tożsamości, a także działać w taki sposób, aby obronić naturalne w jej mniemaniu prawo przynależności do grupy, z której się wywodzi, do której przynależy lub do której zamierza się przyłączyć. Piętno (to, które jest wypisane na ciele; to, które, choć ukryte, stanowi element powszechnej wiedzy, oraz to, które jest wyłącznie przedmiotem wiedzy samopiętnującej się jednostki) sprawia, że „napiętnowany uczestnik sytuacji społecznych musi się wystrzegać najmniejszych uchybień w etykiecie, a jeśli już takowe popełni, musi umieć gestem lub okrzykiem zasygnalizować, że ciągle sprawuje nad sobą kontrolę i że nie dzieje się z nim nic, co mogłoby zagrozić jemu albo zbiorowości”¹⁴. Wywołany przez naznaczenie piętnem strach sprawia, że jednostka taka w sytuacjach społecznych nie skupia się na swoich indywidualnych potrzebach, lecz na tym, jak jej działania, gesty i słowa zostaną odebrane przez zbiorowość.

W pierwszej części moich rozważań starałem się pokazać, w jakim stopniu protagoniści późnych dramatów Ibsena organizują swoją egzystencję wokół autokreacji, przebiegającej w przytomności ich bliźnich. Teraz postaram się wykazać, że te działania łączyć można z dążeniem do ukrycia bądź zminimalizowania społecznej siły oddziaływania piętna, którym ci bohaterowie są naznaczeni lub którym sami się naznaczają. Interesujący mnie tutaj protagoniści czterech ostatnich dramatów Ibsena mają jasne wyobrażenie na temat pożądanego charakteru własnego wizerunku społecznego. Sprawiają w związku z tym wrażenie, jakby kierowali się przekonaniem, że „każde społeczeństwo ustanawia własne sposoby kategoryzowania ludzi, a przedstawiciele poszczególnych kategorii wyposaża w zestawy atrybutów uchodzących za ich cechy typowe i naturalne”¹⁵. W efekcie, konstruując swój wizerunek na oczach innych, bohaterowie ci stanowiąc mogą egzemplifikację wyrażanego przez Goffmana przekonania, że „piętno okazuje się w istocie szczególnym

¹⁴ *Ibidem*, s. 10.

¹⁵ *Ibidem*, s. 32.

rodzajem relacji między atrybutem a stereotypem”¹⁶. Zdaniem Goffmana nawet jeśli objawy i ślady piętna zostaną zatuszowane (Solness, Alfred i Rita Allmersowie) lub w naturalny sposób przestaną być widoczne (Borkman), to naznacza ono jednostkę aż do jej śmierci, czasami zaś bywa także dziedziczone przez jej potomków. Społeczna żywotność piętna jest zatem trwalsza niż jego faktyczny, fizyczny wymiar.

Tak rozumiane piętno, które kulturowo sankcjonuje nierówność społeczną, wydaje się szczególnie pomocne przy interpretacji niektórych wątków zapisanych przez Ibsena w dramatach zamykających cykl jedenastu sztuk o tematyce współczesnej. Wydaje się bowiem, że to właśnie piętno ciążące nad bohaterami tych tekstów i chęć jego zakwestionowania, oderwania się od dyskredytującej jednostkę i marginalizującej jej funkcje społeczne skazy stanowi jeden z podstawowych motywów działania postaci. Wydaje się również, że to właśnie piętno, a przede wszystkim rozmaicie rozumiane strategie radzenia sobie z nim stanowią źródło podejmowanych przez protagonistów tych tekstów intensywnych prób redefiniowania własnej tożsamości, o których była dotąd mowa. Problem wydaje się szczególnie interesujący ze względu na fakt, że piętno w dramatach Ibsena pojawia się jednocześnie w dwóch najczęściej opisywanych przez literaturę przedmiotu wymiarach: po pierwsze, w postaci zewnętrznych znaków (najczęściej cielesnych), sygnalizujących, że ze statusem moralnym ich nosicieli wiąże się coś nadzwyczajnego i złego zarazem; po drugie, w postaci samej hańby, której społeczna nośność eliminuje konieczność eksponowania jej cielesnych atrybutów¹⁷. Widzialne piętno, które jednostce stykającej się z osobą napiętnowaną natychmiast przekazuje informacje na temat naznaczającej ją ułomności, pojawia się w przypadku tytułowego bohatera *Małego Eyolfa*, a pośrednio obecne jest również u protagonisty *Budowniczego Solnessa* (jego lęk wysokości, o którym wiedzą niektóre postaci, staje się przyczyną kończącego dramat tragicznego wypadku, prowokując jednocześnie cyniczną uwagę triumfującego Ragnara: „Zbyt długo nas trzymał w dole. Teraz chcemy zobaczyć, jak i on też, łaskawie przynajmniej raz będzie pod wozem”¹⁸).

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ *Ibidem*, s. 31.

¹⁸ H e n r y k I b s e n, *Budowniczy Solness*, *op. cit.*, s. 409.

Drugi typ piętna łączy się z doświadczeniami życiowymi jednostki oraz jej cechami charakterologicznymi i odnaleźć go można w każdym z czterech omawianych tu tekstów.

Szczególnie wart analizy jest przypadek Johna Gabriela Borkmana, który sam naznaczony piętnem dokonanego przed laty przestępstwa, staje się źródłem stygmatyzacji członków własnej rodziny. W tym przypadku przestępstwo, które zrujnowało karierę Borkmana (bohatera poznajemy już po odbyciu kary więzienia, a zatem w momencie, w którym piętno w jego wymiarze prawnym zostało zmasane), w dramacie ujawnia się przede wszystkim jako przyczyna rozpadu podstawowych więzi społecznych i rodzinnych. Ibsen, zamykając swoich bohaterów w przestrzeni popadającego w ruinę majątku Borkmanów, pokazuje autodestrukcyjną siłę samostwarzającego się piętna. Bohaterowie dramatu, którzy zdecydowali się na życie w zamknięciu, wyrzekają się też możliwości konfrontacji z tak zwanymi normalsami (zarówno Fokdal, jak i pani Wilton są naznaczonymi piętnem społecznymi wyrzutkami) i tracą możliwość obiektywnej oceny społecznego oddziaływania odczuwanego przez nich piętna. Dla zrozumienia sensu zamknięcia w czterech ścianach, które zdaniem pani Borkman trwać ma aż do chwili, w której Erhard, zdobywając sławę, odzyska dobre imię rodziny, pomocne mogą okazać się obserwacje Goffmana, który odnotował, że „wśród swoich jednostka z piętnem może traktować swoją ułomność jako podstawę do organizowania sobie życia. Jednakże musi się w tym celu wycofać do niepełnego świata. Może w nim rozwinąć swoją niewesołą opowieść o tym, dlaczego jest nosicielem piętna”¹⁹. W takiej interpretacji izolacja Borkmanów okazuje się świadomie przez nich podjętą ucieczką przed dyskredytującym ich oddziaływaniem piętna. Kluczowe znaczenie dla tragikomicznego wymiaru dramatu Ibsena ma fakt, że przygotowywany do wypełnienia misji Erhard odrzuca prezentowany przez matkę sposób widzenia świata i postanawia pójść własną drogą. Również w tym bunocie syna przeciwko matce dostrzec możemy opisywane przez Goffmana mechanizmy obronne stosowane przez jednostkę uciekającą przed dzieczeniem cudzego piętna. Goffman stwierdzał, że w wielu przypadkach jednostka przebywająca wśród napiętnowanych dochodzi do wniosku, że opowieść „współtowarzyszy ją nudzi i że to całe skupienie się

¹⁹ Erving Goffman, *op. cit.*, s. 53-54.

na historiach o okrucieństwie, na wyższości grupowej, na opowieściach o oszustwach, krótko mówiąc – na problemie, jest jedną z większych kar za jego posiadanie”²⁰. Wydaje się przy tym, że odrzucenie przez Erharda martyrologicznej opowieści matki sprawia, że bezskuteczna walka Pani Borkman o odzyskanie dobrego imienia, „które według jej założeń po prostu się jej należy ze względu na niezakwestionowane aspekty jej społecznej tożsamości”²¹, jeszcze wyraźniej wskazuje na determinującą działania jednostki siłę obecnego w jej życiu piętna.

Piętno pojawia się także w wyraźny sposób w *Gdy wstaniemy z martwych* (przebywający pośród „zdychających much i podobnych do nich ludzi” Profesor Rubek w relacjach z Mają i Ulfheimem definiowany jest przez dyskredytujący go pryzmat wieku) oraz w *Budowniczym Solnessie* (Solness ma świadomość tego, że jego sukces jako architekta był możliwy tylko i wyłącznie za sprawą tragedii, której doświadczyła jego rodzina, nosi więc w sobie poczucie winy i strach przed demaskacją, przeradzający się w ogólną niechęć do jakichkolwiek kontaktów z innymi ludźmi). Wydaje się jednak, że najciekawszą a ponad to najbardziej rozbudowaną i zróżnicowaną dramaturgicznie funkcję pełni ono w *Małym Eyolfie*.

Pobieżna lektura dramatu mogłaby doprowadzić do wniosku, że jednostką szczególnie napiętnowaną jest tutaj dziewięcioletni syn Allmersów, Eyolf, który w dzieciństwie został kaleką. Do wypadku doszło w dość specyficznej sytuacji. Chłopiec bowiem spadł ze stołu, pozostawiony bez opieki rodziców, którzy w tej „śmiertelnie pięknej chwili”, jak mówi o niej Rita Allmers, doświadczyli być może ostatniego w ich małżeństwie seksualnego zbliżenia. Dlatego też dyskredytujące Eyolfa kalectwo stanowi zarazem piętno ciężące nad związkiem Allmersa i Rity. I to właśnie Rita, która od czasu nieszczęśliwego wypadku unika kontaktu z synem, zanim Eyolf zdąży pojawić się na scenie daje do zrozumienia, że jego społeczna aktywność musi być interpretowana przez pryzmat definiującej go niepełnosprawności. Kiedy Asta z dezaprobatą mówi o tym, że chłopiec pod wpływem ojca zajmuje się tylko i wyłącznie nauką, Rita odpowiada bez zastanowienia: „Czym Eyolf miałby się zajmować. Nie może przecież biegać i bawić się... jak inne dzieci”²².

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 34.

²² H e n r y k I b s e n, *Mały Eyolf*, *op. cit.*, s. 35-36.

Daje tym samym jasno do zrozumienia, że kalectwo Eyolfa traktować należy jako determinantę jego codziennego życia.

Badając stosunki między jednostkami napiętnowanymi a tymi, które piętna są pozbawione, Goffman zaznaczał, że „z założenia nie wierzymy, że osoba napiętnowana jest w pełni człowiekiem. Opierając się na takim założeniu, stosujemy wobec niej różne formy dyskryminacji, przez co skutecznie – nawet jeśli często nieświadomie – zmniejszamy jej życiowe szanse. Niepostrzeżenie konstruujemy własną teorię piętna – ideologię tłumaczącą niższość napiętnowanego”²³. Wydaje się zatem, że to brutalne stematyzowanie kalectwa tytułowego bohatera, które już od pierwszej sceny dramatu pojawia się w dyskryminującej go funkcji, pozwala Ibsenowi jednoznacznie określić relacje między postaciami, które dzieli dystans. Jednocześnie dzięki otwierającej dramat werbalnej stygmatyzacji Eyolfa Ibsen osiąga silne wrażenie konsternacji u widza w chwili, kiedy tytułowy bohater dramatu pojawia się na scenie wyposażony w dwa wykluczające się atrybuty (Goffman nazwałby je symbolem piętna i jego dezidentyfikatorem): drewnianą kulę i ubranie stylizowane na żołnierski mundur. Ten strój, odnoszący się do wyrażanych *explicitie* marzeń Eyolfa o byciu żołnierzem, szybko jednak zostaje przez otaczające go postaci sprowadzony do funkcji przebrania, nieudanej próby ukrycia ewidentnych oznak piętna, która za sprawą swej nieporadności wystawia chłopca na pośmiewisko. Kiedy Eyolf stwierdza, że nie chce iść na plażę, Allmers odpowiada: „Wyśmiewają się z ciebie? Z twego pięknego ubrania”²⁴, projektując na innych reakcję, której spodziewałby się po sobie. W tej jedynej w całym dramacie scenie, w której stykamy się z tytułowym bohaterem, szczególnie interesująca wydaje się bezkompromisowość, jaką Ibsen przypisuje Eyolfowi, występującemu przeciwko traktowaniu skazy fizycznej jako determinującej jego przyszłość.

W rozmowie Eyolfa z ojcem, której stawką jest potwierdzenie przynależności chłopca do otaczającego go świata na równych prawach z innymi jednostkami, Ibsen wskazuje zatem na destrukcyjną i inwazyjną siłę dyskursu piętna. Eyolf, który nie tylko zakłada strój żołnierski, lecz także opowiada o swoich nowych umiejętnościach (strzelanie z łuku), mających udowodnić jego przekraczającą fizyczną skazę sprawność, popełnia

²³ Erving Goffman, *op. cit.*, s. 39.

²⁴ Henryk Ibsen, *Mały Eyolf*, *op. cit.*, s. 39.

tu jeden z podstawowych błędów, o których pisał Goffman, analizując modele społecznych zachowań osób napiętnowanych. Goffman zwraca bowiem uwagę na fakt, że akceptacja osoby napiętnowanej ma zawsze charakter pozorny, ponieważ obecność napiętnowanego i każda jego aktywność w sferze publicznej domaga się reakcji i komentarza, a przez to niszczy neutralność relacji i sytuacji. Ta konieczność jednoznacznego ustosunkowania się do obecności napiętnowanej jednostki, jak chciałby Goffman, warunkiem pozornej akceptacji osoby napiętnowanej czyni takie jej zachowanie, które sprawia, że „normalsi nie zostają postawieni w sytuacji, w której okazanie akceptacji nie jest łatwe lub, co gorsza, jest po prostu bardzo trudne. Od nosicieli piętna taktownie się oczekuje, że będą dobrze wychowani i nie będą nadużywać swojego szczęścia. Nie powinni testować granic okazywanej im akceptacji ani czynić z niej podstawy do kolejnych roszczeń. Tolerancja jest oczywiście zazwyczaj częścią tego targu”²⁵. Konsekwencja, z jaką Eyolf domaga się potwierdzenia swojej przynależności do kręgu normalsów, wprawia zarówno Allmersa, jak i Ritę w zakłopotanie. Na jasno sformułowane przez Eyolfa pytania i deklaracje co do własnej przyszłości („Myślisz, że wyzdrowieję i będę mógł powędrować z tobą?”, „A jak [Borghheim] przyjdzie następnym razem, poproszę go, żeby nauczył mnie pływać”, „Kiedy będę duży, muszę zostać żołnierzem”²⁶) Alfred, podobnie zresztą jak „nieobecne” w trakcie tej rozmowy Asta i Rita, nie potrafi zareagować inaczej, niż odsuwając od siebie konieczność zderzenia się z bolesną dla niego prawdą (odpowiadając Eyolfowi, używa on między innymi takich określeń, jak „być może”, „zobaczymy”). Ten brak porozumienia, stanowiący zarzewie rodzącego się konfliktu, łączyć zapewne należy z opisywanym przez Goffmana faktem, że „mechanizmy interakcji opartej na komunikacji werbalnej bezustannie kierują uwagę na defekt, wciąż żądając szybkich i klarownych komunikatów, które to żądania nie mogą zostać spełnione”²⁷. W swojej pracy o piętnie Goffman zwracał także uwagę na fakt, że narażona na dyskredytujące spojrzenia jednostka, zamiast obawiać się nieprzychylnych reakcji, podchodzi do kontaktów z normalsami z wyzywającą arogancją, prowokując w ten sposób określone reakcje zwrotne.

²⁵ Erving Goffman, *op. cit.*, s. 164.

²⁶ Henryk Ibsen, *Mały Eyolf*, *op. cit.*, s. 37-40.

²⁷ Erving Goffman, *op. cit.*, s. 86.

Wymykające się spod kontroli zachowanie Eyolfa, który kolejnymi pytaniami prowokuje Allmersa do wyrażenia dyskredytującej chłopca opinii, pokazuje – jakby chciał Goffman – jak zwykła interakcja twarzą w twarz może się wymknąć spod kontroli. W sensie dramaturgicznym natomiast stanowi ono przygotowanie do zaskakującego pojawienia się Szczurzycy, która swoim bezkompromisowym zachowaniem przerywa opresyjną sytuację, nad którą żadna z biorących w niej udział postaci nie była już w stanie zapanować.

To właśnie Szczurzycy, która nawiązuje z Eyolfem kontakt pozbawiony zagrożenia dyskredytacją, Ibsen przypisuje prawo wskazania tego, że noszone przez chłopca piętno stanowi jedynie nieodłączny element jego tożsamości. Doświadczenia Eyolfa i Szczurzycy są podobne, ponieważ również ona, jako jednostka nosząca piętno odmienia, funkcjonuje na marginesie życia społecznego. Pojawienie się Szczurzycy jest więc szczególnie istotne dla ostatecznego ukształtowania się naznaczonej piętnem tożsamości Eyolfa. Goffman pisał, że moment odkrycia piętna jest dla jednostki napiętnowanej kluczowy, ponieważ zmusza ją do nawiązania kontaktu z innymi napiętnowanymi jednostkami; kontakt ten, nawet jeśli ma charakter jednorazowy i chwilowy, zwykle wystarcza, by jednostka taka zobaczyła, że istnieją ludzie do niej podobni. Nic więc dziwnego, że chłopiec, który do tej pory wychowywany był w taki sposób, aby piętnujące go kalectwo pozostawało w ukryciu, w podążaniu za Szczurzycą znalazł rodzaj wyzwolenia. Śmierć Eyolfa, za którą Alfred Allmers obarcza odpowiedzialnością działanie reprezentowanych przez Szczurzycę złych mocy, byłaby w takiej interpretacji jedynie próbą akceptacji noszonego piętna i przepracowaniem doświadczonej w domu rodzinnym traumy odrzucenia. Wydaje się, że właśnie w tym miejscu wykorzystanie dyskursu piętna do analizy *Malego Eyolfa* może przynieść szczególnie interesujące efekty. Zwraca on bowiem uwagę na te elementy dramatu, które często pomija się w istniejących interpretacjach.

Przede wszystkim warto poddać analizie status Szczurzycy, a szczególnie to, że od momentu, w którym pojawia się ona w domu Allmersów, zostaje rozpoznana jako jednostka napiętnowana, jako odmieniec, choć – jak wskazują didaskalia – w jej wyglądzie nie można znaleźć żadnych stygmatyzujących ją znaków. Didaskalia zwracają uwagę na fakt, że jest ona „stara, niska, chuda, pokurczona, ma siwe włosy i przenikliwe spoj-

zenie. Ubrana jest w niemodną kwiecistą suknię, czarny czepek i salopkę. W ręce trzyma duży czerwony parasol, na ramieniu zwisa jej uwiązany na sznurku czarny worek²⁸. Dają one zatem jedynie do zrozumienia, że różni się ona od pozostałych bohaterów pod względem wieku i stylu. Trudno jednak znaleźć w tym opisie jakiegokolwiek oznaki szczególnej mocy, której posiadanie przypisują jej wszyscy bohaterowie dramatu. Pamiętając, że – zgodnie z opinią Jöрана Mjöberga – „Henryk Ibsen pisał swoje sztuki w sposób w najwyższym stopniu przemyślany. Każda replika jest tutaj bardzo dokładnie wyważona. Każda postać gruntownie opisana. Autor umieszcza w didaskaliach opis jej zewnętrznego wyglądu, rysów twarzy, a także bardzo szczegółowo planuje otoczenie”²⁹, można zaryzykować stwierdzenie, że wyjątkowość Szczurzycy przekracza w tym wypadku jej zewnętrzne, natychmiast zauważalne cechy, a charakter noszonego przez nią stygmatu ujawnia się dopiero w relacjach, w jakie wchodzi ona z innymi bohaterami dramatu.

Jak się wydaje, odmienność wchodzącej w interakcję z Allmersami Szczurzycy to przede wszystkim efekt jej bezkompromisowego i nonkonformistycznego zachowania. Już pierwsze pytanie, które zadaje w momencie pojawienia się w salonie Allmersów, burzy zasady dobrej konwersacji, ponieważ zmusza jej nowo poznanych interlokutorów do kłamstwa lub publicznego wyznania doskwierających im problemów (Szczurzyca pyta: „Czy coś państwa gryzie?”³⁰). Szczurzyca, w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów dramatu, nie uchyla się również od zwrócenia uwagi na kalectwo Eyolfa, zaś określenie, którym przywołuje chłopca, nabiera metatekstualnego znaczenia. Nazywając go „młodym rannym wojakiem”³¹, w warstwie słownej czyni możliwym to, czego potencjalności nie chciał wcześniej zaakceptować Alfred (dla Szczurzycy „rana” jest jedynie epizodem w życiu Eyolfa, dla Allmersów stanowi ona determinantę jego życia). Wydaje się, że niechęć do Szczurzycy bierze się również stąd, że nie obawia się ona swojej odmienności, którą wielokrotnie werbalizuje w trakcie swobodnie toczącej się opowieści. Celem

²⁸ Henryk Ibsen, *Mały Eyolf*, op. cit., s. 39.

²⁹ Jöran Mjöberg, *Henryk Ibsen – płodny budowniczy*, [w:] *Zamki na lodzie...*, op. cit., s. 149.

³⁰ Henryk Ibsen, *Mały Eyolf*, op. cit., s. 40.

³¹ *Ibidem*, s. 41.

Rity, Asty i Alfreda zdaje się „opanowanie do perfekcji manier ciała, wycucia czasu i miejsca, kolejności, etykiety i natężenia zachowań, składających się na niezbędne, choć słabo wyodrębnialne wrażenie normalności zapewniające człowiekowi nadwyżkę uwagi, konieczną do sprawnego funkcjonowania w świecie”³². Tymczasem Szczurzyca swoim zachowaniem prowokuje ich do przekroczenia tych konwencjonalnych zachowań, co u Alfreda i Rity budzi lęk.

Goffman zwracał uwagę na to, że normalsi (zdaniem kanadyjskiego socjologa każdy normals naznaczony jest jakimś – świadomie lub nie – skrywanym piętnem) w zetknięciu z obcymi odczuwają strach, ponieważ przy okazji tych mieszanych interakcji „może wyjść na jaw, że mają oni jakiś atrybut różniący ich od innych członków przypisanej im kategorii, który uczyni ich osobami mniej pożądanymi społecznie”³³. W tym sensie Szczurzyca swoją konfrontacyjną obecnością prowokuje Alfreda i Ritę do ujawnienia noszonego przez nich piętna. Szczególne znaczenie ma w tym kontekście jej ostatnia wypowiedź. W odpowiedzi na zapewnienia Rity, że żadna pomoc nie jest im potrzebna, Szczurzyca stwierdza: „Nigdy nic nie wiadomo. Jeśliby państwo zauważyli, że coś dręczy i gryzie, kręci się i wierci, proszę tylko wezwać mnie i Mopsika”³⁴. Jej słowa potraktować zatem można jako zapowiedź czekającej Allmersów tragedii (śmierć Eyolfa), stanowiącej punkt wyjścia do ujawnienia dyskredytujących ich informacji. W przypadku Szczurzycy istotny wydaje się również jej niejednoznaczny status jako postaci, która sprawia wrażenie, jakby jednocześnie przynależała do akcji dramatycznej i znajdowała się na zewnątrz niej. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że również w pozostałych wspomnianych wcześniej dramatach Ibsena pojawiają się postaci, które niczym Szczurzycę można za Goffmanem nazwać społecznymi dewiantami. Społeczni dewianci to osoby bez afiliacji, które nigdzie nie przynależą, dobrowolnie i otwarcie odmawiając zaakceptowania miejsca przyznanego im w społeczeństwie. Zachowują się nonkonformistycznie i/lub w pewnym stopniu buntowniczo wobec podstawowych instytucji odrzucanego społeczeństwa, dobrowolnie i świadomie przyjmując piętno odmienności. Wydaje się, że ów typo-

³² Erving Goffman, *op. cit.*, s. 10.

³³ *Ibidem*, s. 32.

³⁴ Henryk Ibsen, *Mały Eyolf*, *op. cit.*, s. 42.

wy dla dewiantów społecznych dystans, a także podejmowanie działań przekraczających obowiązujące zasady stosowności charakteryzuje nie tylko Szczurzycę z *Małego Eyolfa*, ale także Ulfheima z *Gdy wstaniemy z martwych*, Hildę Wangel z *Budowniczego Solnessa* czy Fanny Wilton z *Johna Gabriela Borkmana*. Każda z tych postaci obdarzona została przez Ibsena siłą, która sprawia, że swoimi działaniami w kluczowy sposób wpływa na kształt rzeczywistości świata przedstawionego, do której należą tylko w ograniczonym wymiarze, uzasadnionym przez dramaturgiczną funkcję przypisaną jej przez autora.

Śmierć Eyolfa, która staje się punktem wyjścia do długo prowadzonych przez Alfreda i Ritę rozmów o odpowiedzialności za kalectwo syna i tragiczny wypadek, wprowadza w świat Allmersów kluczową dla ich tożsamości zmianę. Wydaje się bowiem, że w chwili śmierci chłopca tracą oni status normalsów i stają się początkowo jednostkami dyskredytowanymi, aby następnie, w trakcie pełnych wzajemnych oskarżeń rozmów dokonana wzajemnej dyskredytacji, jednoznacznego napiętnowania. Różnica między jednostką zdyskredytowaną a dyskredytowaną polega głównie na tym, że w przypadku tej pierwszej piętno jest widoczne, zaś wiedzę o nim można osiąść bez konieczności bliskiego poznania tego kogoś (Eyolf). W przypadku osób dyskredytowanych mamy do czynienia z jednostkami, których piętno jest ukryte, niewidoczne, nieznanie lub na tyle zmarginalizowane, że nie ma wpływu na ich funkcjonowanie aż do momentu, w którym stanie się przedmiotem powszechnego zainteresowania. Jednostka taka żyje w poczuciu ciągłego zagrożenia, gdyż zdaje sobie sprawę z tego, że ze względu na noszone piętno jej potencjał dyskredytacji jest na tyle silny, że całe swoje życie musi podporządkować przeciwdziałaniu. Wydaje się, że zarówno Alfred, jak i Rita w trakcie wieloletniego wspólnego życia nauczyli się ujarzmić ciężące nad nimi piętno odpowiedzialności za wypadek syna (Rita, jak mówi Alfred, unikała kontaktów z synem; Alfred, zgodnie z deklaracjami Rity, traktował go jak narzędzie własnej pracy). Lecz choć zdołali wypracować własny lokalny świat kodów komunikacyjnych, stereotypów reakcji na specyficzne sygnały innych uczestników społecznych sytuacji (nie bez znaczenia jest fakt, że żyją oni na odludziu), to w momencie śmierci Eyolfa ten wypracowany wielkim wysiłkiem rdzeń normalności uległ destrukcji.

Śmierć chłopca służy zatem Ibsenowi do ujawnienia na kilku płaszczyznach destrukcyjnego wpływu dyskursu piętna na jednostkę. Tocząca

się między Ritą a Allmersem gra, której stawką jest obarczenie jednego z nich odpowiedzialnością za śmierć syna, ujawnia jednocześnie pod rządą funkcję, jaką Eyolf pełnił dotychczas w ich świecie. Opuszczony i odrzucony przez rodziców, widzących w nim wyłącznie dowód własnej niefrasobliwości, znajdował się na marginesie ich codziennego życia, będąc jednocześnie jedną z niewielu nici podtrzymujących ich związek. Jednak ta istotna dla Alfreda i Rity funkcja Eyolfa ujawnia się dopiero w momencie, w którym muszą oni dokonać porządkującej ich świat interpretacji położenia, w którym znaleźli się po stracie chłopca. To konsekwentnie prezentowane przez Ibsena uprzedmiotowienie Eyolfa (Allmers nie potrafił zaakceptować kalectwa Eyolfa i nawet po jego śmierci nie może wypowiedzieć słowa „kula”; Rita z nieprzepracowaną traumą porodu deklaruje, że Eyolf tak naprawdę zawsze był dla niej kimś obcym i „nigdy nie dał się pokochać”) wyraźnie pokazuje, że podjęte przez nich próby uporządkowania życia po stracie Eyolfa to tylko i wyłącznie świadomie podejmowane działania terapeutyczne, mające na celu zagłuszenie strachu przed ciężącym nad nimi piętnem współodpowiedzialności. Wydaje się zatem, że Ibsen dystansuje się od możliwości pozytywnej weryfikacji Rity i Allmersa, gdyż w ich wzajemnych stosunkach – mimo tragicznego doświadczenia – niewiele uległo zmianie. I choć w scenie, w której Allmersowie przyznają się do odpowiedzialności za śmierć Eyolfa, Ibsen prowokuje ich do tego, by na chwilę zrezygnowali z typowej dla nich konsekwentnej autopromocji, to w ostatniej scenie dramatu wskazuje na fakt, że podjęte przez nich działania terapeutyczne nie przyniosło oczekiwanych rezultatów. Alfred i Rita powtarzają więc gest odrzucającego stygmat niepełnosprawności Eyolfa. Chcąc zaprzeczyć piętnu, którym nazaczyła ich śmierć Eyolfa, podejmują takie działania, jakich nigdy nie potrafią zrealizować. W takiej interpretacji „dziękuję” Rity, które kończy dramat, to wyraz wdzięczności za możliwość powrotu do świata, w którym nigdy nie było Eyolfa, a zatem nigdy nie było również piętna determinującego działania małżonków.

W każdym z czterech ostatnich dramatów Ibsena obecne w życiu bohaterów piętno stanowi dla nich jeden z podstawowych motywów podejmowania rozmaitych działań. Jednak to ciężące nad rzeczywistością świata przedstawionego piętno nie stanowi jedynie egzystencjalnego doświadczenia napiętnowanej jednostki, lecz w dobitny sposób wpływa także na kształt rzeczywistości przedstawionej, która przez dyskurs pięt-

na zostaje rozczłonkowana, rozbita na fragmenty. W późnych dramatach Ibsena bycie-tu postaci, która w ramach podejmowanych, świadomie lub nie, działań terapeutycznych próbuje uwolnić się od ciężkiej nad nią społecznej skazy, zaczyna być ważniejsze od relacji międzyludzkich, które w rzeczywistości naznaczonej piętnem stają się często niemożliwe.