

## Ibsen jako zadanie

Rzucającą długi cień na dramaturgię końca XIX wieku twórczość dwóch dramatopisarzy skandynawskich, Henryka Ibsena i młodszego od niego o dwadzieścia lat Augusta Strindberga, wymienia się zwykle jednym tchem. Badacze podkreślają zwłaszcza paralelizm ich losów i artystycznych karier, akcentując fakt, że obaj podobnie zaczęli od dramatów historycznych, przeszli etap fascynacji scenicznym realizmem, by następnie przekroczyć jego granice ku rejonom dramatu intymnego i symbolicznego. Obaj też zostawili artystyczny testament w postaci swoich ostatnich sztuk, *Gdy wstaniemy z martwych* oraz *Wielkiego gościńca*. Zwykle jednak piszący o twórczości Ibsena i Strindberga przede wszystkim po to wydobywają na jaw podobieństwa, by tym mocniej odnotować biegunowe różnice, tak w światopoglądach obu pisarzy, jak w celach ich twórczości i jej artystycznych formach. I najczęściej nie chodzi im jedynie o wyodrębnienie i charakterystykę dwóch rozwijających się równolegle nurtów w ówczesnej dramaturgii. Klasyfikacja w niemal naturalny sposób łączy się bowiem z wartościowaniem, którego nadrzędnym celem pozostaje przeprowadzenie między twórczością dwóch Skandynawów tej samej granicy, która przebiega między starym a nowym teatrem, między martwą tradycją a wciąż żywą współczesnością. Nie tyle zatem z Kastorem i Polluksem mamy w tym przypadku do czynienia, ile z parą zwierciadlanych odbić niczym z karcianej figury, gdzie zawsze jeśli jedno z bliźniąt jest na górze, drugie nieodwołalnie znaleźć się musi na dole. Znakomitą ilustrację tej zależności znaleźć można w wydanej końcem lat osiemdziesiątych książce *Théâtres intimes* (Teatry intymne), w której francuski teatrolog Jean-Pierre Sarrazac opisał współczesne formy teatru intymnego i jego źródła w twórczości dramatopisarzy końca XIX wieku<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud 1989.

Sarrazac nie ma wątpliwości, że tak na pisanie dla teatru Ibsena, jak Strindberga istotny wpływ wywarł ich wielki współczesny – Zygmunt Freud, odkrywca nowych koncepcji podmiotowości. To z jego inspiracji, niekoniecznie nawet bezpośredniej, obaj skandynawscy dramatopisarze zdecydowali się odejść od tradycyjnych form dramatu domowego i sztuki dobrze zrobionej ku różnym sposobom wyrażania intymności w tekście dramatycznym i na scenie. Zrobili to jednak w radykalnie odmienny sposób. Ibsen zwrócił się w stronę przeszłości, proponując teatrowi zapożyczoną od powieściopisarzy formę epilogu dramatycznego, który domyka historię tragedii mieszczańskiej, wprowadzonej niegdyś do teatru przez Diderota i Lessinga. W jego sztukach nadal łatwo odnaleźć popularne sceniczne rozwiązania melodramatyczne i farsowe, akcja pozornie biegnie tu przyjętym, przyczynowo-skutkowym trybem, choć tradycyjne interakcje werbalne coraz mocniej podmywa ukryty nurt intymnych solilokwiów. Ibsen musi zatem pieczołowicie konstruować scenę za sceną, dialog za dialogiem, kiedy próbuje stare formy dramatyczne wypełnić nową problematyką i nowym opisem kondycji ludzkiej. To ostatni wielki dramatopisarz w dawnym stylu, prawdziwy konstruktor fikcyjnych i pozornie obiektywnych światów przedstawionych, twierdzi Sarrazac. Tymczasem Strindberg to jego zdaniem niepoohamowany destruktor, który wpatrzony w przyszłość uparcie poszukuje form dotąd nikomu nieznanych i nie waha się uczynić sceny miejscem lirycznego wyznania czy „walki mózgów”, ani też zamienić obiektywizmu formy dramatycznej na autobiograficzny dziennik intymny. Widać zatem wyraźnie, że Sarrazac traktuje Ibsena jako część tego świata i teatru, który odszedł bezpowrotnie razem z XIX wiekiem. Cały XX wiek i nas wymyślił jedynie Strindberg.

Co ciekawe, jedna z wczesnych prób rehabilitacji twórczości Ibsena wyszła spod pióra polskiego krytyka Jana Kotta. Kilka lat wcześniej niż *Théâtres intimes* ukazał się na łamach „Dialogu” niewielki esej pod wiele mówiącym tytułem – *Ibsen na nowo odczytany*<sup>2</sup>. Zgodnie z rozpowszechnionym już modelem weryfikacji obowiązujących interpretacji sztuk Szekspira, Kott tym razem spróbował przeczytać „pod włos” jeden z najbardziej znanych i uznanych za wcielenie zasad realizmu psychologicznego dramatów Ibsena, czyli *Upiory*. W tym celu zwrócił uwagę na

---

<sup>2</sup> Por. Jan Kott, *Ibsen na nowo odczytany*, „Dialog” 1981, nr 7.

fakt, że wbrew kanonicznym lekturom *Upiory* mają dwa równorzędne zakończenia, co wybitnie zgadza się ze współistniejącymi od samego początku w tym dramacie w sposób zamierzony przez autora dwoma nurtami i modelami akcji: tragicznym i komediowym. Co do sensu losu Pani Alwing i Oswalda oraz tragicznej wymowy finału kanoniczne odczytania nie dopuszczają żadnych wątpliwości. Nic zatem dziwnego, że czytelnicy, widzowie i ludzie teatru nazbyt łatwo przegapiają tak samo istnienie komediowego wątku, jak też jego pomyślne rozwiązanie, wcześniejsze niż tragiczny finał. Odejście zdrowej i pełnej wiary w przyszłość Reginy można zakwalifikować jako typowe szczęśliwe zakończenie, twierdzi zatem Kott, nawet jeśli na niczym spełzły jej plany związania się z Oswaldem. „Jest w niej niemal już gotowy zarys *Lulu Wedekinda*” – podsumowuje następnie. I szybko dodaje: „W tym najbardziej mrocznym ze wszystkich dramatów Ibsena jest zawarty *in nuce* teatr następných dwóch dziesięcioleci: antynaturalistycznej farsy i jadowitej antimieszczkańskiej groteski”<sup>3</sup>. Widać zatem jak na dłoni, że współistnienie w *Upiorach* dwóch odmienných sztuk, sztuk utrzymaných w biegunowo odmienných rejestrach formalnych, interesuje Kotta nie tylko jako możliwość odejścia od przyjętej przez innych badaczy w stosunku do tego tekstu interpretacyjnej perspektywy „płaskiego dydaktyzmu” oraz sposobność do ujawnienia – jak to na samym wstępie formułuje – „drugiego dna” scenicznych wydarzeń. Bardziej bodaj liczy się dlań próba umieszczenia odsłoniętej niespoistości dramatycznej tego utworu w perspektywie historii współczesnego dramatu. Jej ujawnienie pozwala przecież w tekście Ibsena, którego dotąd traktowano jako ostatniego z wielkich realistów, nieoczekiwanie zobaczyć jedno ze źródeł istotnych przemian późniejszej twórczości dla teatru. Podobnie bowiem jak teatr XX wieku, *Upiory* okazują się w tej świeżo przeprowadzonej lekturze „pod włos” grzeszyć przeciwko tradycyjnej estetycznej jedności i jednolitości świata przedstawionego.

Zasadnie w tym momencie zapytać można, dlaczego jednak nie udało się Kottowi przekonać innych o współczesności Ibsena, choć zastosował tę samą i sprawdzoną metodę, dzięki której dobre ćwierć wieku wcześniej odkrył – nie tylko dla polskiego teatru – współczesność elżbietańskiego dramatopisarza. Podobnie jak sztuki Szekspira w esejach

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 96.

z tomu *Szekspir współczesny*, tak teraz kanoniczne *Upiory* Kott przeczytał przecież w kontekście tekstów dla teatru jak najbardziej współczesnych, ujawniając przeoczone dotąd estetyczne i światopoglądowe podobieństwa. A jednak tym razem wypróbowana metoda nie dała równie znakomitego efektu. Być może dlatego, że w przypadku poprzednich lektur krytyk skupiał uwagę przede wszystkim na odkryciu podobnej wizji świata i analogicznego doświadczenia historii. W odniesieniu do *Upiorów* natomiast w samym centrum postawił kwestię budowy świata przedstawionego, świadomie rozpisanego przez Ibsena na dwa rejestry, i warunkowaną ich istnieniem niespójność estetyczną tej sztuki, którą przywykliśmy czytać jedynie jako tragedię ludzkiego losu. Zapomniany przez większość znawców Ibsena i eseistyki Kotta tekst *Ibsen na nowo odczytany* dowodzi najlepiej, że rację ma Toril Moi, kiedy w przetłumaczonym na potrzeby niniejszego tomu rozdziale swojej książki o norweskim autorze *Ibsen i ideologia modernizmu* klasyfikowanie jego utworów jako nieodłącznej części tradycyjnej dramaturgii wiąże z dominacją w XX wieku tego, co za Fredrikiem Jamesonem nazywa ideologią modernizmu<sup>4</sup>. Moi większość część swoich rozważań poświęca próbie wyjaśnienia tego, dlaczego nastawieni antymodernistycznie przedstawiciele takich nurtów jak feminizm, nowy historycyzm czy *gender studies* nie potrafili jednak doprowadzić do częściowej choćby rehabilitacji nie tylko dramaturgii Ibsena, lecz również innych wielkich realistów schyłku XIX wieku. Przyczynę ich niepowodzenia kładzie zaś na karb tego, że tak zwanych kulturalistów bardziej niż kwestie estetyczne interesowało zaangażowanie polityczne autorów i oddziaływanie ideologiczne ich dzieł. Tymczasem przywołany tu przykład Kotta i jego niedanej w gruncie rzeczy próby nowego odczytania Ibsena właśnie przez pryzmat kategorii estetycznych niezbicie dowodzi czegoś nieco innego. A mianowicie, że problem z Ibsenem i jego upartą, zawinioną przez dotychczasowe realistyczne odczytania „niewspółczesnością” nie musi wcale kryć się w mniejszej wadze, jaką do kwestii estetycznych przywiązywali kulturaliści. Jak się wydaje, twórczość Ibsena dla teatru dopiero wtedy zyskuje szansę nowego odczytania, kiedy w efekcie zwrotu

---

<sup>4</sup> Por. Toril Moi, *Ibsen i ideologia modernizmu*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, w niniejszym tomie.

performatywnego zaczyna się inaczej definiować relacje między dziełem artystycznym (w tym przedstawieniem teatralnym) a jego odbiorcą.

Jeszcze do niedawna próby adaptacji teorii performatywności na gruncie teatrolologii ograniczały się do badania tych najnowszych form artystycznych, które powstawały od lat siedemdziesiątych XX wieku jako wynik poszukiwań nowych sposobów kontaktu z odbiorcami. I nie przez przypadek czy niewinne przeoczenie teoretycy usuwali tekst dramatyczny na margines swoich rozważań, traktując go – zgodnie z duchem awangardy teatralnej początku ubiegłego stulecia – jako konstytutywny element starego teatru, gdzie dramat jako projekt potencjalnej inscenizacji stanowił fundament scenicznej fikcji i zarazem gwarantował jej sensy, karygodnie ograniczając inwencję artystów teatru. Jak zgodnym chórem twierdzili teoretycy teatru i innych sztuk performatywnych, takich jak happening, sztuka performansu czy *body art*, to nie w teatrze głównego nurtu, lecz w twórczości dadaistów, futurystów i surrealistów było źródło współczesnych przemian rozumienia zarówno artefaktu, jak i roli widzów jako odbiorców i współtwórców dzieła. Zaś postulowane przez twórców Wielkiej Reformy odrzucenie dominacji tekstu jako niezbędnej podstawy dla istnienia na scenie fikcyjnego świata przedstawionego, podobnie jak „reteatralizacja teatru”, do której na samym początku XX wieku nawoływał Georg Fuchs, otworzyły drogę dla tych przemian rozumienia sztuki teatralnej i dramatycznej, które w ostatecznym rozrachunku doprowadziły do podważenia podstawowych kategorii, stanowiących sam fundament tradycji teatru europejskiego. Nic więc dziwnego, że jeszcze w 1993 roku Peggy Phelan, badająca współczesne formy *performance art* i nieskuteczne sposoby utrwalania jej dzieł w postaci medialnego zapisu, nie miała wątpliwości, że siła i autentyczność doświadczenia, które staje się udziałem uczestników performansu, to właśnie wynik przeniesienia akcentu z „tam i wtedy” świata przedstawionego na „tu i teraz” komunikacji między wykonawcami i oglądającymi<sup>5</sup>. Dlatego – twierdziła dalej Phelan – wszelkie próby odgórnego zaplanowania całego przebiegu performansu czy zarejestrowania go w formie pisemnej lub/i za pomocą kamery mijają się z celem, bowiem podstawowy cel

<sup>5</sup> Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge 1993.

sztuki teatru określa właśnie jednorazowe, wymykające się systematyzacji doświadczenie odbiorców.

Trudno mieć jakiegokolwiek wątpliwości: w tak zarysowanym kontekście Ibsenowi należy się z konieczności i jednoznacznie miejsce pośród konserwatywnych klasyków starego dramatu, który stanowił podstawę do budowania w teatrze widowiska o charakterze artefaktu – widowiska możliwego do niemal idealnego powtórzenia w kolejnych realizacjach, gdyż dzięki istnieniu tekstu posiadało ono niezmienną strukturę i raz na zawsze ustalony przebieg dramaturgiczny. W takiej perspektywie to istotnie dopiero Strindberg, który w ostatniej, postinfornalnej fazie swojej twórczości zaprojektował dyspozytyw dramatu subiektywnego, stanął u progu nowoczesnego teatru. W decydujący sposób zmienił on bowiem obowiązujący dotąd kontrakt między sceną a widownią, tematyzując rolę widzów za pomocą różnego rodzaju strategii metateatralnych. Jednocześnie wyraźnie w takim ujęciu widać, że połączenie Ibsena i Strindberga w bliźniaczą figurę karcianą to w gruncie rzeczy efekt binarnej opozycji między dwoma modelami odbioru spektaklu teatralnego. Przeciwstawia ona dawnego widza teatru wyposażonego w tak zwaną czwartą ścianę, widza powolnego decyzyjcom dramatopisarza, temu współczesnemu widzowi, który aktywnie i na równych prawach z autorem może performatywnie współtworzyć sceniczne wydarzenie. Jednostronność takiego ujęcia bardzo łatwo zdemaskować już choćby w chwili, kiedy opuści się teren ścisłych badań teatrologicznych i szerszym spojrzeniem obejmie te obszary literaturoznawstwa, gdzie co najmniej od czasów wprowadzenia przez Rolanda Barthesa pojęcia „efektu realności” klasyczny realizm przestał być traktowany jako domena pasywnego odbioru. To bowiem francuski krytyk i teoretyk w *S/Z* za pomocą pogładowej analizy opowiadania Balzaca udowodnił<sup>6</sup>, że klasyczny, powieściowy realizm drugiej połowy XIX wieku wydaje nam się wiernie odzwierciedlać świat nie dlatego, że autor tak wiernie zdołał skopiować wybrane fragmenty rzeczywistości zewnętrznej, ale raczej dlatego, że na mocy mechanizmu referencji skutecznie odwołał się do pamięci i wiedzy samych widzów. Pisarz-realista w gruncie rzeczy umiejętnie angażuje czytelnika w akt rozpoznania świata przedstawionego dzięki czytelnej

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Michał Paweł Markowski, Maria Gołębiewska, Wydawnictwo KR 1999.

referencji i tym samym prowadzi do ukonstytuowania się tego świata jako wypadkowej tekstu i wiedzy o świecie samego odbiorcy. Tak więc jest to akt ze swojej istoty performatywny, powołujący do istnienia wiarygodną fikcję dzięki zasobom wyobraźni i pamięci samego odbiorcy. Być może na typowe dla studiów nad dramatem zapóźnienie w stosunku do literaturoznawstwa najlepiej wskazuje fakt, że podobną jak Barthes weryfikację kanonu dramatu realistycznego od końca XIX wieku i typowych dla tego kanonu strategii uwierzytelniania świata przedstawionego zaproponowała dopiero Una Chaudhuri w wydanej w 1997 roku książce *Staging Place*. Z pomocą poglądowych przykładów podjęła w niej udaną próbę przesunięcia ustalonej już zdawałoby się na zawsze granicy między tradycyjnym i nowoczesnym dramatem<sup>7</sup>.

„Związek między naturalizmem i environmentalizmem to continuum, które do tej pory ukrywało się pod pozorem istnienia radykalnego cięcia, zaś powody tego prześlepienia – z całą pewnością nieświadome – stanowią efekt maskującego oddziaływania ideologii” – rozpoczyna swój wywód Chaudhuri<sup>8</sup>, mianem „environmentalizmu” określając te formy estetyczne drugiej połowy XX wieku, które opierały się na twórczym zaangażowaniu widzów we wspólnie wykonywane działania. Wedle autorki *Staging Place* na płaszczyźnie projektowanego odbioru zaskakująco niewiele różni tradycyjny teatr, gdzie świat przedstawiony oddziela od widzów niemożliwa do przekroczenia czwarta ściana, od współczesnych nurtów sztuk performatywnych, które dążą do pełnego zaangażowania widzów w jednorazowe i z trudnością poddające się rejestracji wydarzenie. Owszem, ideolodzy i prawodawcy tych nowych kierunków grubą kreską odcięli się od dawnych sposobów tworzenia scenicznej fikcji, potępiając fabularne *matrix* za bezwzględne krępowanie wyobraźni widzów i powielanie dominujących sposobów myślenia o świecie. Jeśli jednak – jak proponuje Chaudhuri – jeszcze raz, chłodnym okiem przyrzeć się metodom angażowania odbiorców w tych pozornie krańcowo odmiennych formach artystycznych, to mimo widocznej różnicy w stosowanych rozwiązaniach dramaturgicznych i inscenizacyjnych, odkryć można zaskakujące podobieństwo ich celów i efektów. Powołując się

---

<sup>7</sup> Una Chaudhuri, *Staging Place. The Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press 1997.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 26-27. Wszystkie tłumaczenia cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorów Wstępu.

na przykład *Panny Julii* Strindberga, tragedii naturalistycznej napisanej z uwzględnieniem typowych konwencji teatru pudełkowego, Chaudhuri przekonująco dowodzi tego, że tradycyjna fikcja bynajmniej nie rodzi się za wygórowaną cenę całkowitego ubezwłasnowolnienia widza. Wręcz przeciwnie, programowanie klasycznego efektu realności w dramacie polega na umiejętnym angażowaniu wyobraźni odbiorców, a także wykorzystaniu ich cielesnej obecności w teatrze, ich bliskości wobec scenicznego świata, która umożliwia obserwowanie go w całej jego materialnej okazałości, niemal namacalności. Temu przecież służy u Strindberga zaprojektowanie scenografii pod kątem czterdziestu pięciu stopni, wzorowane na impresjonistycznych technikach fragmentaryzacji, dające widzom odczucie przebywania w samym środku fikcyjnego świata. Takie i podobne zabiegi uruchamiają działanie tego mechanizmu odbiorczego, który rządzi się – jak pisze Chaudhuri – „logiką totalnej widzialności” i który zgodnie łączy tradycyjne sposoby tworzenia fikcji w dramacie pisanych dla tradycyjnego teatru ze współczesnymi, odrzucającymi dramata nurtami sztuk performatywnych. Ukrywając fakt, że same stanowią wynik zastosowania określonych konwencji artystycznych, składają one odbiorcy wciąż tę samą obietnicę przywołania świata w całej jego pełni i skomplikowaniu; świata, którego nie tylko będzie można w takich założonych warunkach jeszcze raz doświadczyć, lecz również którego ponowna analiza i lepsze zrozumienie staną się możliwe.

Przeprowadzona w *Staging Place* analiza tradycyjnych konwencji realistycznych w duchu nowych, performatywnych metodologii, to w istocie ważna część tego ruchu rewizji przyjętych klasyfikacji historycznych i estetycznych, do którego nawołuje Toril Moi w publikowanym w tym tomie tekście *Ibsen i ideologia modernizmu*. Stawiane przez Chaudhuri tezy pozwalają jednak o tyle uzupełnić rozważania Moi, że obalają jeszcze jeden mit dotyczący tradycyjnych form dramatycznych; mit, który przez długi czas pozwalał wyznaczać i utrzymywać wyraźną linię demarkacyjną między starym teatrem produkującym artefakty i nowymi sztukami performatywnymi, które zaledwie inicjują takie procesy percepcji i sygnifikacji, na które wpływ mają wszyscy uczestnicy danego wydarzenia. W proponowanej przez Chaudhuri optyce, równie wielką moc performatywnego oddziaływania na widzów co dzisiejszy performans ma tradycyjny dramat i podporządkowany mu teatr, bowiem i tam budowanie scenicznej fikcji za pomocą starych struktur estetycznych

służyło uruchomieniu procesu rozpoznania oraz angażowania zasobów pamięci i wyobraźni w „tu i teraz” scenicznej sytuacji. I niewątpliwie czytane i analizowane z tej perspektywy dramaty Ibsena trudno pobleźliwym gestem odkładać do dramatycznego lamusa jako – w najlepszym razie – świadectwa bezpowrotnie minionego czasu świetności realizmu. Zaś ich innowacyjności nie dowodzi już tylko obecność wspomnianych wcześniej, otwartych zakończeń. Performatywna koncepcja tekstu dramatycznego jako nie tyle artefaktu, ile raczej kulturowo usytuowanego procesu pozwala bowiem uchwycić te aspekty dramaturgii Ibsena, które świadczą o jej prawdziwie przełomowym charakterze dla współczesnej dramaturgii. Jego twórczość znaczy bowiem ten moment w historii nowożytnego teatru, kiedy odpowiedzialność za kształt i sens świata przedstawionego zostaje przerzucona na widzów, którzy sami, niczym kiedyś antyczny Edyp, muszą we własnym i fikcyjnych postaci imieniu dostrzec w materii scenicznych wydarzeń wyższy porządek i sens.

Nowy, performatywny model lektury sztuk Ibsena stanowią wyraźną inspirację leżącą u samych podstaw nowej fali ich scenicznych realizacji w ostatniej dekadzie. Nic nie świadczy o tym lepiej niż powody, dla których niemiecki reżyser, Thomas Ostermeier, zdecydował się na scenie berlińskiej Schaubühne wystawić *Norę* (2002), którą od dłuższego czasu czytały jedynie walczące o równouprawnienie feministki, identyfikujące się z główną bohaterką i przywołujące jej słynny gest zamknięcia za sobą drzwi w finale. Tak w wywiadach przed premierą, jak na spotkaniu z publicznością po przedpremierowym pokazie spektaklu, Ostermeier zapewniał, że idzie mu nie tyle o nowe odczytanie dramatu Ibsena, ile o swoistą rekonstrukcję całego społeczno-politycznego kontekstu jego prapremiery. To zatem, co starał się on osiągnąć na scenie, nie wyczerpywało się wcale w stworzeniu na bazie klasycznego tekstu przekonującej, wiarygodnej wizji dzisiejszego świata, choć oczywiście zadbał zarówno o nowe tłumaczenie sztuki dość kolokwialnym niemieckim, jak też o skrupulatne przeniesienie jej całej sfery obyczajowej do współczesnego Berlina. Helmer pojawiał się zatem na scenie Schaubühne z nieodłącznym laptopem, Nora tańczyła w rozpoznawalnym kostiumie Lary Croft, zaś Doktor Rank umierał na AIDS. Wszystko to jednak miało być zaledwie środkiem do uzyskania niezwykle silnego oddziaływania na widzów; oddziaływania równego sile tamtym premierom sztuk Ibsena, po których długo jeszcze ze wzburzeniem wspomniano oglądane na scenie,

bulwersujące historie. Dzień po premierze, zapewniał Ostermeier, na drzwiach wielu domów w Berlinie pojawiają się takie same napisy, jak przed ponad stu laty w stolicy Norwegii, co dowiedzie niezbitcie podobnej aktualności podjętych w teatrze tematów: „Tu nie rozmawia się o *Norze* Ibsena”. Fakt, że tak się nie stało, nie podważa w najmniejszym stopniu zasadności projektu Ostermeiera, który chciał ten najbardziej zaangażowany tekst Ibsena włączyć ponownie w obieg energii społecznych, inicjując z jego pomocą dyskusję na całkiem dzisiejsze tematy, częściowo zakazane czy niechętnie widziane w dyskursie publicznym.

Pamiętając o berlińskiej *Norze*, trudno się nawet dziwić, że wierzący w autonomię sztuki moderniści odrzucali kiedyś dramaty Ibsena jako jawny anachronizm. Ich siła nie płynęła bowiem z samej konstrukcji i arcyzmu świata przedstawionego, lecz rodziła się między sceną a widownią. Mówiąc inaczej, stanowiła ona efekt zaplanowanego funkcjonowania autopojetycznej pętli feedbacku bardzo podobnej do tej, którą opisuje Erika Fischer-Lichte w odniesieniu przede wszystkim do współczesnych przedstawień i performansów<sup>9</sup>. Ale to tylko jedna strona medalu.

Nie tylko tak zwany teatr zaangażowany czy angażujący przypomniał sobie w ostatniej dekadzie o społecznym potencjale sztuk Ibsena, starając się go umiejętnie wykorzystać dla własnych celów. Jak dowodzi przykład z rodzimego gruntu – spektakl *Peer Gynt. Szkice z dramatu Ibsena* (2007) w reżyserii Pawła Miśkiewicza – nie zawsze współczesne odczytanie twórczości tego norweskiego dramatopisarza wiązać się musi z jej konieczną adaptacją do dzisiejszych realiów społeczno-obyczajowych. Równie opłacalną drogą okazuje się tematyżacja samego teatru jako miejsca, w którym w nieskrywanej obecności widzów podejmuje się refleksję nad tekstami dramatycznymi jako świadectwami niegdysiejszego świata, który również nas niebezpośrednio ukształtował. Przybliżenie i oddalenie, prawdopodobieństwo iluzji i prawda autotematyzmu, przepisanie na współczesne realia i dekonstrukcja jako metoda poszukiwania własnych korzeni, czyli typowe dla Heinerja Müllera „dismember remember” – wszystko to, wbrew pozorom nowoczesności, w swoim binarnym układzie niebezpiecznie przypomina jednak ten rzekomo już przewyciężony spór między tradycyjnie dramatycznym i nowoczesnie teatralnym czy

---

<sup>9</sup> Por. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.

postdramatycznym teatrem; spór, w efekcie którego Ibsen został odeślany na kilka dobrych dekad do lamusa czczonej, ale martwej tradycji. W dodatku przywołane tu jedynie tytułem przykładu dwie inscenizacje jego sztuk doskonale wprost powielają podstawowe zasady działania mechanizmu weryfikacji kanonu. Ostermeier, wystawiając *Norę*, proponuje bowiem nowe odczytanie kanonicznego dzieła, umieszczając je bez reszty we współczesnym kontekście, stawiając mu aktualne pytania i poszukując w nim aktualnych odpowiedzi bez większego respektu dla czasów i specyfiki kontekstu, w którym ono powstało. *Peer Gynt* Miśkiewicza natomiast to przykład weryfikacji kanonu przez wprowadzenie doń takich utworów, które do tej pory znajdowały się na marginesie, gdzie – zapomniane lub lekceważone – nie wpływały na obowiązujący obraz twórczości ich autora. Teraz zaś służą jako poręczna perspektywa dla nowej interpretacji, dodatkowo swoją nagle ujawnioną obecnością dowodząc, że mamy do czynienia z autentycznym odkryciem.

Nie inaczej w gruncie rzeczy postępuje we wspomnianej już książce Toril Moi<sup>10</sup>, kiedy chce przekonać czytelników do swojej interpretacji twórczości Ibsena jako istotnego elementu zachodzących w modernizmie przemian na polu form dramatycznych i teatralnych. Stara się ona bowiem przyswoić swoim odbiorcom te utwory, których do tej pory nie mieli okazji poznać, bo skoro nie należały do kanonu, to również nie zostały przetłumaczone na angielski (w aneksie do książki można znaleźć szczegółowe résumé ich treści). Moi wychodzi jednocześnie ze słusznego założenia, że ocalenie norweskiego dramaturga dla współczesności musi rozpocząć się od ponownego spojrzenia na źródłowy dla jego twórczości kontekst przełomu XIX i XX wieku. Nie oznacza to jednak bynajmniej powrotu do starych, historycznych metod rekonstrukcji wpływów i powiązań genologicznych. Twórczość Ibsena traktuje ona przecież na wzór badaczy z kręgu Nowego Historycyzmu, z którymi otwarcie zresztą sympatyzuje. Proponuje bowiem, by przyjrzeć się sztukom Norwega jako elementom gęstej i dynamicznej sieci kulturowych powiązań, których sam autor nie musiał być świadom, a które w dużej mierze określały miejsce jego dramatów na mapie ówczesnego teatru, dyktując zarazem sposoby ich czytania i inscenizacji. Dlatego Moi bardzo zależy na tym,

---

<sup>10</sup> Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, Oxford University Press 2006.

aby nazbyt jej zdaniem monolitycznie traktowaną dotychczas twórczość Ibsena pokazać jako hybrydę, wymykającą się jednoznacznym klasyfikacjom. Ta twórczość stanowiła nie tylko część modernistycznego kanonu europejskiego, lecz także opierała się na motywach typowych dla lokalnych, norweskich tradycji, o których mainstream aż nazbyt chętnie zapominał; wpisywała się ona nie tylko w kontekst iluzjonistycznego malarstwa XIX wieku, lecz także była związana z takimi nowymi kierunkami w sztukach plastycznych jak impresjonizm czy symbolizm; podejmowała nie tylko tematy społeczne i psychologiczne, lecz także kwestie filozoficzne, znajdując adekwatny sceniczny wyraz dla abstrakcyjnych dociekań nurtujących największe umysły epoki. Zatem Moi nie tyle nawet próbuje odkłamać historię dramatu przełomu XIX i XX wieku, ile rozsądzić zakrzepłe struktury myślenia o Ibsenie, a w efekcie przywołania mniej oczywistych kontekstów interpretacyjnych znaleźć mu nowe miejsce w szeregu prawodawców modernizmu i całej współczesności. I dopiero przez pryzmat tego, co dotąd nieznanne i teraz przez nią odkryte, próbuje rzucić nowe interpretacyjne światło na to, co wydaje się już nazbyt dobrze znane.

Zgodnie z podobną zasadą również zgromadzone w tym tomie teksty należy czytać jako wielorakie próby wpisania twórczości Ibsena we współczesne konteksty interpretacyjne, zarówno konteksty teoretyczne, jak i te związane z praktyką teatralną i translologiczną. Ich autorzy postępują zwykle nieco inaczej niż Moi, bowiem znacznie częściej interesuje ich współczesny kontekst i możliwości znalezienia w nim miejsca dla tamtej, tradycyjnej pozornie twórczości niż faktycznie jej nowe odczytanie dzięki rekonstrukcji krajobrazu teatralnego i społeczno-politycznego końca XIX wieku. Próby te bynajmniej nie wyczerpują wszystkich możliwości spojrzenia na pisarstwo norweskiego klasyka. Zebrane tu teksty to tylko pogładowe przykłady zastosowania do jego twórczości tych metod badania dramatu, które dopiero od niedawna stanowią integralną część polskiego dyskursu naukowego. Stąd właśnie wzięła się choćby tak wyrazista obecność w tym tomie perspektywy szeroko pojętych *gender studies*, a więc tej dziedziny badań humanistycznych, która w modernizmie sytuuje początek naszych wyobrażeń na temat kształtowania się kulturowych ról płciowych. Podobny zamiar uwspółcześnienia klasyka przyświeca tym autorom, którzy dramaty Ibsena czytają przez pryzmat twórczości najbardziej współczesnych dramatopisarzy. I choć

sztuki Jona Fossego czy Elfriede Jelinek, którzy w dużej mierze uformowali nasze wyobrażenia o nowych możliwościach pisania dla teatru, pozornie niewiele mają wspólnego z tradycyjnym dramatem Ibsena, to jednak w uważnej lekturze ujawniają niezwykle wyraźne powiązania z twórczością Norwega zarówno na płaszczyźnie tematów, jak i proponowanych dla nich form wyrazu. Z nieco innej perspektywy na proces uwspółcześniania dramatów Ibsena pozwalają spojrzeć teksty poświęcone ich – wspomnianym już – teatralnym realizacjom czy też praktycznym problemom udomowienia ich przekładów. To właśnie inscenizacje i tłumaczenia pozwalają chyba najlepiej dostrzec fakt, że nasz Ibsen, to zawsze Ibsen stwarzany przez nas na nowo w chwili, kiedy za każdym razem z innej perspektywy zadajemy mu coraz to nowe pytania i gdzie indziej w jego twórczości szukamy na nie odpowiedzi. Jednocześnie dzięki nim możemy jak na dłoni zaobserwować proces przemian przyjętego oglądu twórczości pozornie dobrze znanej i sklasyfikowanej, która – jak się okazuje – wcale nie została przyswojona w całości i nadal ujawnia swoje nieznanne dotąd aspekty.

Do doskonałej okazji do takiej weryfikacji rozpowszechnionych przekonań dostarcza niedawna publikacja nowego przekładu *Małego Eyolfa*, późnej sztuki Ibsena z 1894 roku, która do tej pory nie weszła do głównego kanonu dramatów jej autora. Omawiający ją krytycy właściwie jednogłośnie wydawali na nią wyrok skazujący na zapomnienie, uznając za utwór nieudany, źle skonstruowany i taki, który zdecydowanie nie dorasta do poziomu pozostałych sztuk Norwega. Jak się jednak można przekonać, *Mały Eyolf* czytany z perspektywy przemian dramatu w XX wieku okazuje się tekstem zaskakująco współczesnym, już choćby dlatego, że pod względem konstrukcji stanowi coś w rodzaju prototypu popularnych dziś strategii recyklingu tradycyjnych form i konwencji<sup>11</sup>. Nic więc dziwnego, że właśnie tę sztukę tak chętnie przywołują autorzy tekstów publikowanych w tym tomie, na różnych płaszczyznach podejmując weryfikację przyjętych zasad porządkowania pisarstwa Ibsena. Proponowana tu perspektywa zakłada bowiem, że możliwość nowego odczytania tej pozornie dobrze znanej twórczości wiąże się często z koniecznością przesunięcia akcentu z kanonu na to, co do tej pory

---

<sup>11</sup> Por. Ewa Partuga, *Przepisywanie marginesów: Ibsen, Fosse, Loher*, [w:] (Kon)teksty: Ibsen, Fosse, Loher, Panga Pank 2009, s. 7-29.

traktowano jako marginalne i o czym prawie z kretesem zapomniano, a co przecież integralnie wiąże się z całością dorobku norweskiego dramaturga. I to właśnie spojrzenie z marginesu, który do tej pory skrętnie pomijano, bo nie pasował do dominującego obrazu twórczości Ibsena, oferuje cenną szansę ponownego nawiązania kontaktu ze skazaną na niebyt dramatyczną tradycją; tradycją, która w kontekście proponowanych tu nowych sposobów interpretacji dawnych dzieł okazuje się niezwykle nam bliska.

Co bardzo istotne, nie chodzi nam w tym momencie o to, aby definitywnie rozstrzygnąć, który z przywołanych wyżej modeli nowego odczytania i inscenizowania sztuk Ibsena jest wartościowszy czy też przynosi większe interpretacyjne korzyści. Wszystkie bardzo podobnie mieszczą się przecież z powodzeniem zarówno w przyjętych mechanizmach weryfikacji kanonu, niejednokrotnie już opisywanych, jak też wśród tradycyjnych sposobów teatralnego „radzenia sobie” z klasykami. A warto to sobie uprzytomnić choćby z tego względu, by nie wierzyć naiwnie, że tak zwane nowe odczytanie Ibsena oznacza dotarcie do jakiejś ukrytej prawdy o jego sztukach, metodzie twórczej czy wizji świata. Dość przypomnieć w tym miejscu tak aktualną dziś wśród ibsenistów kwestię obecności i funkcji biblijnych cytatów w jego dramatach. Dopiero kiedy zdamy sobie sprawę z faktu, że przekłady Biblii powstawały w tym samym czasie, kiedy swoje sztuki pisał Ibsen, a ich autorzy posługiwali się współczesnym im i jemu językiem, zdołamy zrozumieć, jak delikatna to w gruncie rzeczy kwestia. Któż bowiem jest w stanie rozstrzygnąć bez żadnych wątpliwości, że w danym fragmencie wypowiedzi postaci mamy do czynienia z zamierzonym przez autora użyciem cytatu z Biblii, nie zaś ze zwrotem frazeologicznym czy zleksykalizowaną metaforą z potocznego języka? To retoryczne pytanie pojawia się tylko dlatego, żeby tym mocniej zaakcentować przekonanie, w jakim piszemy ten wstęp. A mianowicie, że zarówno staroświecki nudziarz Ibsen zdeklarowanych modernistów, jak też konstruktor światów przedstawionych, o którym pisze Sarrazac, czy wreszcie odkrywany powoli Ibsen performatywny – to przede wszystkim Ibsen współczesny. Współczesny w rozumieniu Jana Kotta, czyli stworzony niemal po biblijnemu na obraz i podobieństwo czasów, w których po raz kolejny „odkrywa się go na nowo”.