

Również dwa wieńczące książkę artykuły – Bożeny Tokarz, *Twórczość Zbigniewa Herberta w Słowenii*, oraz Jerzego Snopka, *Miejsce Zbigniewa Herberta w kulturze węgierskiej*¹⁸ – jako że napisane są przez znawców kręgów kulturowo-geograficznych wymienionych w tytułach tych publikacji, przynoszą niezmiernie wiele szczegółów rozjaśniających rolę Herberta w innych literaturach, ale także rozpoznających jego środkowoeuropejską tożsamość.

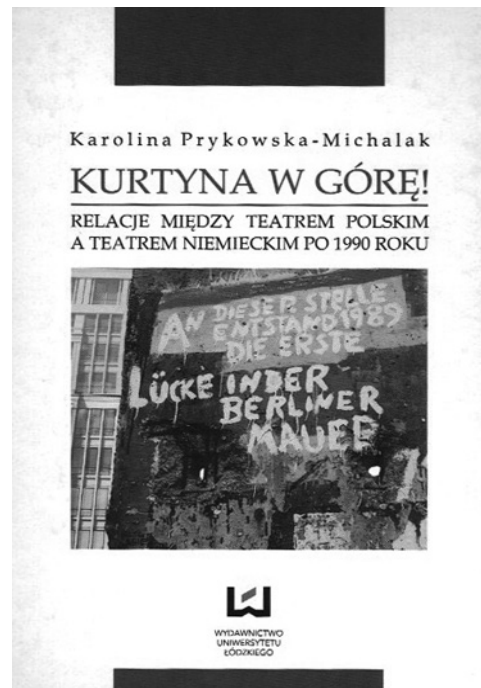
Adam Zagajewski pisze: „Poezja stwarza – albo przynajmniej ulepsza – Europę Środkową, dopomaga jej w istnieniu”¹⁹. I omówiona tu skrótowo książka o obecności – aktywnej, inspirującej, mającej duży wpływ na twórców i humanistów – dzieła Herberta w różnych krajach Europy Środkowej zdaje się tezę Zagajewskiego potwierdzać. Mało tego – robi to niejako na przekór reżimom, które mimo wielu lat uporczywych starań nie zanihilowały czegoś, co możemy nazywać (przecież jeszcze i dzisiaj) tożsamością Środkowoeuropejczyka. Między innymi twórczość Zbigniewa Herberta rzuca nam wyzwanie podtrzymania tych kulturowych więzi i ciągłej pracy czekającej Polaków, Czechów, Słowaków, Węgrów, Słoweńców, Niemców, ale też Austriaków, Serbów, Chorwatów, Rumunów, Bułgarów etc., nad wzajemnym rozpoznawaniem własnej tożsamości w inności i wielości.

¹⁸ Węgierskie konteksty twórczości Herberta i jej recepcja w tym kraju interesująco spotykają się na kartach książki *Strażnik pamięci w czasach amnezji. Węgrzy o Herbercie*, wyboru dokonał C. Gy. Kiss, przeł., oprac. i wstępem opatrzył J. Snopek, Warszawa 2008.

¹⁹ A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 134.

Kamil Dźwinał – doktorant w Zakładzie Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego ILP UMK w Toruniu. Laureat 11. edycji Nagrody „Archiwum Emigracji”. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół polskiej poezji oraz dramaturgii XX i XXI wieku, twórczości europejskich bardów, a także związków literatury i muzyki. Interesuje się również kulturą czeską.

Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, ss. 232.



Teatr jako medium polsko-niemieckiego transferu kulturowego

W Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu Łódzkiego ukazała się książka Karoliny Prykowskiej-Michalak pt. *Kurtyna w górę!*, poświęcona problematyce relacji między teatrem polskim i niemieckim w dwóch ostatnich dekadach. Monografia ta bez wątpienia zasługuje na status pracy pionierskiej – jest bowiem pierwszą próbą kompleksowego oglądu, zdiagnozowania oraz podsumowania polsko-niemieckich kontaktów teatralnych po transformacji ustrojowej w 1989 roku.

Zastosowana przez autorkę metoda badawcza opiera się na koncepcji transferu kultury,

która – obok nowoczesnej komparatystyki literacko-kulturowej, studiów postkolonialnych oraz kulturowej teorii literatury – znajduje się w orbicie zainteresowania współczesnej humanistyki penetrującej zagadnienia wielokulturowości i komunikacji interkulturowej. Odwołując się do metody wypracowanej w latach 80. XX wieku przez badaczy zajmujących się niemiecko-francuskim pograniczem kulturowym, zwłaszcza do prac Michela Espagne'a oraz Michaeła Wenera, autorka monografii wskazuje na nieobecność tej optyki badawczej w polskich studiach teatrologicznych, w których preferowaną dotychczas metodą w eksploracjach dotyczących polsko-niemieckich kontaktów teatralnych była metoda komparatystyczna oparta na badaniach źródłowych. Wprowadzając teorię transferu kultury do badań nad związkami między teatrem polskim i niemieckim, Prykowska-Michalak zaznacza, że nie traktuje przyjętej perspektywy badawczej jako próby zrewolucjonizowania rodzimych badań teatrologicznych, ale jako eksperyment metodologiczny, umożliwiający wieloaspektowe spojrzenie na kwestię polsko-niemieckich kontaktów rozwijanych w dziedzinie teatru.

W przypadku studium *Kurtyna w górę!* przyjęta metoda badawcza wydaje się trafna, bo pozwala autorce wyjść poza katalogowe zestawienie efektów wymiany artystycznej między teatrami sąsiednich państw i – poprzez wykorzystanie właściwych dla teorii transferu technik badania przepływu treści między kulturami – poszerzyć horyzont rozważań o wnikliwe rozpoznanie czynników warunkujących komunikację interkulturową na gruncie teatru. Badając procesy stymulujące bądź hamujące transfer kultury, Prykowska-Michalak słusznie uwzględnia takie aspekty, jak: oddziaływanie sytuacji społeczno-politycznej, wpływ uprzedzeń historycznych na odbiór transferowanych treści, a także zjawisko koniunktury na określone trendy artystyczne. O ile sam dobór metody badawczej nie budzi zastrzeżeń, o tyle pewien niedosyt pozostawia fakt nieuwzględnienia w monografii rodzimych badań nad transferem kulturowym, zwłaszcza prowadzonych na gruncie studiów niemieckoznawczych. Autorka mogłaby uwzględnić między innymi prace zbiorowe pod redakcją Karola Sauerlanda pt. *Kulturtransfer Polen-Deutschland:*

Wechselbeziehungen in Sprache, Kultur und Gesellschaft, (Bonn 1999; 2001; 2004), w których zostały podjęte takie kwestie, jak zagadnienie różnego rodzaju barier recepcyjnych w wymianie kulturowej, problem uprzedzeń historycznych czy też arogancji w kontaktach kulturowych między Polską i Niemcami.

W części wstępnej pracy Prykowska-Michalak daje rys historyczny polsko-niemieckich stosunków po II wojnie światowej, ustanawiając ośią podjętego dyskursu pojęcie „żelaznej kurtyny”, funkcjonujące przez ponad czterdzieści lat jako określenie politycznego, gospodarczego i mentalnego podziału między Zachodem i Wschodem Europy. Skupiając się następnie na historii ostatniego dwudziestolecia, autorka próbuje dociec, na ile narzucony po wojnie podział na dwa bloki polityczne uwarunkował odrębność modeli życia teatralnego w Polsce i w Niemczech. Szczególnie istotne wydaje się postawione przez nią pytanie o funkcjonowanie po 1989 roku tzw. map mentalnych, a więc – wykształconych i utrwalonych w świadomości polskich i niemieckich odbiorców teatru w warunkach politycznego podziału – upodobań repertuarowych, preferencji estetycznych, czy też przywiązania do określonych tradycji teatralnych (jak np. w Polsce do tradycji romantycznej).

W ramach pierwszego bloku problemowego, poświęconego transferowi z Niemiec, Prykowska-Michalak opisuje zmiany, jakie zaszły po 1990 roku w strukturze i organizacji placówek teatralnych w Polsce w wyniku oddziaływania niemieckiego modelu zarządzania teatrem. Jak dowodzi badaczka, pod wpływem wzorców czerpanych z Niemiec niektóre polskie teatry oparły swoje funkcjonowanie na strategii łączenia założeń artystycznych z działaniami marketingowymi. Jako przykład sceny otwartej na działania okołoteatralne, wprowadzającej elementy popkultury i walczącej o młodego widza, autorka wskazuje – kierowany w latach 1996–1998 przez Piotra Cieplaka, a następnie przez Grzegorza Jarzynę – warszawski Teatr Rozmaitości, który ze względu na sposób funkcjonowania wpisuje się w profil takich berlińskich scen, jak Volksbühne prowadzona przez Franka Castorfa oraz Schaubühne pod dyktando Thomasa Ostermeiera. O ile można by spierać się z Prykowską-Michalak co

do tego, na ile niemiecki model zarządzania teatrem był dla dyrektorów artystycznych Teatru Rozmaitości rzeczywistym punktem odniesienia we wdrażanej przez nich strategii rozwoju tej placówki, o tyle nie sposób już nie zgodzić się z badaczką, że *novum* w dziedzinie organizacji polskich teatrów po transformacji ustrojowej stanowi przejęta z Niemiec funkcja dramaturga. Zawód ten – co szczegółowo wykazuje autorka – jest silnie zakorzeniony w tradycji teatru niemieckiego; natomiast w Polsce pojawia się dopiero od niedawna w niektórych placówkach teatralnych. Za główny czynnik warunkujący transfer zawodu dramaturga w obręb struktury organizacyjnej naszego teatru badaczka uznaje zaznaczający się w ostatnich latach proces odchodzenia od tradycji romantycznej, „podtrzymującej – jak pisze – status teatru literackiego oraz zasadność jednej wizji spektaklu inscenizatora-reżysera”¹. Autorka wskazuje również na to, że wraz ze zmianą ustrojową zmieniła się specyfika pracy kierownika literackiego, do którego obowiązków w poprzednim systemie należało między innymi tłumaczenie w urzędzie cenzury, lub też w komitecie partii, założeń artystycznych oraz wymowy ideowej wystawianych dzieł. Ociążenie kierowników literackich od spraw pozaartystycznych otworzyło osobom sprawującym tę funkcję drogę do przejęcia kompetencji zawodu dramaturga. Istotną rolę w transferze zawodu dramaturga do Polski odegrały ponadto międzynarodowe festiwale, jak toruński „Kontakt”, które umożliwiły rodzimym środowiskom twórczym zapoznanie się ze specyfiką pracy oraz zakresem zadań, jakie dramaturg pełni w teatrze niemieckim. Należy docenić wieloaspektowość analiz Prykowskiej-Michalak poświęconych wprowadzaniu profesji dramaturga do naszych teatrów; autorka mogłaby jednak pokusić się o bardziej szczegółowe rozpoznanie, jaka jest skala rozpowszechnienia się tego zawodu w Polsce. Badaczka przywołuje jedynie Piotra Gruszczyńskiego (dramaturga w warszawskim Teatrze Rozmaitości) oraz Tomasza Śpiewaka (dramaturga w Teatrze im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze oraz w Teatrze Nowym w Ło-

dzi), nie precyzując przy tym, na ile funkcje piastowane przez wymienionych powyżej twórców można uznać za reprezentatywne dla modelu organizacyjnego współczesnego teatru polskiego.

Istotna część monografii poświęcona jest tym aspektom transferu kultury, które wiążą się z przejściem przez teatr polski w ostatnich dekadach estetyki „nowego realizmu”, czy też „nowego brutalizmu”. Rolę przekazników wymiany kulturowej odegrały w tym wypadku przede wszystkim festiwale, zwłaszcza wspomniany już „Kontakt”, w ramach którego po raz pierwszy w Polsce prezentowane były sztuki niemieckich „brutalistów”, jak na przykład *Ogień w głowie* Mariusa von Mayenburga w reżyserii Thomasa Ostermeiera.

Autorka słusznie wskazuje na istotny udział toruńskiego „Kontaktu” w procesie transferu niemieckich sztuk teatralnych do Polski. Szkoda jednak, że w aneksie pracy, dokumentującym między innymi pokazywane w ramach festiwalu spektakle z Niemiec, pojawia się wiele błędów, których można by uniknąć, gdyby autorka odbyła kwerendę w archiwum toruńskiego teatru. Dla przykładu: w 1993 roku nie doszło do prezentacji tak oczekiwanej w Toruniu kontrowersyjnej inscenizacji sztuki Rolfa Hochhutha *Weiss in Weimar* w reżyserii Einara Schleeffa, gdyż Berliner Ensemble nieoczekiwanie odwołał swój przyjazd do Polski², co wielu komentatorów festiwalowych uznało za skandal³. Autorka nie odnotowała ponadto faktu, że spektakl *Nathans Tod* w reżyserii George’a Taboriego prezentowany był w 1992 roku nie tylko w Warszawie, ale także w ramach toruńskiego „Kontaktu”. Ponadto brak w aneksie informacji o tym, że w 2003 roku Ton und Kirschen Theater przedstawił na festiwalu w Toruniu *Bachantki* Eurypidesa; z kolei w 2004 roku Münchener Kammerspiele pokazały sztukę Jona Fossego *Da kommt noch wer*, a w 2010 roku berlińska Schaubühne zaprezentowała sztukę Marka Ravenhilla *Der Schnitt* (Cięcie) w reżyserii Thomasa Ostermeiera. Podczas tej edycji festiwalu toruńska publiczność mogła także

¹ K. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012, s. 65.

² Por. M. Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008, s. 179.

³ Por. (AC), *Niemcy chorują*, „Nowości” (25 V 1993).

zapoznać się z projektem teatralnym *Vung bien gio'i* zespołu Rimini Protokoll. Ponadto sztuka Brechta *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy* nie była – jak podaje autorka – prezentowana przez getyński teatr⁴ w 1995 roku podczas „Kontaktu”, ale w ramach wieloletniej współpracy toruńskiej sceny z Deutsches Theater w Getyndze⁵. Przy opracowaniu aneksu przydatne byłby zapewne także prace toruńskich teatrologów dokumentujące „Kontakt”⁶.

Prykowska-Michalak słusznie wskazuje na fakt, że obok toruńskiego „Kontaktu” istotny wkład w rozwój polsko-niemieckiej komunikacji interkulturowej wniosło powołane przez Pawła Łysaka i Pawła Wodzińskiego przy Teatrze Polskim w Poznaniu „towarzystwo teatralne”, zajmujące się wprowadzaniem na sceny polskie sztuk młodych autorów niemieckich, reprezentujących nurt tzw. nowego realizmu. Jak wykazała autorka, oddziaływanie wzorców z Zachodu przyczyniło się w Polsce do pobudzenia rodzimej produkcji dramaturgicznej: po 2000 roku powstało wiele nowych sztuk, których autorzy przejęli estetykę brutalizmu. O zakrojonym na szeroką skalę transferze – co trafnie rozpoznała badaczka – zadecydowały deficyty kultury przyjmującej: kryzys rodzimej polskiej dramaturgii (brak interesujących sztuk), ciekawość dla kultury zlaicyzowanej, gdzie jest pokazywane przelamywanie tabu w dziedzinie obyczajowej, a także eksponowana cielesność, seksualność.

Z kolei nieco mniejszy zasięg niż sztuki „brutalistów” miał na gruncie polskim transfer teatru politycznego z Niemiec. Trudności z zadaptowaniem się tego rodzaju teatru w Polsce badaczka tłumaczy brakiem w rodzimej kulturze tradycji teatru politycznego, podkreślając, że w okresie PRL-u dyskurs polityczny był zastępowany przez aluzyjność dramaturgii, a po transformacji ustrojowej tematy polityczne

⁴ Autorka błędnie podaje nazwę getyńskiego teatru jako: Theater in Göttingen (s. 197, 198) oraz Deutsches Schauspielhaus (s. 198) zamiast poprawnej nazwy: Deutsches Theater in Göttingen.

⁵ Por. B. Paprocka-Podlasiak, *Toruń – Getynga. Spotkania, inspiracje, fascynacje*, [w:] *80 lat teatru w Toruniu 1920–2000*, red. J. Skuczyński, Toruń 2000, s. 348.

⁶ J. Jagodzińska, M. Wiśniewska, *Dziesięć lat KONTAKTU (1991–2000): wokół idei i formuły Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Toruniu*, [w:] *80 lat teatru w Toruniu 1920–2000*, s. 448–484.

podejmowały głównie teatry alternatywne. Dopiero popularność, jaką zyskały w naszym kraju przedstawienia Franka Castorfa oraz René Pollescha, wpłynęła na ożywienie nurtu teatru politycznego w Polsce, który obecnie reprezentują tacy artyści, jak Jan Klata, twórca przedstawienia *Transfer!*, a także Michał Zadara oraz duet artystyczny: Monika Strzępka (reżyserka) i Paweł Demirski (dramaturg).

W drugiej części monografii autorka skupia się na transferze polskiej kultury do Niemiec. Z badań, jakie przeprowadziła Prykowska-Michalak, wynika, że w dziedzinie wymiany teatralnej transfer ten w niewielkim tylko stopniu opierał się na polskich środowiskach emigracyjnych. Jednym z nielicznych twórców o takim właśnie rodowodzie jest Andrzej Woron, który – obok Janusza Wiśniewskiego – w dekadzie lat 90. należał do najbardziej rozpoznawanych polskich artystów działających w Niemczech. Rozdział monografii poświęcony twórczości Worona można zaliczyć do najciekawszych fragmentów pracy. Zawarte w nim analizy wypełniają lukę w polskich badaniach teatrologicznych nad intrygującym zjawiskiem, jakim dla wielu odbiorców był założony przez tego reżysera w Berlinie Teatr Kreatur. Polskich widzów, którzy z dokonaniem teatru Worona mogli zapoznać się między innymi podczas toruńskiego „Kontaktu”⁷, zapewne zainteresuje podjęta przez autorkę kwestia, dlaczego zespół cieszący się przez niemal dekadę ogromnym uznaniem w Niemczech, nieoczekiwanie zniknął z mapy teatralnej Berlina? Prykowska-Michalak wskazuje na wyczerpanie się formuły Teatru Kreatur, który w pierwszej fazie działalności był niezwykle interesujący dla niemieckich widzów ze względu na epatowanie wschodnioeuropejską „egzotyką” – wprowadzanie na scenę elementów kultury polsko-rosyjskiego oraz polsko-białoruskiego pogranicza, mityzację Słowian; natomiast z czasem w obrębie „kultury przyjmującej” skończyła się koniunktura na tego rodzaju przekaz artystyczny. Woronowi zaczęto zarzucać posługiwanie się banałem oraz powielanie własnych pomysłów, stąd też w obliczu braku

⁷ Na toruńskim festiwalu z sukcesem były prezentowane dwa spektakle Teatru Kreatur: *Sklepy cyfrowe* (1991) oraz *Prorok Ilia* (1997).

zainteresowania pracami artystycznymi Teatru Kreatur, w 2003 roku zakończył on działalność tego ośrodka.

Odrębny rozdział pracy Prykowska-Michalak poświęca polskim reżyserom przygotowującym gościnie spektakle na niemieckich scenach, takim jak Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski czy Jan Klata. Ich dokonania badaczka klasyfikuje jako przykład nieudanego transferu. O ile Woron czy Wiśniewski odnosili okresowo sukcesy na scenach w Niemczech, o tyle propozycje trzech przywołanych powyżej twórców nie spotkały się u naszych sąsiadów z szerszym rezonansem. Zdaniem Prykowskiej-Michalak zakończone niepowodzeniem transfery nie świadczą o wartości artystycznej dzieł polskich reżyserów, ale o tym, że teatr niemiecki nie skorzystał z transferowanych treści. Przyczyny takiego stanu rzeczy autorka upatruje w tym, że prezentowany w spektaklach Jarzyny i Warlikowskiego brutalizm czy też wątki homoseksualne nie były niczym nowym dla niemieckiego widza.

W części pracy dotyczącej transferu polskiej twórczości teatralnej do Niemiec zastrzeżenia budzi stosowany przez badaczkę termin *Ostblockästhetik* („estetyka bloku wschodniego”). Pojęcie to Prykowska-Michalak przejęła z artykułu Olgierda Łukaszewicza pt. *Podnieść tę kurtynę!*, opublikowanego na łamach „Dialogu”. Termin przeniesiony z publicystyki do dyskursu naukowego jest nieprecyzyjny, a ponadto wydaje się wątpliwy i ryzykowny dla opisywania specyfiki teatru polskiego z czasów „żelaznej kurtyny”. Po pierwsze – sam przytaczający go Łukaszewicz uznał określenie *Ostblockästhetik* za absurdalne i nie był w stanie wyjaśnić, co ono oznacza, o czym świadczy następujący passus: „Próbowałem podpytywać wszystkich moich rozmówców w Berlinie – prowokacyjnie, bo sam uważam określenie za głupie – co przez to rozumieją. Mieszkańcy wschodniej połówki wrzuszali ramionami: to »Quatsch!« (głupstwo). Wybitny aktor z Zachodu powiedział mi za to, że to oczywiste... po czym, długo się zastanawiając, doszedł do wniosku, że chodzi o scenografię: ciężką, z papiermaché. Ktoś zaraz dodał, że chodzi o teatr iluzjonistyczny”⁸. Po drugie –

⁸ O. Łukaszewicz, *Podnieść tę kurtynę!*, „Dialog” 1994, nr 3, s. 83.

przyłożenie etykiety *Ostblockästhetik* do teatru polskiego sprzed przełomu politycznego mogłoby wskazywać na jego estetyczną jednorodność, a przecież był to teatr w swej istocie niezwykle zróżnicowany. Ponadto – czy warto przy opisie teatru polskiego z okresu „żelaznej kurtyny” stosować termin, który może być odbierany jako mający wydźwięk pejoratywny i który wzmacnia stereotypy funkcjonujące w odbiorze polskiego teatru przez niemieckiego widza?

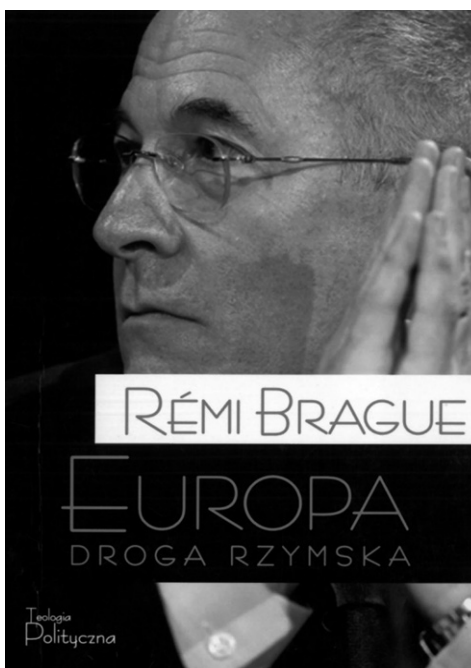
Pracę zamyka interesujący rozdział poświęcony recepcji utworów młodych polskich dramaturgów na scenach niemieckich, między innymi Doroty Masłowskiej, Michała Walczaka, Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk. Jak wykazała autorka, popyt na współczesne sztuki twórców z Europy Wschodniej wytworzył się w Niemczech pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku jako pochodna diagnozowania rzeczywistości postkomunistycznej, które było wywołane nasilającą się w dyskursie publicznym falą wspomnień czy też nawet, ujawniającą w niektórych kręgach społecznych, nostalgią za pewnymi elementami przeszłości okresu NRD. Stąd też duży rezonans wzbudziły wystawiane w niemieckich teatrach utwory polskich pisarzy penetrujące kwestię tożsamości mieszkańców dawnego bloku wschodniego. Warto w tym miejscu przywołać zrealizowaną w Düsseldorfer Schauspielhaus sztukę Andrzeja Stasiuka *Noc, czyli słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, przynoszącą opis rzeczywistości postkomunistycznej i prowokującą przerysowanym obrazem polsko-niemieckich stereotypów. W ten nurt wpisuje się również prezentowana w ramach festiwalu w berlińskiej Schaubühne, a następnie wystawiona w Monachium sztuka Masłowskiej *Między nami dobrze jest*, w której problem tożsamości postkomunistycznej został ukazany w perspektywie konfliktów pokoleniowych. Autorka monografii zwraca ponadto uwagę na rosnące zainteresowanie niemieckich odbiorców dramataми Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk, podejmującej – w napisanym specjalnie dla teatru w Magdeburgu utworze *Koniec świata, czyli sztuka dla Niemców* – próbę oceny przemian ustrojowych po 1989 roku. Odnosząc się do zawartości tej części pracy, trzeba docenić skrupulatnie zebrane przez badaczkę komentarze niemieckiej krytyki dotyczące sztuk młodych polskich dra-

maturgów prezentowanych na tamtejszych scenach, dzięki którym czytelnik może zapoznać się z głównymi tendencjami odbioru tych dzieł za zachodnią granicą.

Monografię Karoliny Prykowskiej-Michalak należy uznać za ważną publikację, która wzbogaca i porządkuje stan wiedzy o polsko-niemieckich kontaktach rozwijanych w dziedzinie teatru po przełomie w 1989 roku. Zaletą pracy jest jej interdyscyplinarny charakter oraz oparcie dyskursu dotyczącego polsko-niemieckich związków teatralnych na koncepcji transferu kultury. Publikacja łódzkiej badaczki może stanowić inspirację dla kolejnych autorów do kontynuacji badań nad intensywnie rozwijającą się wymianą kulturalną między Polską a Niemcami.

Bogna Paprocka-Podlasiak – doktor, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i Pozytywizmu UMK. Autorka monografii „*Faust*” *W. Goethego na scenach polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki* (2012), a także artykułów dotyczących m.in. romantycznej recepcji *Don Giovanniego* Mozarta, mitu dionizyjskiego oraz *Cierpień młodego Wertera*. Współredagowała [z M. Kalinowską] tom *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans* (2003), a także [z G. Halkiewicz-Sojak] tom *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni* (2009). Pobyty stypendialne na Ludwig-Maximilians-Universität München, Freie Universität Berlin oraz Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Rémi Brague, *Europa. Droga rzymska*, tłum. W. Dłuski, Biblioteka Teologii Politycznej, t. 5, Warszawa 2012, ss. 240.



Struktura paradoksalna, czyli o formie kultury europejskiej

Wrefleksji poświęconej problematyce europejskiej wartość klasycznego już porównania zyskała metafora malarska, którą w jednej ze swych prac posłużył się Ernest Gellner¹. Przeciwwstawiając sobie formalną oryginalność stylu pejzażowego Oskara Kokoschki (płótno pokrywa wiele zachodzących na siebie, przenikających się barwnych plam) oraz Amedea Modiglianiego (wyraziste kontury dzieł przestrzeni obrazu na osobne pola wypełnione kolorem w taki sposób, że barwy nigdy się nie mieszają), zilustrował przekształcenie się kulturowego krajobrazu

¹ Zob. E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford 1983, s. 139–140.