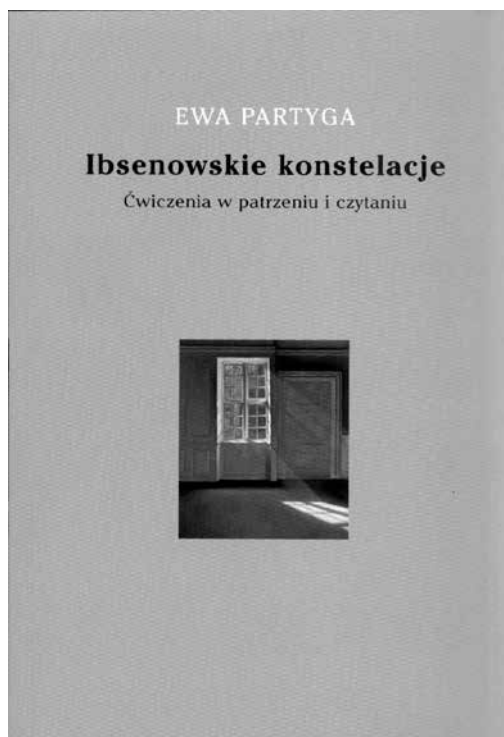


Ewa Partyga, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.

Tytuł i podtytuł książki Ewy Partygi niesie istotne informacje, na które chcę od razu zwrócić uwagę czytelnika. Słowo „konstelacje” stało się za jej sprawą terminem gatunkowym krytyki i komparatystyki, chociaż nie ona pierwsza go użyła. Zrobili to zapewne autorzy pracy zbiorowej pod tytułem *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego* (red. Urszula Kowalczyk i in., Warszawa 2012), do której zresztą odwołuje się Autorka. W jej książce termin został potwierdzony i zatwierdzony, i pewnie się przyjmie, gdyż wydaje się bardzo przydatny zwłaszcza komparatystom. Konstelacje gwiazd są przecież niczym innym jak grupą ciał niebieskich leżących względnie blisko siebie, które myśl ludzka łączy w całość i nadaje im nazwy ptaków, postaci mitycznych i przedmiotów odnoszących się do ruchu, drogi, wędrówki: Mały i Wielki Wóz, Droga Mleczna. Mamy zatem do czynienia z czymś, co istnieje, a co zmienia swoje położenie w przestrzeni, co jest porządkowane i nazywane przez myśl ludzką. Konstelacje są zatem pewną niekompletną paralełą do naszego zawodu, do naszego myślenia. Książka Ewy Partygi nosi podtytuł *Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*; patrzenie odnosi się do sztuk plastycznych i teatru; czytanie można rozumieć jako „odeczytywanie” zarówno tekstów jak skutków patrzenia. Książka zawiera „Wprowadzenie” i kolejno cztery konstelacje: „wizualne”, „filozoficzne”, „skandynawskie” i „młodopolskie”. Kolejność konstelacji nie jest wcale przypadkowa. Najpierw widzimy i dowiadujemy się, jak i co widzi Ibsen, Munch, Hammershøi. Potem myślimy i dowiadujemy się, jak myślał Ibsen i filozofowie, aż napotykamy na konkrety: obecność Ibsena w dramacie norweskim i w teatrze Ingmara Bergmana, a wreszcie na obecność dramatów norweskiego dramaturga w polskim teatrze i w świadomości elit kulturalnych. Idę tym tropem.

Obszerne „Wprowadzenie” ma charakterystyczne cechy całości książki i w ogólności pisarstwa Autorki. Pisze ona zwięźle według wskazówki Sajetana Tempe (choć nie sięgnęłaby z pewnością do tego właśnie źródła): „Nie będziemy



gadać niepotrzebnych rzeczy!” W jej przypadku są to rzeczy nie tylko zwięzłe i jasno ujęte, ale także nowe i przykuwające od razu uwagę czytelnika. Zna ona świetnie norweski, jest przecież także tłumaczką – współpracuje ściśle z Centrum Badań nad Ibsenem (Uniwersytet w Oslo), zna doskonale najnowsze międzynarodowe badania nad jego dziełem. Należy do dającego się widzieć jedynie pod mikroskopem „środowiska” (język polski nie zna zdrobnienia tego słowa!) polskich badaczy Ibsena. Są to krakowianie: Gabriela Matuszek, Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski i gdańszczanie: Maria Sibińska oraz – sporadycznie – Duńczyk gdański Jørgen Veisland. Z tej grupy tylko Sibińska i Veisland z wszelką pewnością czytają Ibsena w oryginale.

Najważniejsze we „Wprowadzeniu” jest dla mnie zwrócenie uwagi na żalną recepcję Ibsena w Polsce, nawet teatralną. Autorka wypomniała nam słusznie, że patrzymy często na Ibsena przez pryzmat *Kwintesencji ibsenizmu* Shawa, książki ważnej historycznie, ale wydanej po raz pierwszy w końcu XIX wieku; ponad pół wieku później przełożono ją na polski i bywa do dzisiaj ściągawką. Pokazuje szeroki kontekst fascynacji Ibsenem w Europie. Powraca do kwestii recepcji polskiej zwłaszcza w konstelacjach młodopolskich, ale także w innych miejscach. Wie i pisze o tym, że pierwszym historykiem teatru, który zwrócił uwagę na wątpliwość polskiej recepcji Ibsena był Jan Michalik, niekiedy idzie jego śladami. Tworzą

oni wspólnie forpocztę rewizjonizmu skierowanemu przeciwko mitom znaczącej obecności Ibsena w Polsce. Nic takiego nie miało miejsca. Ewa Partyga zaszła dalej na tej drodze, którą Michalik wcześniej wytyczył. Jestem zdania, że istnieje pilny problem refleksji ogólnej nad chroniczną, zadziwiającą – i zasmucającą – płytkością recepcji polskiej europejskich oraz innych wartości i wpływów na naszą kulturę. Często brakowało poważnego namysłu i gruntowności. Moja prywatna ankieta wykazała, że największy i wyjątkowo głęboki wpływ na naszą kulturę wywarła jedynie łacina. Łacina to niemało, ale gdzie podziła się reszta? Czy są jakieś przeoczone ślady? Co z recepcją Biblii znanej duchownym i bardzo wąskim elitom? Wydaje mi się, że podjęcie generalnego tematu recepcji jest ważnym zadaniem humanistyki polskiej. Jest to zajęcie dla wielu osób. Książka o Ibsenie i polskim Ibsenie przynosi istotną, ale ograniczoną odpowiedź na to pytanie. Odpowiedź jest ograniczona do jednego autora, który do niedawna uważany był często za ramotę nawet wśród osób wykształconych – służyć licznymi przykładami! – a ostatnio podniósł jego wagę w naszym kraju bodaj głównie wybitny reżyser niemiecki Thomas Ostermeier. Teatr może bardzo wiele, ale nie wszystko. Osoby wzmiankowane wcześniej i nowe – oby było ich wiele – mają w tej sprawie bardzo wiele do zrobienia.

„Konstelacje wizualne”. Są napisane błyskotliwie i z wielką wyobraźnią – pojęcie wyobraźni uważam za bardzo ważne i nie mające nic wspólnego z lichym komplementem dla Autorki – są oparte na nowoczesnej metodologii badawczej, przynoszą wiele nowych interpretacji i propozycji badawczych. Składają się z esejów prawdziwie znakomitych. Pierwszy tekst zaczyna się od fizjologii, by zakończyć się myślą o sztuce. Punktem wyjścia są niezwykle oczy Ibsena (astygmatyzm) oraz mit jego patrzenia i widzenia. Rzecz niby dobrze znana, która została przedstawiona i przanalizowana jak nigdy wcześniej. To w nieobjętym liczebnie dorobku światowych badań nad Ibsenem rzecz nie byle jaka. Zgodnie z decyzją Autorki najpierw patrzymy na Ibsena przez pryzmat portretów Muncha, a następnie patrzymy z Ibsenem na świat i na sztukę, a także na jego dramat. Rozbieżne widzenie bądź artystyczny astygmatyzm mają poważne konsekwencje dla twórczości Ibsena i jego myślenia o sztuce. W jego twórczości „mamy do czynienia ze światoołgądem, który jest programowo wieloperspektywiczny. [...] Oczy Ibsena przedstawiane na obrazach mogą służyć za metaforę modelu widzenia, które świadomie zrzekło się zdolności do wywoływania optycznej zbieżności. [...] Idea niezbieżnego widzenia służy poszerzeniu pola wizualnego także o obrazy emocjonalne i o kolektywne wizje, będące rezultatem wielu różnych praktyk percepcyjno-refleksyjnych.” (s. 36)

Na tym nie kończy się obcowanie z twarzą Ibsena. Następny rozdział „Konstelacji wizualnych” podnosi kwestię „Ibsena w teatrze fotografii” i „fotografii w dramatach Ibsena”. Autorka wykorzystwała wydany w Oslo album i opracowanie Petera Larsena, obejmujące wszystkie zachowane fotografie dramatopisarza i po mistrzowsku przedstawiła własne refleksje nad strategiami Ibsena, promującego

za pomocą fotografii swoją osobę, rolę fotografii w kulturze europejskiej drugiej połowy XIX wieku i jej wagę dla jego twórczości od *Peera Gynta* po *Hedgę Gabler*, z dodatkiem uwag o fotografii w dziele Strindberga. Do tych błyskotliwych i ważkich rozważań dodałbym mały przypis. Broda Ibsena z lat sześćdziesiątych XIX wieku nie jest przypadkiem „nieco niechlujnego zarostu”, ale brodą polityczną, brodą rewolucjonisty. Takimi młodymi ludźmi z takimi brodami interesowały się żywo służby specjalne od czasu Wiosny Ludów, poczynając od Petersburga, a kończąc na południowych krańcach Europy. Kiedy Ibsen zaczynał budować swoją nową personę na wynos po sukcesie *Branda* i *Peera Gynta* pod koniec lat sześćdziesiątych zmienił także pismo z trudno czytelnego na kaligraficzne, dobrze znane z jego rękopisów. Jestem pewien, że Autorce te sprawy są świetnie znane, ale nie chciała ich w tym miejscu odnotować. Nieco podobnych drobiazgów i nieścisłości znajdujemy na kartach jej książki, co – rzadko bo rzadko – może być jednak niekorzystne dla jej tekstów. Dodam tylko, że ukazało się niedawno drukiem przyteczne kompendium męskiego zarostu, które polecam paniom niedysponującym odpowiednią wiedzą w tej wielce dzisiaj palącej kwestii. Jest to książka Christophera Oldstone-Moore’a *Historia brody. Zaskakujące dzieje męskiego zarostu* (Kraków 2017). Ujmuje ona długie trwanie brody w kulturze, poczynając od czasów najdawniejszych, ale także jej czasową nieobecność na zniewieściałych męskich obliczach.

Ostatnie dwa rozdziały „Konstelacji wizualnych” to studia bardzo istotne i napisane po mistrzowsku: *Ikoniczne palimpsesty: Ibsen i Munch* oraz *Vilhelm Hammershøi, czyli Inny klucz do wyobraźni Ibsena*. Pierwszy z rozdziałów rozpatruje relacje między Ibsenem i Munchem, wprowadzając problemy, relacje i materiały dotychczas w Polsce nieznanne. Autorka pokazuje w tym tekście po raz pierwszy w sposób pełny swoją wielką umiejętność analizy obrazów, na czele z Munchem, a ponadto wprowadza temat dotychczas u nas niepodejmowany, który nazywam, idąc za jej wywodami – mitem Ibsena u Muncha. Wykorzystuje w tym tekście wyraziście wielką erudycję i imponujące panowanie nad dobrze sobie znanym międzynarodowym stanem badań. Oprócz błyskotliwych analiz kilka obrazów i rysunków norweskiego malarza oraz wpisania jego myśli artystycznej i szkiców scenograficznych w dzieje teatru, głównie Reinhardta, podziwiałem jej analizę mitu Ibsena, który wypracował sobie Munch, jego genezy, kształtu i znaczenia dla malarza, mającego także ambicje literackie, wreszcie jego zapisków ważnych jakoby dla badań nad Ibsenem, które przeceniano.

Rozważania nad twórczością Hammershøia zaczynają się niejako od końca: od jego pośmiertnej sławy i roli jako źródła inspiracji dla reżyserów i scenografów wielu krajów, których zafascynowało jego malarstwo wprowadzone do obiegu artystycznego dopiero w końcu XX wieku (daty życia artysty: 1864–1916). Autorka słusznie zwraca uwagę już w tytule, że jego malarstwo jest „innym kluczem do wyobraźni wizualnej Ibsena”. Esej o Ibsenie i Hammershøiu jest może najświetniejszy w całym tomie, ale nie jest się łatwo zdecydować na wybranie tylko

jednego najlepszego tekstu, i zresztą nie ma takiej potrzeby. Niezależnie od Ibsena i kwestii teatralnych już samo wejście w świat tego niezwykłego malarza jest wartością i przeżyciem artystycznym samym w sobie. Na szczęście książka jest ilustrowana: skąpo, ale w sposób bardzo starannie przemyślany. Najważniejsze dla rozważań Autorki wewnątrz zdobi zresztą okładkę jej książki. Trzeba z naciskiem podkreślić nowość tematu tego studium u nas, a także względną jego nowość w skali międzynarodowej i oryginalność. Niepodobna przedstawić bardziej szczegółowo jego zawartości w recenzji; to zadanie czytelników. Autorka – zgodnie z tym, co ją najbardziej interesuje – zajmuje się wnętrzami i pojawiającymi się w nich postaciami kobiet, które nie patrzą na oglądającego i dlatego nie można z nimi nawiązać kontaktu. Ma wiele rzeczy istotnych do powiedzenia na temat relacji wnętrze – mieszkanie – człowiek. Aby precyzyjnie wyrazić swoją myśl ucieka się do neologizmu: „nieswojskie domy”. Neologizmów jest trochę w jej tekstach i większość z nich to neologizmy szczęśliwe. Rozważania o wnętrzach w sposób nieuchronny pociągają za sobą kapitalną kwestię światła, ale brakuje czegoś, co w większości obrazów jest oczywiste: rozważań, czy choćby uwag o ciszy i milczeniu. Słowo „cisza” pojawia się w tym dość obszernym tekście bodaj tylko raz i jest to cytat, tytuł jednej z wystaw malarstwa Hammershøia po jego artystycznym zmartwychwstaniu: „Poezja ciszy”. Moja percepcja jego obrazów jest przede wszystkim związana właśnie z ciszą; jest on dla mnie malarzem ciszy i milczenia. Przedstawione przez malarza wnętrza są puste, albo znajdują się w nich zwykle ta sama samotna postać kobieca: siostra artysty. Wnętrza puste albo z obecnością jednej tylko nieco widmowej kobiety są w sposób naturalny ciche i nie różnią się pod względem ciszy od niezwykłego obrazu noszącego tytuł *Taniec kurzu w promieniach słońca*, który jest zreprodukowany na okładce i w książce. Podobnie – ze wskazaniem na ciszę i milczenie – interpretuje jego płótna Filip Lipiński w książce o Edwardzie Hopperze. Patrząc poprzez Hoppera, łatwiej przychodzi nam „dostrzec ciszę”. Wydaje mi się, że Autorka podobnie odbiera obrazy Hammershøia, ale po prostu szuka w nich czego innego.

Idzie mi wszelako nie tyle o ciszę w malarstwie, co o temat ciszy i milczenia u Ibsena. Nie wiem, czy Autorka ma jakieś plany podjęcia tego tematu, ale uważam go za bardzo ważny. Pojawia się on jako zapis doświadczenia ciszy, zwykle komentowany i przeżywany jako coś, co podlega wartościowaniu. Istnieje jeszcze milczenie należące do znaczących zachowań człowieka. Akt I *Gdy wstaniemy z martwych* otwiera przejmująca rozmowa o ciszy i milczeniu. Pani Maja mówi do męża: „Posłuchaj tylko jak tu cicho, można powiedzieć bezdźwięcznie”.¹ Już to jedno zdanie wprowadza ważną problematykę. Ciszę można słyszeć, to paradoksalne zjawisko zostało zauważone i opisane nie tylko przez Ibsena. Znam tylko zapisy literackie, a nie wyniki jakichś badań, ale nawet powszechnie przyjęte i funkcjonujące od dawna powiedzenie: „cisza aż w uszach dzwoni” jest tu dowodem ważności problemu.

¹ H. Ibsen, *Dramaty wybrane*, przekł. A. Marciniakówna, Warszawa 2015, t. II, s. 329.

Cisza, o której mowa, została dopełniona przez określenie „bezdźwięcznie”. To słowo, w oryginale „lydløs”, dopełnia negatywnej oceny ciszy. Odniesienia do bezdźwięczności znikły z wypowiedzi pani Maji w przekładzie Józefa Giebułtowicza, a pojawiły się dopiero w przekładzie Anny Marciniakówny; u niego „bezdźwięczność” pojawia się tylko raz, w opowieści Profesora Rubeka o nocnej podróży pociągiem. Dla pani Maji cisza w uzdrowisku jest „przytłaczająca”, nie do zniesienia. Oboje doświadczyli także szczególnej ciszy i milczenia w czasie nocnej podróży kolejowej przez widmową Norwegię: na przystankach nikt nie wysiada i nikt nie wsiada do pociągu, który przystaje i bardzo długo stoi, nie wiadomo dlaczego, na małych stacyjkach. Kolejarze chodzą po peronie i rozmawiają szeptem.

Ciekawe, że ten przypadek skandynawskiej ciszy i milczenia pojawił się w zbliżonym kształcie w jednym z wierszy Tomasza Tranströmera i w powieści Stiga Dagermana *Wąz*. Obaj pisarze szwedzcy odnoszą się, podobnie jak postacie Ibsena, do fenomenów rzeczywistych. Są także chwile milczenia, które ukrywają melancholię bądź bardzo głęboki smutek, nieznoszący gadulstwa. Idzie niekiedy nawet o milczącą rozpacz. Pisał o tym Norwid w jednym ze swoich wierszy: „Smutni – lecz smutni, że aż Bogu smutno – / Królewskie mają milczenia”.² Każdy dramat za sprawą dialogu wymusza rozmowę, ale niekiedy ucisza rozmówcę czy rozmówców. Książkę o milczeniu w dramacie XX wieku ogłosiła Ewa Wąchocka.³ Pora na Ibsena. Być może problem był już podejmowany, choć nic mi o tym nie wiadomo. Podobno w ogromnej bibliografii ibsenowskiej można znaleźć wszystko, ale można także wznowić temat kiedyś podjęty, a teraz zapomniany. Filip Lipiński posłużył się kilkoma określeniami, które mogą przydać się w refleksji nad Ibsenem oraz dramatem i teatrem w ogólności: „cisza jako bezgłośne mówienie”, „cisza obrazu”, „świadek ciszy”. Te określenia łatwo w razie potrzeby pomnożyć.⁴

„Konstelacje filozoficzne” obejmują jedynie dwa teksty, mające jednak duże znaczenie, gdyż odnoszą się do Ibsena, Nietzschego i Kierkegaarda. Są to teksty mistrzowskie. Już same ich tytuły przyciągają uwagę. Pierwszy z nich nosi tytuł *Ibsen i Nietzsche, czyli Jak budowniczy Solness budował na niczym*, a drugi *Metateatralne finały. Ibsen i Kierkegaard*. Autorka interesowała się już wcześniej filozofią Ibsena i funkcjonowaniem jego myśli w rozmaitych kontekstach filozoficznych, co znalazło wyraz między innymi w opublikowaniu przez nią w tomie zbiorowym studiów o jego twórczości przekładu eseju Vigdis Ystad *Ibsen jako myśliciel*.⁵ Tym razem sięga śmiało po filozofów bardzo często przywoływanych przez badaczy. Znajduje

² C. Norwid, *[Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj]*, [w:] idem, *Pisma wszystkie I. Wiersze. Część pierwsza*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 231.

³ E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005; o Ibsenie w książce niewiele.

⁴ F. Lipiński, *Mówić powoli: „Pokój na Brooklynie” i kopenhaskie wnętrza Hammershoia*, [w:] *Hopper wizualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 241–254.

⁵ Zob. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. Maria Sibińska i K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007, s. 19–33.

tematykę oryginalną. Wskazuje czytelnikowi związek między *Budowniczym Solnessem* a fragmentami rozprawy *Z genealogii moralności*, który układa się w „serię zastanawiających powinowactw. Dramat Ibsena brzmi jak przypowieść rozwijająca idee Nietzschego, a może raczej wypróbowująca ich nośność, rozpisująca motywy czy tematy zawarte w jego aforystycznej filozofii na sekwencje dramatyczne” (s. 105). Po ogłoszeniu tych rozważań nasze rozumienie *Budowniczego* musi się zmienić. W największym skrócie rzecz ma się następująco: najpierw winniśmy przyjąć do wiadomości, że nie jest tak, że Ibsen interesował się Nietzschem i wpływy myśli filozofa odnajdujemy w jego twórczości, ale że pod pewnymi względami wyprzedzał czy zapowiadał Nietzschego. Coś niby było o tym wiadomo, Ibsen wprowadził termin „bachiczność” („det bakkantiske”) zapowiadający dionizyjskość. Dopiero w tym tekście zobaczyłem rzecz całą jako problem. Na tym nie koniec. Cały dramat ukazał mi się w niespodziewanym i nowym kształcie. Odwołanie się do wspomnianego tekstu Nietzschego, a w nim do budowania i pośrednio do budowniczego, jest początkiem niezmiernie ciekawych paraleli i wynikających z nich refleksji. Prawie całkowicie wyzwoliłem się spod władzy sugestywnego tekstu Martina Esslina przeczytanego przed laty, który zaproponował psychoanalityczną lekturę dramatu. Na koniec swoich rozważań Autorka przekonywająco dowodzi, że interpretacji tego dramatu jest i powinno być wiele. Zachowałem po części to, co było moje (i Esslina), otwarłem się na to, co niespodziewane, a zatem nowe. Ten dramat okazał się jeszcze bardziej tajemniczy niż zwykle się sądzi. Ani krytyka, ani teatr polski nie poświęciły mu dotychczas zbyt wiele uwagi.

Autorka wzięła na warsztat trzy dramaty Ibsena: *Rosmersholm*, *Hedgę Gable* i ponownie *Budowniczego Solnessa* oraz *Powtórzenie* Kierkegaarda (1843). Wszystkie trzy dramaty wiodą dialog między sobą i kończą się śmiercią bohaterów. Odnoszą się do doświadczenia śmierci, które czytelnik przyjmujący postawę widza ogląda w teatrze. „Ważnym sojusznikiem w lekturze” – pisze Ewa Partyga – jest Kierkegaard jako autor *Powtórzenia*. Pojawia się tu także problem przedstawiony w podrozdziale zatytułowanym „Ibsen jako człowiek teatru”. Tego ważnego tematu wciąż w Polsce nie podjęto na serio. Autorka jest znowu pierwsza w kolejce. Pozwolę sobie zasugerować jej rozpoczęcie od edukacji teatralnej norweskiego prowincjusza, krytyka i autora zaledwie kilku obiecujących dramatów za granicą, to znaczy w Kopenhadze i Dreźnie. Ten okres jest u nas nieznanym. Duńczycy mieli wówczas bardzo ciekawy i dobry teatr, teatr był modny, elita artystyczna i intelektualna stolicy składała się w dużym stopniu z teatromanów. W teatrze bywali prawie co dzień Andersen, Kierkegaard i Thorvaldsen. Wielką rolę odgrywało małżeństwo Heibergów: Johan Ludvig i jego żona Johanne Luise, postać niezwykle, znakomita aktorka, której sztukę Kierkegaard uczynił przedmiotem oddzielnego istotnego studium *Kryzys i pewien kryzys w życiu aktorki* (miałem dostęp tylko do przekładu niemieckiego). Kiedy pani Heiberg porzuciła aktorstwo, została reżyserką i propagatorką dramaturgii Ibsena, który poświęcił jej wiersz. Studium to nie jest znane w Polsce i słabo funkcjonuje w naszej profesji

w ogólności, a warto by je przełożyć i wydać z komentarzem teatrologicznym i filozoficznym. Kopenhaga bądź Drezno – poza teatrem – podarowało Ibsenowi ważną książkę (nie wiadomo, gdzie kupił tę nowość wydawniczą), którą należy przedstawić, scharakteryzować i rozważyć jej wpływ na jego edukację teatralną, dramaturgiczną i historyczno-teatralną. Książka ta wyszła spod pióra Hermanna Hettnera i nosi prosty tytuł *Das moderne Drama* (1852). Hettner nie był byle jakim uczonym autorem, ma on swoje miejsce w teatrologii niemieckiej i jego książka została wznowiona w Niemczech jeszcze w XX wieku, przed rokiem 1923; dokładnej daty wydania nie da się ustalić. Oczywiście książka ta nie została niezauważona, ale europejskie przedszkole teatralne Ibsena kryje jeszcze różne tajemnice, jeśli nie dla Skandynawów, to z pewnością dla nas. Znowu dodaję tę samą informację: Autorka to wie, ale może dałaby się namówić na podjęcie kogoś ze wspominanych tematów; niezainteresowani bliżej twórczością Ibsena i kulturą Skandynawii mogą tego nie wiedzieć.

Lektura trzech dramatów i *Powtórzenia* w ujęciu Ewy Partygi jest ciekawym i niebanalnym przypadkiem czytania równoległego Ibsena i Kierkegaarda w kontekście metateatralności. Jest odejściem od tego, co ważne, ale już nieco zbanalizowane w krytyce ibsenowskiej, a mianowicie „stadiów na drodze życia” czy problemu powołania w *Brandzie* i gdzie indziej u Ibsena. Do problematyki powołania Autorka wraca całkowicie niebanalnie w studium *Na tropach powołania. Ibsen i Wyspiański*. Interesujące i nowe jest paralelne odczytanie powtórzenia, nazwanego także podwojeniem, u obu autorów. Z tekstu Ewy Partygi można się wiele dowiedzieć i wiele nauczyć. Najważniejsza jest obecna we wszystkich jej tekstach najpierw nowoczesna metodologia i komparatystyka, a jako plon – wyniki jej namysłu nad podjętymi problemami, niekiedy z otwarciem na kwestie społeczne zarówno w już omówionych, jak i zawartych w drugiej połowie książki studiach.

„Konstelacje skandynawskie. Konstelacje młodopolskie”. Te konstelacje podejmują szeroko i nowocześnie pojęty problem recepcji Ibsena w dramacie i teatrze skandynawskim i polskim, w ostatnim przypadku także w krytyce. Spełnia się to, czego się domagałem na początku tej recenzji, wyrażając niezadowolony z polskiej recepcji Ibsena. Skandynawska recepcja dramatyczna dotyczy dramatu norweskiego, teatralna zaś – szwedzkiego, a mianowicie teatru Ingmara Bergmana. Jest to pierwsze polskie studium o Ibsenie w jego teatrze, rzucające także wielce interesujące światło na jego teatr jako całość. Ciekawa jest także wycieczka Autorki do teatru Reinhardta celem wprowadzenia tradycji Reinhardtowskiej do teatru Bergmana. Twórczość tego ostatniego to problem artystyczny, ale także ilościowy; nie tylko nakręcił 45 filmów, ale wyreżyserował w sumie około 120 przedstawień (dla porównania Erwin Axer około 90), nie wspominając o słuchowiskach radiowych, głównie własnego autorstwa; pozostawił podobno aż kilkanaście dramatów, które czekają na publikację. Wystawił między innymi, o czym dowiadujemy się bliżej z książki, *Peera Gynta*, *Hedde Gabler*, *Upiory*, ale interesował się Ibsenem przez całe życie.

Obecność Ibsena w dzisiejszej dramaturgii norweskiej, przedstawiona przez Ewę Partygę, obejmuje dramaty Jona Fosse – jego sztukę *Suzannah*, przełożoną przez nią i wydaną drukiem, inne jego sztuki, łącznie z debiutem „ibsenowskim”, czyli sztuką *Dziecko*, podobnie jak sztuki Cecilie Løveid. Tym publikacjom towarzyszą jej eseje, a zatem występuje jako tłumaczka i jako krytyk w jednej osobie. Aby podtrzymać tradycję mojego utyskiwania, donoszę czytelnikom, że sztuki obojga norweskich autorów nie zostały nazbyt dobrze przyjęte i sukcesy europejskie i światowe niewiele pomogły. Dzięki bogom złożyć należy, że istnieje seria wydawnicza w Krakowie dobrze nam znana: „Dramat współczesny”. Niech jej wydawcy będą błogosławieni!

„Konstelacje młodopolskie” są zarazem oddaniem sprawiedliwości i sądem nad polską recepcją Ibsena. Autorka oddaje sprawiedliwość Gabrieli Zapolskiej przede wszystkim jako aktorce, na przykładzie roli Nory. Można rzec, że oddaje jej sprawiedliwość definitywnie, gdyż utrzymujące się od dawna przekonanie o lichocie jej talentu już chyba odeszło albo odejść powinno w zapomnienie. W dalszej części ostatnich konstelacji żegnamy się definitywnie z Tadeuszem Pawlikowskim jako „ibsenistą”. Ten mit, który podważał już przed laty Jan Michalik, legł ostatecznie w gruzach. Podobnie, choć mniej dotkliwie, ucierpiał Stanisław Brzozowski. Poświęcone mu uwagi zatytułowane są *Brzozowskiego Ibsen niedoczytany*. Perturbacje z Ibsenem świadczą o osobliwej relacji Brzozowskiego z jego dziełem. Spotkanie intelektualne ich obu mogłoby być o wiele ciekawsze. Tak się nie stało. Szkoda! Zanim przeczytałem to studium, uderzyło mnie jedno słowo zawarte w tytule: „niedoczytany”. Niedoczytanie Ibsena przez Brzozowskiego jest smutną przygodą wybitnego umysłu. Pasuje ono niestety do żalów, jakie kierują do powierzchownego sposobu przyjmowania wartości kultury, literatury, filozofii, sztuki przez kulturę polską, co robię przez bodaj całe moje życie zawodowe. Nawet jeśli przesadzam i moje racje są wątpliwe, smutek niedoczytania należy rozważyć i pomierzyć z pomocą rzetelnego zbadania recepcji.

Z wielką radością i zainteresowaniem przeczytałem studium *Na tropach powołania. Ibsen i Wyspiański*. Problem to ważny, jak już wspomniałem. Kierkegaard jest na posterunku, ale mamy też Biblię, bez której niełatwo pisać i myśleć o powołaniu i o wielu kwestiach kultury europejskiej, a którą to księgę czytali i czerpali z niej zarówno obaj Skandynawowie, jak Wyspiański. Autorka, która zajęła się Wyspiańskim już w swoim doktoracie i bardzo dobrze zna jego twórczość, wie, jak się wziąć do pracy: przywołała szeroki kontekst rozważań, nieco zapomniany i nieukończony tekst polskiego poety i artysty zarazem *Zygmunt August*, doprosiła do kompanii Ibsena. Książka *Ibsen i Wyspiański* jeszcze nie powstała, a rzecz jest ważna i pilna; nie ma wciąż książki *Ibsen i Witkacy* i jeszcze kilku innych o podobnym tytule i charakterze. Podejmowane w studium o powołaniu u Ibsena i Wyspiańskiego problemy można w największym skrócie oddać, cytując Autorkę:

Ibsena i Wyspiańskiego łączy [...] to, że obaj aktywnie szukają nowej, pojemnej formy dramatycznej i teatralnej, która mogłaby sprostać skomplikowanemu i niełatwemu doświadczeniu nowoczesności. Choć rezultaty tych poszukiwań są bardzo różne, to niebagatelną rolę odgrywa w nich otwarte na eksperyment myślenie o sposobach konstruowania postaci dramatu. Można nawet zaryzykować tezę, że to wraz z koncepcjami nowego kształtu postaci dramatycznej dojrzewa nowa forma dramatu. (s. 276).

Rozpisałem się nieco, ale były ku temu powody tak istotne, że w gruncie rzeczy ledwie dotknąłem książki i tego, co się w niej zawiera. Będę do niej wracał. Jak zatem zakończyć recenzję? Nic prostszego! Znakomity styl, jasność i szeroki kontekst wywodów Ewy Partygi, jej wielka erudycja, głębokie i zaskakujące intuicje, otwarcie jej rozważań na inne jeszcze problemy i na nowe perspektywy badawcze, które wytycza, stanowią o jej książce. Jest to książka, która uczy, cieszy, daje do myślenia. Innymi słowy – jest to książka wybitna.

Lech Sokół

Wojciech Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Tom 1: *Dworskie kroki*; Tom 2: *Mieszkańskie gesty*, Universitas, Kraków 2015.

Taniec jako przedmiot badań coraz częściej interesuje nie tylko historyków teatru i widowisk, ale i antropologów, socjologów, filozofów. Stopniowo znikają liczne luki bibliograficzne. Pewną rolę we wspieraniu tego procesu odgrywa Instytut Muzyki i Tańca, który powstał w 2010 roku, a od 2013 prowadzi program wydawniczy współfinansujący prace naukowe. Jedną z książek ze znacznikiem IMIT-u jest *Wirus mobilizacji* Wojciecha Klimczyka, czerpiąca z dorobku wszystkich wyliczonych powyżej dyscyplin. Wciąż jednak sporo pozostaje do zrobienia, choćby już w zupełnie podstawowej sprawie – przyswajania najważniejszych źródeł i „materiałów do historii”. Nie mamy jeszcze tanecznego odpowiednika wydawanej przez słowo/obraz terytoria serii *Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru*. Dopiero w ostatnich latach otrzymaliśmy tłumaczenia manifestów istotnych dla rozwoju tańca w XX wieku (m. in. Mary Wigman, Merce Cunningham, Steve Paxton, Yvonne Rainer), a manifest najważniejszy, założycielski – *Taniec przyszłości* Isadory Duncan – wciąż istnieje po polsku jako broszura wydana w roku 1905. Inne wystąpienie przełomowe dla rozwoju tańca: *Les lettres sur la danse et sur les ballets* Jeana Georges’a Noverre’a, które wpłynęło na kształt europejskiego baletu klasycznego, jest wciąż nieobecne w języku polskim. Jak wiadomo Irena Turska przetłumaczyła reformatorskie tezy Noverre’a w latach pięćdziesiątych XX wieku, i ukazały się one w redagowanej przez Grzegorza Sinkę serii *Teksty źródłowe do historii dramatu i teatru*. Ale podstawą tłumaczenia nie były znane w całej Europie *Les lettres...*, a unikalny rękopis, przedłożony