

EWA PARTYGA

Instytut Sztuki PAN (PL)

<https://orcid.org/0000-0001-7929-2875>

Od pieśni Anitry do taranteli. Rekontekstualizacja jako metoda twórcza

From Anitra's Song to the Tarantella: Recontextualization as a Creative Method

Abstract

The topic of the research reflections broached in this article involves two versions of the closing scene from the second act of *A Doll's House* by Henrik Ibsen. A comparative analysis originating from a sketch from 1879, in which Nora Helmer sang and danced Anitra's song from *Peer Gynt*, and a published variant in which she dances the tarantella, intends to demonstrate the character of changes introduced by the author. A synthetic work by Vilhelm Bergsøe about tarantism (1865), with which Ibsen was most probably familiar, is also presented as one of the contexts of such changes. An analysis of the tarantella motif is based on contemporary studies on the tarantella and tarantism. The article proposes the thesis that Ibsen preserved all meanings contained in the rough version but redistributed them in a different manner in the text of the drama; at the same time, by changing the music-dance motif he increased the number of mutually interfering contexts. Significant changes also affected relations between the dramatis personae. Resignation from exoticization and the introduction of the tarantella as a motif more open to performative clarification and semantically less stabilised than Anitra's song contributed to a considerable expansion of interpretation possibilities..

Keywords: Henrik Ibsen; *A Doll's House*; tarantism; tarantella; drama

Abstrakt

Przedmiotem badawczej refleksji podjętej w artykule są dwie wersje ostatniej sceny z drugiego aktu *Domu lalki* Henrika Ibsena. Analiza porównawcza pochodzącego z lata 1879 szkicu, w którym Nora Helmer śpiewała i tańczyła pieśń Anitry z *Peera Gynta*, i opublikowanego wariantu, w którym tańczy tarantelę, ma pokazać zakres i charakter autorskich zmian. Jako jeden z kontekstów tych zmian zaprezentowano także syntetycznie pracę Vilhelma Bergsøe na temat tarantyzmu (1865), najprawdopodobniej znaną Ibsenowi. Analizę motywu taranteli oparto na współczesnych badaniach nad tarantelą i tarantyzmem. W artykule postawiono tezę, że Ibsen zachował wszystkie sensy zawarte w wersji brulionowej, lecz rozdystrybuował je w inny sposób w tekście dramatu, a jednocześnie – poprzez zmianę motywu muzyczno-tanecznego – powiększył liczbę interferujących ze sobą kontekstów. Znaczącym zmianom uległy również relacje między postaciami dramatu. Rezygnacja z egzotyzacji i wprowadzenie taranteli jako motywu bardziej otwartego na performatywne dookreślenia i mniej ustabilizowanego semantycznie niż pieśń Anitry przyczyniła się do znacznego poszerzenia możliwości interpretacyjnych..

Słowa kluczowe: Henrik Ibsen; *Dom lalki*; tarantyzm; tarantela; dramat

O autorce

Ewa Partyga – pracuje w Instytucie Sztuki PAN, zajmuje się kulturową historią dramatu i teatru w perspektywie komparatystycznej oraz twórczością Henrika Ibsena i jej recepcją w różnych kręgach kulturowych.

Od pieśni Anitry do taranteli: rekontekstualizacja jako metoda twórcza

Sцена z końca drugiego aktu *Domu lalki*, w której Nora Helmer tańczy tarantelę, to jeden z najczęściej interpretowanych fragmentów przełomowego dramatu Henrika Ibsena o kobiecie, która dojrzeła do decyzji, by zostawić dzieci, dom i męża, tylko po to – jak pisał z oburzeniem jeden z pierwszych recenzentów kopenhaskiej prapremiery w 1879 roku – by „stać się «człowiekiem»”¹. Niekiedy uznawano tarantelę za banalny, tradycyjny i nieudany chwyt artystyczny², częściej – za moment zwrotny w procesie wewnętrznej przemiany głównej bohaterki. Tarantela pojawiła się jednak dopiero na ostatnim etapie pracy nad tekstem wydanym w grudniu 1879 roku. W pierwszej wersji drugiego aktu, przygotowanej w lipcu 1879 roku, scena miała nieco inny kształt, a Nora śpiewała i tańczyła w niej pieśń Anitry z Ibsenowskiego *Peera Gynta*. Zaproponowana w tym artykule analiza różnic między dwiema wersjami końcówki drugiego aktu *Domu lalki* ma pokazać, jak rekontekstualizacja motywu tańca wpłynęła na konstrukcję dramatu oraz charakterystykę postaci i relacji między nimi, a także w jakim stopniu i w jakim kierunku poszerzyła możliwości interpretacyjne nie tylko tego fragmentu, lecz także całego utworu.

1.

Sytuacja dramatyczna pod koniec drugiego aktu jest w obu wersjach *Domu lalki* taka sama. Nora gorączkowo próbuje zająć czymś męża, by nie wyjął ze skrzynki listu, z którego się dowie, że jego żona przed laty sfałszowała podpis ojca, aby pożyczyć pieniądze na leczniczą podróż na południe. Bohaterka ze zdumieniem przyjęła informację, że sfałszowanie podpisu jest przestępstwem, za które grozi więzienie. Nie rozumie i nie akceptuje prawa, które przewiduje taką karę za gest miłości – potrzebowała pieniędzy na wyjazd, który miał uzdrowić jej męża, a potajemnie zaciągniętą pożyczkę regularnie spłaca. Przyczyną jej lęku i rozpacz jest jednak nie tyle perspektywa własnego uwięzienia, ile przekonanie, że do więzienia trafi jej mąż, ponieważ weźmie winę na siebie, aby ją chronić. Nora nie zamierza do tego dopuścić, myśli nawet o samobójstwie jako rozwiązaniu, które przypieczętowałoby jej miłosną ofiarę. Gdy pojawia się jednak nadzieja, że jej przyjaciółka, pani Linde, przekona wierzyciela i szantażystę

Krogstada, by niezwłocznie poprosił adresata o zwrot listu, Nora gorączkowo szuka sposobu, by odwrócić uwagę męża od skrzynki. W obu wersjach skuteczne okazuje się zagranie kilku akordów na fortepianie. W obu wariantach w scenie uczestniczy od początku przyjaciel rodziny, doktor Rank, a w jej trakcie do pokoju wchodzi pani Linde. W brulionie z lata 1878 Nora, grając pierwsze takty, pyta męża:

- NORA Poznajesz?
HELMER Naprawdę masz zamiar?
NORA A co za to dostanę?
HELMER Co chcesz.
NORA Później ci powiem.
HELMER Nie, powiedz od razu.
NORA Nie, później. Dajesz słowo?
HELMER Prosiłaś mnie już kiedyś o to?
NORA Nie, nigdy. Dajesz słowo?
HELMER Dobrze, daję słowo. (*Do doktora*) Teraz słuchaj. Ale nie obejdzie się bez papierosów; prawdziwych, tureckich. (*Helmer i doktor siadają przed kominkiem. Nora gra i śpiewa pieśń Anitry z Peera Gynta. Pani Linde wchodzi z przedpokoju*)
- PANI LINDE Co to ma być?
NORA Nie przeszkadzaj.
HELMER Obrazek z życia rodzinnego. Co pani na to?
DOKTOR Turecki, ale piękny, prawda?
NORA Siadaj do pianina, Kristine; graj dalej. (*Drątuje na sobie szal i tańczy*)
- HELMER Patrz, jaka ona jest słiczna, Rank. Patrz na to cudne wygięcie szyi. A ile wdzięku w ruchach. I nawet nie zdaje sobie z tego sprawy.
- DOKTOR Żona to dobra rzecz.
HELMER Żona taka jak ona.
NORA Jesteś zadowolony?
HELMER Dziękuję!
NORA Było pięknie?
HELMER Dziękuję, dziękuję!
SŁUŻĄCA (*z prawej*) Podano do stołu.
HELMER W porządku. Ale najpierw interesy – (*otwiera drzwi wejściowe*)
- NORA Dokąd idziesz?
HELMER Zajrzę do skrzynki.
NORA Nie, nie.
HELMER Jest list.
NORA Zostaw go! Niech sobie leży.
HELMER Noro, kochanie – no proszę, od Krogstada.
NORA Thorvaldzie, jeśli weźmiesz ten list, wyskoczę przez okno.
- HELMER Ależ Noro –
DOKTOR (*chrząka*) Helmer –
HELMER O co chodzi, Noro, co się z tobą dzieje!
NORA Och nic, po prostu chcę cię mieć tylko dla siebie. Żadnych interesów dziś wieczorem – możesz się domyślić, co on pisze³.

Reakcja Torvalda na pierwsze dźwięki świadczy o tym, że wybrana przez Norę melodia jest częścią jakiegoś powtarzającego się, intymnego rytuału małżeńskiego. Zapowiada „coś”, co jest na tyle atrakcyjne, że Helmer zgadza się spełnić dowolne życzenie żony. Tym razem małżeńska gra będzie się toczyć w obecności świadka, którego uznanie ma wzmocnić zadowolenie męża. Torvald bowiem ostentacyjnie wystawia żonę na pokaz: obaj panowie sadowią się na fotelach przy kominku jak w teatralnej łoży, Rank ma podziwiać występ o wyraźnie erotycznym podtekście, a Torvald kieruje jego uwagę na szczegóły tak, by pobudzić wyobraźnię doktora.

Zachowanie i komentarze męskiej widowni korespondują z charakterem „pieśni Anitry”, którą Nora gra i śpiewa, a później tańczy. Autotematyczna aluzja Ibsena do własnego poematu dramatycznego ma wielopoziomowy charakter. W *Peerze Gyntie* postać Anitry pojawia się w czwartym akcie, w którym tytułowy bohater bezwocnie próbuje zdobyć wszystkie atrybuty związane z dziewiętnastowiecznym stereotypowym ideałem męskości: pieniądze, kobiety i władzę. W epizodzie z „córka arabskiego przywódcy” utrata tych atrybutów została wzmocniona parodystycznym obrazowaniem. W cytowanej powyżej wersji *Domu lalki* podstawą salonowego performansu Nory miała być rozpoczynająca ten epizod i uzupełniona muzyką Griega strofa, w której Anitra razem z chórem dziewcząt kreuje Peera na proroka: „Ugnijcie przed nim kolana, / Bo prorok przyszedł zbawić człowieka! [...] Gdzie przyjdzie – budzi moc, ochotę, [...] Ramię jego męzne, dzielne, / Jego oko – nieśmiertelne! / Natchnieniem cały świętym płonie, / szczęście da naszej krainie!”⁴. Dla wielu duńskich czy norweskich odbiorców czytających lub oglądających *Dom lalki* w 1879 roku paralela między słuchającym tej pieśni Peerem, który „w stroju orientalnym spoczywa na poduszkach” oraz „pije kawę i pali długą fajkę”, a oglądającym występ Nory Helmerem, który siedzi przy kominku i pali papierosy („prawdziwe, tureckie”), byłaby czytelna⁵. Równie czytelny byłby zapewne parodystyczny wymiar tego kontekstu. W *Peerze Gyntie* sparodiowana została jedna z konstytutywnych dychotomii kolonialnego i ksenologicznego dyskursu – strukturyzująca ten dyskurs różnica między „orientalną” kobietą i „Europejskim Mężczyzną”⁶. Działania Anitry – postaci ufundowanej na stereotypie „uległej niewolnicy” i „przebiegłej kobiety”⁷, która wykorzystuje swoją uwodzicielską moc i pielęgnuje męskie ego po to, by osiągnąć własne cele – służą przede wszystkim obnażaniu złudzeń, na których Peer Gynt próbuje budować swoją podmiotowość. Gdy Anitra zostawia go na środku pustyni i odjeżdża na jego koniu, z kosztownościami i sakiewką, ośmieszony zostaje nie tylko tytułowy bohater, który ochoczo przyjął rolę proroka i zapowiadał, że da Anitrze „duszę i umysłu jasność, ale nieco później”⁸, ale przede wszystkim wyobrażenia na temat fundamentów męskiej tożsamości i znaczenia męskiej roli w świecie.

Sparafrazowana w *Domu lalki* scena z *Peera Gynta* miała potencjał uruchamiania szerszych skojarzeń.



Portret Adelaide Johannesen jako Nory w scenie taranteli, karta reklamowa z pudełka papierosów firmy Langaards Cigaretter.

W wyobraźni czytelników czy widzów obraz śpiewającej i tańczącej Nory mógł się nakładać na wizerunek odaliski często wykorzystywany w dziewiętnastowiecznym malarstwie, literaturze czy teatrze. Orientalna aranżacja sceny – udrapowany szal pseudonimujący etniczny strój, stylizowana etnicznie muzyka Griega i tureckie papierosy – miała zapewne wzmacniać erotyczny wymiar śpiewu i tańca, ponieważ w dziewiętnastowiecznym salonowym wzroku Orientu jako krainy, w której nie obowiązują europejskie normy i wartości, wpisane były seksualne i pornograficzne tęsknoty⁹. W scenie pomyślanej jako obrazek z życia rodzinnego należało jednak trzymać je w ryzach. Dlatego egzotyzacja jest tylko metonimicznie sygnalizowana kilkoma elementami, a na powstającą w imaginacji widzów figurę odaliski nakłada się inny stereotyp: melodramatycznej heroiny, której oś konstrukcyjną w europejskiej literaturze stanowiło połączenie zmysłowości i niewinności. Zgodnie z tym stereotypem sensualny i erotyczny aspekt tańca Nory został skontrapunktowany nieświadomością tańczącej: „Tyle wdzięku w ruchach. I nawet nie zdaje sobie z tego sprawy”, podkreśla mąż wystawiający żonę na pokaz.

Z perspektywy widowni teatralnej scena ma inny sens: publiczność wie, że Nora śpiewa i tańczy po to, by odwrócić uwagę męża od skrzynki, a intertekstualna aluzja do *Peera Gynta* jeszcze mocniej podkreśla, że jest to próba

manipulacji. Można więc powiedzieć, że bohaterka traktuje w tej scenie kobiecość jak kostium i dobiera go tak, by podsycać męskie fantazje i nimi zarządzać. Nie należy jednak interpretować tej maskarady jako świadomej i subwersywnej gry z kulturowymi skryptami kobiecości, lecz raczej jako rozpaczliwą ucieczkę w wyuczony sposób realizacji takiej wersji skryptów, która daje złudne poczucie sprawczości, choć w gruncie rzeczy utrwała uprzedmiotawiającą kobietę, hierarchiczne relacje małżeńskie. Małżeńskie przekomarzanki na początku sceny dowodzą, że Nora nie po raz pierwszy odwdzięcza się Torvaldowi śpiewem i tańcem za spełnianie jakichś obietnic. Również sposób, w jaki obaj mężczyźni objaśniają sens tej sceny pani Linde, ujmując ją jako „obrazek z życia rodzinnego [...] turecki, ale piękny”, służy podkreśleniu, że oglądamy rytuał stanowiący jeden z fundamentów małżeńskiego i rodzinnego życia Helmerów. Z perspektywy widowni (a może i pani Linde) ten rytuał może się stać obrazem małżeństwa jako handlowej transakcji wiązanej, w której seksualność to moneta przetargowa dająca kobiecie jakieś możliwości negocjacyjne. Ibsen ostatecznie przeredagował tę scenę i usunął z niej pieśń Anitry, ale temat, który został za jej pomocą podkreślony, nie zniknął. W wersji opublikowanej pojawia się już na początku pierwszego aktu, gdy Nora tłumaczy przyjaciółce, że swoje poświęcenie – informację o tym, że uratowała mężowi życie, zaciągając pożyczkę, na której spłatę zarabia i oszczędza od

wielu lat – chce zachować w tajemnicy do czasu, gdy nie będzie „taka ładna jak teraz”, gdy nie będzie się już Torvaldowi „tak podobać”¹⁰ (28), gdy jej taniec w różnych kostiumach nie będzie sprawiał mu takiej przyjemności. Innymi słowy – gdy seksualność nie będzie już pełnowartościową walutą w transakcji zwanej małżeństwem.

2.

W ostatecznej wersji dramatu fabularne uzasadnienie ostatniej sceny drugiego aktu jest podobne, ale relacje między postaciami zostały ukształtowane inaczej między innymi dlatego, że zmieniła się podstawa salonowego performansu Nory. Ibsen zrezygnował z autotematycznej aluzji i w miejsce pieśni Anitry wprowadził tarantelę, co znacznie poszerzyło możliwości interpretacyjne. Zwłaszcza że motyw taranteli powraca kilkakrotnie, a nie tylko w jednej scenie¹¹. Modelowy charakter ma tarantela, którą Nora i jej mąż oglądali przed ośmiu laty na Capri. Ten właśnie wzorzec – przefiltrowany przez wyobraźnię męża – Nora ma odtworzyć na przyjęciu bożonarodzeniowym u Stenborgów. Widzowie teatralni nie zobaczą jej tańca, usłyszą tylko muzykę, a później rozmowę o tym, co się wydarzyło. Na tę rozmowę istotne światło rzuca próba generalna, którą Nora zaaranżowała pod koniec drugiego aktu, gdy poprosiła męża o pomoc w ćwiczeniach do występu, aby odwrócić jego uwagę od skrzynki na listy. Z tarantelą wiąże się też „kostium neapolitańskiej rybaczki”.



Scena z tarantelą w inscenizacji Centraltheatret w Oslo, 1922. Fot. Narve Skarpmoen, NATIONALBIBLIOTEKET, OSLO.

Jak podkreśla Ulla Kallenbach, zniszczony i wymagający naprawy strój można traktować jako wizualny znak wielu innych tarantel, które Nora tańczyła dla męża, a może i dla innych, przez minione osiem lat.

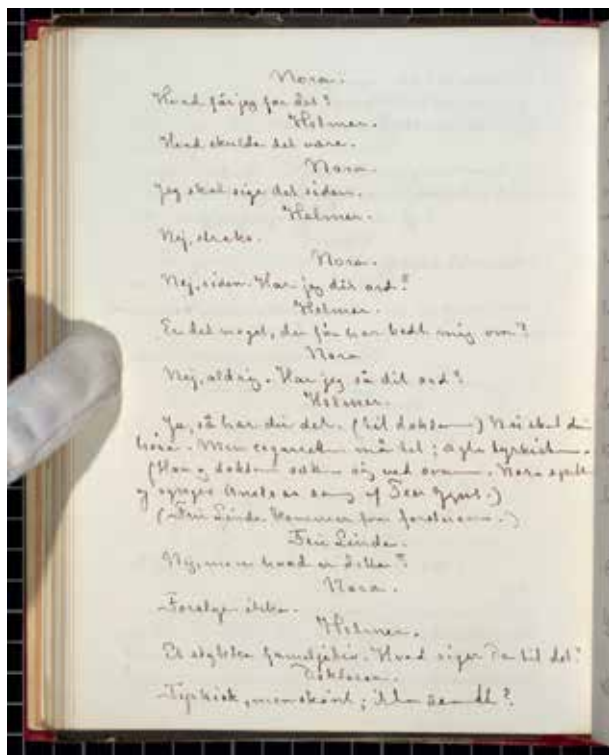
Tarantela najprawdopodobniej nie budzi w Norze pozytywnych wspomnień, skoro, wyjmując kostium, który Helmer zamówił dla niej osiem lat wcześniej we Włoszech, mówi: „najchętniej podarłabym go na tysiąc kawałków” (58). Pomysł, by zatańczyła tarantelę na maskaradzie, zrodził się w głowie jej męża: „Torvald życzy sobie [...] Torvald nalega”, zwierza się Nora przyjaciółce (61). Niewątpliwie zależy mu na efektownym występie żony, bo nie tylko podkreśla konieczność ćwiczeń, lecz także często w nich uczestniczy. „Musisz mi dawać wskazówki jak zwykle” (95), mówi Nora. Helmer siada przy pianinie, a ona bierze „tamburyn i długi czarny szal” (95) i zaczyna tańczyć. Gdy na jego polecenie „wolniej, wolniej [...] nie tak gwałtownie”, odpowiada „nie mogę inaczej [...] tak właśnie powinno być” (95), można pomyśleć, że w biorą w niej górę emocje, ale sposób ukształtowania sceny wskazuje na to, że w gruncie rzeczy tempo i charakter jej tańca są częścią ułożonego naprędce planu. Nora chce udowodnić, że potrzebuje instrukcji męża. Gdy Helmer przestaje grać, wzdychając, „nie, nie, to jednak nie tak”, jego żona się śmieje, wywija tamburynem i woła: „A nie mówiłam?” (95). Stosunkowo lakoniczny opis drugiej części próby znajdujemy w didaskaliach. Do fortepianu zasiada doktor Rank, „Nora tańczy coraz bardziej żywiołowo”, a Helmer wchodzi w rolę reżysera: „raz po raz robi uwagi, udziela wskazówek, ocenia. Nora zdaje się tego nie słyszeć, włosy opadają jej na ramiona, ale ona się tym nie przejmując, nadal wiruje w tańcu” (96). Rozpuszczone włosy czy wir tańca to elementy nakładające obraz Nory na wizerunek melodramatycznej bohaterki, której ciało wyraża skrywane (a nawet ukryte przed nią samą) emocje, jednak wrażenie, że tańcząca traci kontrolę nad sytuacją, słabnie, gdy tylko do pokoju wchodzi pani Linde. Nora, nie przestając wirować, mówi: „patrz, jak się bawimy”, gdy zaś Helmer ze zdumieniem stwierdza: „tańczysz, jakby chodziło o życie” – potwierdza to całkiem przytomnie. A kiedy mąż wzdycha, że wszystko zapomniała i potrzebuje wskazówek, bohaterka powtarza dwukrotnie: „sam widzisz” (96). Scena została skonstruowana tak, że można ją rozmaicie wyreżyserować – didaskalia i dialogi dotyczące tańca dają wiele swobody. Jest w niej jednak kilka tropów wskazujących na to, że bohaterka nie traci panowania nad sytuacją – chociaż wiruje w tańcu, obserwuje otoczenie, przytomnie odpowiada na pytania. Jej performans także tym razem jest skuteczny: Torvald nie tylko nie czyta listu, lecz w ogóle nie podchodzi do skrzynki, chociaż nerwowa reakcja żony budzi w nim podejrzenia, że znalazłby w niej przesyłkę od Krogstada.

Różnice między aranżacją sceny w brulionie i wersji przeznaczonej do druku są bardzo znaczące i nie ograniczają się do zmiany motywu muzycznego. W pierwszej redakcji zaakcentowana została zarówno transakcyjność

małżeństwa Helmerów, jak i aktywny udział Nory w tej grze. To ona podjęła decyzję, by w śpiewie i tańcu zaprezentować swoje wdzięki w sposób, który – jak wiedziała z doświadczenia – działa na wyobraźnię jej męża. Erotyczna gra toczyła się w obecności, a w zasadzie dzięki obecności tego trzeciego – doktor Rank, dopuszczony do intymnego rytuału Helmerów, miał potwierdzić jego wartość słowami „żona to dobra rzecz”. W drugiej redakcji – Nora od początku wchodzi w rolę posłusznego, lecz zagubionego i bezradnego dziecka, którym trzeba się opiekować. Lejtymotywnym jest tu wątek męzowskich wskazówek i instrukcji, a nie wystawianie na pokaz kobiecej seksualności. Podczas zaaranżowanej przez żonę próby Torvald jest skupiony na precyzji wykonania tanecznego scenariusza. Erotyczny wymiar taranteli pojawia się w tej wersji dopiero w kolejnym akcie, po powrocie Helmerów z przyjęcia.

O planowanym tańcu na balu u Stenbergów pani Linde mówiła wcześniej, że to będzie „występ jak w teatrze”. Teatralny czy artystyczny charakter nadaje mu także Helmer, gdy po powrocie z maskarady opowiada o popisie żony właśnie pani Linde. Dowiadujemy się, że wprawdzie na przyjęciu Nora także nie zrealizowała scenariusza męża, ponieważ „tańczyła nieco zbyt naturalistycznie, by można to było pogodzić z wymaganiami sztuki”, ale „zrobiła wielką furorę i dostała gromkie brawa”. Helmer wystąpił w roli współautora sukcesu: uklonił się na wszystkie strony i zadbał o wyjście w odpowiednim momencie, nie chcąc, by „wrażenie osłabło” (109). Za chwilę, gdy małżonkowie zostaną sami, okaże się, że przyspieszył wyjście z jeszcze innego powodu: „nadal masz tarantelę we krwi. I to czyni cię jeszcze bardziej pociągającą” (112), powie do żony. A później wyjaśni to jeszcze dobitniej: „Kiedy patrzyłem, jak uciekasz i uwodzisz, krew we mnie wrzała. Nie byłem w stanie dłużej tego znośić i dlatego zabrałem cię stamtąd tak wcześnie” (113).

Do sceny powrotu z balu Ibsen przeniósł kilka innych motywów z epizodu z pieśnią Anitry. W tej scenie – inaczej niż podczas próby – Helmer nie traktuje już żony jak bezradnego dziecka, lecz akcentuje swoje małżeńskie prawa i jej powinności. Chociaż Nora stara się uniknąć pożądanego spojrzenia męża, on podkreśla: „Miałbym nie patrzeć na moją najdroższą własność? Na wszystkie cuda, które należą do mnie i tylko do mnie?” (112). A gdy żona coraz bardziej stanowczo oddala jego awanse, właściciel jej wdzięków mówi: „Nie igray ze mną, Noro. Nie chcę, nie mam ochoty? Czyż nie jestem twoim mężem...?” (113). Zmienia się też wektor tajemnego porozumienia w trójkącie mąż–przyjaciel domu–żona. W ostatecznej redakcji występ Nory nie jest już elementem, który scala męskie spojrzenia Helmera i Ranka jako uprzywilejowanego widza, potwierdzającego zalety posiadania żony. W tej wersji szczególne porozumienie łączy doktora z Norą, a w scenie powrotu z przyjęcia dotyczy ono nie Erosa, lecz Tanatosa: tylko Nora wie, że w podtekście słów doktora kryje się informacja o jego rychłej śmierci i bardzo wyraźnie kojarzy tę śmierć ze swoimi samobójczymi planami.



Fotografia jednej ze stron brulionu *Domu lalki* (zdigitalizowanej w ramach projektu Henrik Ibsen's skrifter, www.ibsen.uio.no).

3.

Zmiana pieśni Anitry na tarantelę pomogła nie tylko o wiele mocniej wszyć muzyczno-taneczny motyw w tkanę dramatu, lecz także znacznie poszerzyć krąg skojarzeń. Kontekstów, które ten utwór mógł uruchamiać w wyobraźni odbiorców, było bardzo wiele: od przywoływanej bezpośrednio w tekście malowniczej i pełnej erotycznych podtekstów neapolitańskiej taranteli aranżowanej dla turystów we włoskich hotelach; przez taneczne pokazy dobrze urodzonych dam prowadzących modne salony¹², muzyczne wersje Chopina, Rossiniego czy Liszta, a także wciąż popularne i podszyte melodramatyczną wizją świata romantyczne opery i balety; po apulijską tarantelę, która miała rzekomo uzdrawiać tarantystki i tarantystów z choroby wywołanej ukąszeniem pająka. Włoska tarantela miała wiele wariantów i bogatą tradycję, a od początku XIX wieku nabierała coraz bardziej schizofonicznego charakteru, to znaczy funkcjonowała na wiele różnych sposobów poza pierwotnym kontekstem, stając się częścią kosmopolitycznej salonowej kultury¹³. Tarantela była więc bardzo znanym, a zarazem bardziej niż pieśń Anitry wieloznacznym motywem, który w każdym z bohaterów (i w każdym z odbiorców – w zależności od doświadczeń towarzyskich, podróżniczych, teatralnych czy lekturowych), wywoływał inne emocje i/lub refleksje. Różne znaczenia ma także dla osób dramatu bezpośrednio zaangażowanych w performans.

Dla Helmera tarantela jest formą sztuki, która ma dwa wymiary – publiczny i prywatny. Aby nie straciła aury sztuki, nie może być zbyt „naturalistyczna”, wymaga wielu ćwiczeń, trzeba ją opracować bardzo precyzyjnie, a także

umieścić ją w odpowiedniej ramie. Rama ma charakter teatralny czy widowiskowy, a jej kluczowym elementem jest finał: „wyjście zawsze powinno być efektowne” (109), czyli nastąpić w momencie najlepiej dobranym dla podtrzymania w widzach wrażenia. Finał pieczętuje publiczny wymiar taranteli przeznaczonej dla widowni i obliczonej na wzbudzenie aplauzu. Widowiskowy taniec ma jednak również prywatny sens. Właściwie wykonany powinien działać w nieczytelny dla innych sposób na Helmera-reżysera, ma nie tylko zadowalać go estetycznie, lecz także pobudzać erotycznie. Dla skuteczności tej podwójnej struktury ważne są szczegóły występu: artystyczna forma i taneczny reżim muszą skutecznie zasłonić cielesno-zmysłowe doświadczenie tańca zarówno po stronie tańczącej, jak i patrzących. Nora nie może tańczyć zbyt gwałtownie i namiętnie, czyli zbyt „naturalistycznie”, by widzowie nie zobaczyli i nie poczuli za wiele. Torvald dba o precyzję realizacji scenariusza, ponieważ chce za jego pomocą zamaskować własne fantazje erotyczne. Substratem widowiska, które organizuje, są prawdopodobnie nie tylko pełne erotycznych sygnałów folklorystyczne tarantele oglądane we włoskich hotelach, lecz także te, które podziwiał na teatralnej scenie, na przykład w balecie *Napoli, czyli rybak i jego narzeczona* (*Napoli eller Fiskeren og hans Brud*, 1842) Augusta Bournonville’a. W *Napoli* tarantela wieńczy burzliwe dzieje miłości Teresiny i Gennara, którzy pokonują wiele trudności, by wreszcie stanąć na ślubnym kobiercu¹⁴. Fabularne szczegóły są jednak mniej istotne niż podstawowa zasada konstruowania postaci rybaczek neapolitańskich na teatralnej scenie¹⁵. Teresina i podobne do niej bohaterki były całkowicie definiowane przez miłość, gotowe do daleko idących poświęceń dla swych ukochanych. W sposób perfekcyjny realizowały melodramatyczny scenariusz kobiecości, który polegał na połączeniu namiętności i anielskości w jednym ciele pełnym erotycznego powabu i niewinności zarazem. Gdy Helmer zwierza się żonie ze swoich fantazji, okazuje się, że chce widzieć w niej właśnie taką postać: „wtedy sobie wyobrażam [...] że po raz pierwszy prowadzę cię do mojego mieszkania, że jesteśmy sami tylko ty i ja, ty moja młodzianka, drżąca rozkoszy!” (113).

Czym jest tarantela dla Nory? Bardzo kusząca jest, oczywiście, teza, że podczas gdy Torvaldowi wydaje się, że ogląda swoją Teresinę czy Fenellę, Nora tańczy zupełnie inną tarantelę – taniec, który nie jest sztuką, lecz rytuałem. Amerykańska badaczka Incoronata Inserra przytacza uogólnioną charakterystykę tradycyjnego sposobu performowania taranteli sformułowaną przez kompozytora Eugenia Benatta, który wyróżnia cztery cechy łączące różne warianty: brak finału, cykliczny rytm, oderwanie rytmu instrumentów od rytmu śpiewu oraz brak kontaktu między wykonawcami a publicznością. Tradycyjne formy wyróżnia szczególnie konsekwentna rezygnacja z efektu finału. Chociaż wszystkie wymienione elementy wzmacniają transowy charakter taranteli (nie tylko apulijskiej, także neapolitańskiej), to Inserra podkreśla, że za klu-

czowy czynnik transotwórczy uważa się rozbieżność rytmów – muzyki, śpiewu i tańca¹⁶. Za najsilniej związaną z rytuałem uważa się jednak formę apulijską zwaną *pizzica taranta*. W wydanym w 1961 roku, ale nadal najpopularniejszym antropologicznym studium apulijskiego tarantyzmu Ernesto De Martino uważał go za usytuowane historycznie zjawisko religijne określone przez podwójny symbolizm: „tarantuli, która kąsa i zatrują jadem, oraz muzyki, tańca i barw uwalniających od tego jadowitego ukąszenia”¹⁷. Apulijska tarantela – zarówno w interpretacjach medycznych, jak i kulturowych – pomagała się pozbyć jadu – rzeczywistego (pająka) albo symbolicznego (melancholii/przeszłości). W 2010 roku, w książce o doświadczeniu Apulii, Dariusz Czaja podkreślał:

Trudno mówić o tańcu w potocznym rozumieniu tego słowa, tarantela była nie tyle wykonywana, ile *przeżywana*. [...] Cierpienie w środku i tylko z zewnątrz, dla kogoś zupełnie niezorientowanego, mogło to wyglądać na spektakl. W poszarpanych, często nieskoordynowanych ruchach było szaleństwo, frenetka, histeria; był lęk i ekstaza. To nie była żadna sztuka, to było samo życie, krew, krzyk i zmęczenie, aż do całkowitego wyczerpania¹⁸.

Nora jest niewątpliwie w coraz większym stopniu opanowana przez lęk, w scenach poprzedzających próbę taranteli zaczyna snuć samobójcze plany. Potem tańczy „coraz gwałtowniej, coraz bardziej żywiołowo”, nie dostosowuje się do akompaniamentu Helmera. W jej tańcu nie ma finału, zostaje gwałtownie przerwany, gdy milknie muzyka. Można by powiedzieć, że mijanie się z rytmem, które Ibsen podkreśla (i które jest często akcentowane w realizacjach teatralnych), to prawdziwe życie wyzierające spod sztuki. Teza o tym, że w obu tarantelach znajdują wyraz prawdziwe, życiowe emocje bohaterki – chropowate, niezaplanowane i nieoczekiwane – rymowałyby się z recenzją Helmera o „zbyt naturalistycznym” i trudnym do pogodzenia z wymogami sztuki występie Nory.

Te dwa podejścia do taranteli – artystyczne (Helmera) i doświadczeniowe (Nory) – można zilustrować muzycznie, sięgając po nagrania odwołujące się do tradycji południowych Włoch, o których w przywoływanym esejście pisał Dariusz Czaja. W opisach różnic między wersją profesjonalną a regionalną taranteli *Pizzicarella mia* akcentował między innymi relację między śpiewem a akompaniamentem. Wykonanie Lucilli Galeazzi z płyty *La Tarantella* Czaja komentował tak: „Ta *Pizzicarella* ma doskonale wyczuwalny frenetyczny puls, podkreślany metalicznymi dźwiękami gitary. Nikt tu się nie spóźnia, nikt na nikogo nie czeka, gitarzysta gra rewelacyjnie, śpiewaczka brzmi świetnie i przekonująco”¹⁹. O nagraniu Nicety Petrachi pochodzącym z 1977 i wydanym na płycie *Musiche e canti popolari del Salento*: „Tylko skromne dźwięki gitary i jej głos. Niezbyt masywny, trochę skrzeczący, jakby ściśnięty w środku. Śpiewaczka nie zawsze trzyma tempo, co chwila gitara musi na nią czekać”. Petrachi – inaczej niż Nora –

nie przyspiesza, lecz zwalnia, ale istotne jest to, że nie stara się dostosować do gitary. W interpretacji antropologa za tym śpiewem „stoi realne życie, prawdziwa przestrzeń, w której ta pieśń żyła”, podczas gdy za wykonaniem Galeazzi „stoi tylko (albo aż – w zależności od podejścia) instancja Muzyki”²⁰. Czaja nie hierarchizuje nagrań; podkreśla, że w obu wariantach jest to samo życie, tyle że w wersji regionalnej jest ono „surowe”, a w wersji profesjonalnej – „przemienione w spektakl, koncert, występ”²¹. W interpretacji Czai „życie” przekłada się na emocje, których w profesjonalnym wykonaniu nie brakuje, ale są one „już nieco innego rodzaju, odegrane, steatralizowane, przykryte świetną techniką i wykonawczą perfekcją”²².

Czy w podobny sposób można by ująć różnice między tarantelą Nory, która rozmija się z rytmem fortepianu, bo tańczy w rytm swoich prawdziwych emocji, a tarantelą Helmera, w której emocje mają być profesjonalnie steatralizowane? Wydaje się, że u Ibsena sprawa jest bardziej skomplikowana. Nie da się ustanowić prostej binarnej opozycji między emocjami prawdziwymi i skonstruowanymi. Torvald oczekuje, że taniec Nory będzie przesycony emocjami nie tylko dlatego, że kobiecość to właśnie emocjonalność, a szczerłość emocji świadczy o autentyczności i niewinności. Wybrał tarantelę, by pokazać innym Norę jako swoją „uroczą i kapryśną dziewczynę z Capri”, ponieważ tęsknota Skandynawów za Południem wynikała w dużej mierze z fascynacji emocjonalną otwartością przypisywaną mieszkańcom Włoch czy Hiszpanii. Torvald zmierza więc do tego, by emocjonalność precyzyjnie zapisać na ciele, które stanie się starannie wyreżyserowanym widowiskiem zgodnym z jego wyobrażeniem idealnej kobiecości i atrakcyjnym dla towarzystwa. Precyzja jest niezbędna, by goście Stenborgów zobaczyli wyłącznie to, co Helmer na tym ciele zapisze. Zarazem jednak reżyser-mąż oczekuje, że przemienione w widowisko i wystawione na pokaz ciało żony obudzi w nim prawdziwe emocje – w tajemnicy przed innymi, ale także dzięki ich obecności. W ujęciu Helmera taniec jako sztuka polega zatem na tym, by umiejętnie skonstruowana reprezentacja emocji z jednej strony ukryła te uczucia Nory, które Torvald uważa za autentyczne, z drugiej zaś – w odpowiedni sposób i w odpowiednim momencie wyzwoliła w nim te emocje i namiętności, na których mu zależy.

4.

Jak można opisać relację między konstruowanymi i rzeczywistymi emocjami Nory oraz między jej ciałem jako widowiskiem i ciałem prywatnym? Tarantela to tylko jeden z kluczowych w konstrukcji dramatu Ibsena motywów – obok motywu lalki, maskarady czy śmierci – wiążących się z cielesnością i jej uwikłaniem w różne opozycje. W wielu interpretacjach pojawia się teza, że tarantela to punkt zwrotny w akcji dramatu. Bodaj najbardziej akcentował to Errol Durbach, przypisując taranteli dionizyjską i transformacyjną moc, dzięki której następuje przemiana „neapolitańskiej lalki w cierpiącą kobietę”²³, dojrzewającą do tego, by pożegnać się z przeszłością i w trudnych,

niepewnych warunkach odkrywać własną podmiotowość. Sandra Saari, porównując wersję brulionową i ostateczną, zwraca uwagę na to, że podczas próby taranteli Nora po raz pierwszy otwarcie lekceważy polecenia Torvalda i chociaż tańczy taniec, który on dla niej wybrał, to zaczyna wyrażać w nim własne uczucia, przede wszystkim lęk przez śmiercią²⁴. Tone Selboe i Toril Moi zaznaczają, że tarantela nie przestaje być maskaradą czy teatrem, ale jednocześnie jest jednym z niewielu dostępnych kobietom sposobów publicznego wyrażania prawdziwych emocji, a nawet docierania do nich²⁵. W tych interpretacjach kryje się przekonanie, że ciało – dzięki rytualnej mocy albo performatywności i teatralności tańca – wymyka się niejako świadomości, żeby zatańczyć prawdę o Norze i prawdę Nory.

W niektórych ujęciach pogłębiony został wątek tarantyzmu jako ważnego aspektu taranteli. Franco Perrelli w 2002 roku przypomniał o tym, że w 1867 Ibsen poznał Włochy między innymi w towarzystwie Vilhelma Bergsøe. Ze wspomnienia Bergsøe²⁶ wiadomo, że właśnie wtedy w pompejańskim hotelu Il Sole Ibsen oglądał efektowny występ córki gospodarza, która tańczyła dla gości tarantelę. Perrelli przypuszcza, że była to *tammorriata*, czyli wersja przeznaczona dla turystów odbywających *grand tour*²⁷. Podkreśla jednak równocześnie, że w tym samym czasie Ibsen niewątpliwie słyszał lub czytał o taranteli apulijskiej, ściśle powiązanej z tarantyzmem, ponieważ dwa lata wcześniej, w 1865 roku, Bergsøe opublikował obszerne studium na ten temat. Perrelli, w przekonaniu że tarantyzm należy uwzględnić jako istotny, choć nie jedyny kontekst kulturowy uruchamiany za pomocą taranteli, proponuje interpretację ostrożną i wpisującą się w poprzednie hipotezy – taranteli jako tańca nie tylko uzdrawiającego, lecz także bliskiego zjawiskom w rodzaju menadyzmu, traktowanego jako archaiczna forma kobiecego oporu przeciwko dominującej kulturze. Próbę znacznie mocniejszego powiązania sztuki Ibsena z książką Bergsøe podjął w 2006 roku Arve Nordland, ilustrując różne rozwiązania Ibsena przykładami przywoływanymi przez duńskiego badacza²⁸ i próbując dowieść, że właśnie w tej pracy można znaleźć opis przypadku, na którym może być wzorowana postać Nory. Nordland wskazuje te działania i zachowania bohaterki Ibsena, które można znaleźć w przywoływanej przez Bergsøe, za osiemnastowiecznym studium Ludovica Valetty, historii zamieszkałej w Apulii kobiety z Lucery, która zachorowała z powodu ukąszenia pająka i uczestniczyła w dorocznych tanecznych rytuałach przez przeszło siedem lat²⁹. W książce Bergsøe przytaczane za innymi autorami opisy, do których Nordland przykłada przesadną wagę, nie są jednak najważniejsze. Powinowactwo między myśleniem duńskiego badacza o tarantyzmie a sposobem ujęcia taranteli w sztuce Ibsena polega raczej na czym innym.

Vilhelm Bergsøe był entomologiem i literatem. W swoim traktacie rozłożył mit tarantystyczny na części, przyglądając mu się z różnych perspektyw. Rozpoczął traktat od naukowej charakterystyki apulijskiego pająka

(*Lycosa tarantula*) i jego odmian, a następnie przeprowadził analizę dostępnej literatury na temat choroby uznawanej za efekt ukąszenia oraz tanecznych rytuałów służących leczeniu tej choroby. Uznawał tarantyzm za społeczno-kulturowy fenomen należący do przeszłości i zanikający dzięki zwycięstwu racjonalności. Podkreślał, że istotną rolę w wielowiekowym, systematycznym rozwoju tego zjawiska odgrywał zespół zaburzeń somatycznych i psychicznych, wywoływały go jednak inne czynniki niż ukąszenie niegroźnego pająka – z jednej strony geograficzno-klimatyczne, z drugiej – społeczno-środowiskowe. Opowiedział się za teorią, że część tarantystów cierpiała z powodu malarii (rozwijającej się w Apulii od czasów średniowiecza ze względu na zmianę warunków klimatycznych), muzykę i taniec uważał zaś za sposoby, dzięki którym prowokowano u chorych poty. Sposób narracji Bergsøe wskazuje na to, że najbardziej interesują go rozmaite uwarunkowania zjawiska oraz sposobów jego opisywania, a także wpływ, jaki te opisy – zarówno w formie ustnie przekazywanych anegdot, jak i spisywanych traktatów – miały na rzeczywistość. Nie lekceważył choroby i nawracających epidemii, opisywał niebezpieczne objawy, ale jednocześnie ostro komentował medyczne teorie o ukąszeniu pająka jako ich przyczynie, ponieważ tego rodzaju teorie wzmacniały przesady i muzyczno-rytualne zabiegi zamiast poszukiwania medycznych terapii. Bergsøe położył spory nacisk na te relacje (zwłaszcza Bagliviego, ale także Valletty), według których tarantyzm był o wiele bardziej rozpowszechniony wśród kobiet między innymi dlatego, że właśnie one często „symulowały” objawy³⁰, żeby przeżyć swój „mały karnawał” („il carnevalletto delle donne”³¹), by oderwać się od ciężkiej pracy i przytłaczającej codzienności oraz rozładować – na pewien czas – melancholię i rozmaite frustracje, także seksualne. Książka duńskiego badacza opowiadała więc między innymi o tym, jak wyobrażenia na temat tarantyzmu produkują tarantyzm. W moim przekonaniu właśnie te wątki mogły zainteresować Ibsena, który w swojej twórczości uparcie pokazywał, że iluzje i wyobrażenia na temat rzeczywistości mają moc jej stwarzania.

Z rozważań Bergsøe wynika, że tarantelę apulijską uważano za częściowo inscenizowaną, zwłaszcza przez kobiety. Taniec i muzyka pomagały im przezwyciężyć kryzys i wrócić na kolejny rok do frustrującej społecznej roli, żeby ta rola wywołała kolejny kryzys. Wierzący w racjonalnego ducha nowoczesności Bergsøe podkreślał, że poszerzenie kręgu tarantystów i tarantystek przyczyniało się do podtrzymywania przesądów, ale przywołane przez niego określenie kobiecego „małego karnawału” to jeden z argumentów pozwalających sformułować tezę, że powtarzany rok za rokiem taniec pomagał także podtrzymywać społeczno-kulturowe *status quo*, które generowało egzystencjalne kryzysy. Kobiety angażowały więc swoje ciała w taniec, który miał przywrócić do zdrowia czy stanu równowagi nie tyle je, ile społeczność, do której należały. Chociaż przyczyną symulacji objawów (a więc i insceni-

zowania tańca) były prywatne doświadczenia i emocje, to tańczące ciała kobiet należały nie do nich, ale do społeczności. Przeżywane w tańcu prywatne emocje były przechwytywane i przetwarzane w zgoła nieprywatnych celach, a ich ekspresja nie uwalniała skutecznie od tego, co powodowało frustrację czy cierpienia – raczej umożliwiała społeczności zarządzanie emocjami i ciałami. W tak rozumianej apulijskiej taranteli w gruncie rzeczy było niewiele miejsca na prywatność emocji i ciał.

W podobny sposób można opisać ciało tańczącej Nory. Nawet wtedy, gdy mija się z rytmem, nie przestaje się utożsamiać z melodramatyczną bohaterką, która tańcem w kostiumie neapolitańskiej rybaczkii realizuje męski scenariusz wzorcowej kobiecości. W czasie „próby” Nora mija się przecież z rytmem tylko po to, by osiągnąć cel swego tańca: zatrzymać Torvalda i ocalić idealne małżeństwo. Nawet jeśli jej taniec w czasie przyjęcia odbiega od Helmerowego scenariusza, to jego efekty są takie, jakie być powinny. Żona – aktorka i tancerka – zmodyfikowała nieco partyturę męża – reżysera i choreografa – jeśli jednak jej ciało zatańczyło jakąś prawdę, to natychmiast zostało przechwycone przez stary scenariusz. Helmer jest zadowolony i przeżywa dokładnie to, co chciał przeżyć. W pięknej żonie widzi po raz kolejny ucieleśnienie widowiskowej kobiecości, a zarazem swoją „najdroższą własność”. W takim ujęciu tańczące ciało Nory nie jest subwersywne i nie podważa normatywizujących je reguł. Tak jak nie podważały ich ciała tarantystek. Przemiana bohaterki dokona się dopiero w trzecim akcie, gdy zamiast tańczyć dla męża, będzie chciała z nim porozmawiać.

5.

Między brulionową a ostateczną wersją końcowej sceny drugiego aktu doszło do wielu znaczących przesunięć semantycznych. Większość tematów zawartych w szkicu trafiła do ostatecznej wersji dramatu, ale niektóre z nich autor przeniósł w inne miejsca lub na inny poziom. Nowy motyw muzyczno-kulturowy został znacznie mocniej niż pieśń Anitry wpleciony w tkankę utworu³². Tarantela – budząca różnorodne skojarzenia, odsyłające do doświadczeń codziennych, podróźniczych czy artystycznych dostępnych w jakiś sposób wszystkim widzom – wzmocniła efekt realności. Małżeńska relacja Helmerów stała się dzięki niej mniej karykaturalna niż w orientalizującej stylizacji, w której Torvald miał przypominać ośmieszzonego Peera Gynta. Motyw narastającego lęku Nory i jej myśli o śmierci pojawia się w obu wersjach. W wariacie brulionowym przybiera jednak bardzo konwencjonalną formę i zbliża Norę do bohaterek melodramatycznych („wyskoczę przez okno”), w wersji ostatecznej wprowadzany jest znacznie subtelniej: komentarzem Torvalda, obecnością i muzyką śmiertelnie chorego Ranka, zaniepokojonym spojrzeniem pani Linde, ewentualnie także charakterem tańca. Spaja te rozproszone sygnały dopiero krótki monolog, w którym Nora – w samotności – liczy, ile godzin życia jej jeszcze pozostało.

Zmieniły się również wektory uwagi, działania i napięcia w metateatralnym schemacie wpisanym w ten epizod, a wraz z nimi – relacje między postaciami. W pierwszej wersji obowiązywał ścisły podział na scenę, na której występowały kobiety (śpiewająca i tańcząca Nora, a później także akompaniująca jej pani Linde), i widownię, na której zasiadali mężczyźni połączeni tureckimi papierosami i voyeurystycznym spojrzeniem uprzedmiotowiającym kobiece ciało. W drugiej wersji podział jest mniej rygorystyczny – obaj mężczyźni, najpierw Helmer, a później Rank akompaniują Norze, Helmer jest widzem-reżyserem. Osłabił również męski sojusz – doktor nie przytakuje gospodarzowi, obserwuje zarówno przyjaciela, jak i jego żonę, i nie komentuje występu. Później sam proponuje, że zastąpi Helmera przy fortepianie, wreszcie wyraźniej niż poprzednio interweniuje jako lekarz: „Nie możesz się jej sprzeciwić”, mówi półgłosem, przejęty desperacją Nory. Sceniczna widownia jest tym razem trzysobowa, a każda z osób ogląda taniec w innej perspektywie. Rank i pani Linde obserwują małżonków i oboje patrzą na Norę empatycznie, przy czym spojrzenie Ranka jest raczej badawcze, jako lekarz reaguje na wyraźne emocjonalne pobudzenie Nory, chociaż nie zna jego przyczyn³³, podczas gdy reakcja pani Linde ma charakter empatyczno-kinestetyczny – „staje w drzwiach jak wryta”, z mimowolnym okrzykiem zdumienia. Torvald jako jedyny skupiony jest wyłącznie na Norze. Jego skupienie ma jednak inny charakter niż w szkicu – nie szuka voyeurystycznej przyjemności, lecz kontroluje taniec żony, stara się dyrygować jej ruchami. Interesuje go nie ciało, ale spektakl, którym to ciało ma się stać. Co więcej, nie jest zupełnie ślepy na to, co się z Norą dzieje, potrafi zinterpretować jej ruch. Gdy zauważy: „tańczysz, jakby chodziło o życie”³⁴, każe przerwać akompaniament. Wprawdzie błędnie interpretuje to, co zobaczył, ale nie jest już karykaturalnym mężem z pierwszej wersji.

Zmiana relacji między postaciami sprawia, że w nowej aranżacji tańcząca Nora nie jest już wyłącznie obiektem, na który się patrzy, czy też kobietą, której jedynym sposobem wpływania na rzeczywistość jest manipulacja własnym ciałem. Bohaterka odnosi się do swego tańca i staje się doświadczającym podmiotem. Zaproponowane powyżej interpretacyjne skojarzenia jej performansu z tarantelą apulijską jako formą społecznej kontroli nad kobiecymi ciałami nie wykluczają, że taniec Nory można zrealizować jako performans, którego tematem będzie transgresja³⁵. Jednak idea ciała wyrażającego lub przynajmniej uobecniającego nieuświadomiane prawdy nakłada się tu wyraźnie na kompromitujący ją mit idealnej komunikacji bez słów, który w gruncie rzeczy przyczyniał się do wykluczenia kobiecego głosu ze sfery słyszalności. Nie ma jednak wątpliwości, że rekontekstualizacja dobrze znanej ze schematu *pièce bien fait* sceny z listem zmieniającym bieg wydarzeń wprowadziła do *Domu lalki* semantyczną niepewność i jeszcze mocniej przesunęła odpowiedzialność za sens dramatu na odbiorców. Kulturowa mobilność taranteli odegrała w tym istotną rolę.

Przypisy

- 1 Recenzja Michaela Wallena Bruna z duńskiej prapremiery w *Folkets Avis*, 24 grudnia 1879, <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsenenteret/Anmeldelser/du/du-m-w-brun.html>.
- 2 Nie tańczyły taranteli np. Eleonora Duse (wystąpiła w kostiumie Arlekina z komedii dell'arte) czy Wiera Komisarżewska (zastąpiła tarantelę kilkoma ekspresyjnymi pozami). Zob. np. Julie Holledge et al., *Ibsen's Challenge: The Tarantella Rehearsal*, [w:] tychże, *Global Doll's House: Ibsen and Distant Visions*, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 166–167.
- 3 NBO, Ms. 4° 1113f (przeł. E.P.), https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDu41113f.xhtml.
- 4 Henrik Ibsen, *Peer Gynt: poemat dramatyczny*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. 166.
- 5 Gdy Ibsen pisał *Dom lalki*, jego *Peer Gynt* (1867) był nadal bardzo popularny w Skandynawii: w 1874 ukazało się drugie wydanie poematu w kopenhaskim wydawnictwie, w 1876 odbyła się głośna i udana premiera scenicznej wersji tekstu w Christianii, a muzyczna oprawa Griega, którą Ibsen zamówił z myślą o tej premierze, szybko zyskała popularność także jako samodzielne suity przeznaczone na orkiestrę.
- 6 Na temat sposobu funkcjonowania tej binarnej opozycji zob. np. Irvin Cemil Schick, *Seksualność Orientu: Przestrzeń i Eros*, przeł. Anna Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 239–240.
- 7 O podrózniczej i fikcjonalnej literaturze na temat haremów wytwarzającej ten stereotyp zob. Ī.C. Schick, dz. cyt., s. 252–261.
- 8 H. Ibsen, *Peer Gynt*, dz. cyt., s. 176.
- 9 W swoich analizach etnopornografii Schick podkreśla, że w bogatej literaturze (trzeba też dodać – i sztuce) wytwarzającej Orient nieustannie powracają te same anegdoty czy obrazy, a ich cytowanie i parafrazowanie przyczynia się do uwiarygodniania i utrwalania stereotypowych wyobrażeń. Zob. Ī.C. Schick, dz. cyt., s. 95–126.
- 10 Henrik Ibsen, *Nora*, przeł. Anna Marciniakówna, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2006, s. 28 (lokalizacja kolejnych cytatów z tego wydania w nawiasach w tekście głównym).
- 11 Ulla Kallenbach wyróżnia w tekście Ibsena dwa rodzaje tarantel: werbalne (opisywane za pomocą słów uruchamiających wyobraźnię słuchacza) i wizualne (wykonywane lub uobecnianie na scenie za pomocą kostiumu). Por. Ulla Kallenbach, *The Theatre of Imagining: A Cultural History of Imagination in the Mind and on the Stage*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 181–195.
- 12 Kallenbach przywołuje przykład salonu literackiego Idy Brun, szczególnie popularnego w kręgach artystów duńskich w latach 50. XIX wieku, w którym gospodyni występowała w taranteli. Wzorcem dla tego rodzaju salonowych performansów była Lady Hamilton. Zob. U. Kallenbach, dz. cyt., s. 183–184.
- 13 O schizofonicznym charakterze taranteli pisze Inconronata Inserra w książce o współczesnej, globalnej karierze tego tańca. Zob. Inconronata Inserra, *Global Tarantella: Reinventing Southern Italian Folk Music and Dances*, University of Illinois Press, Chicago 2017, s. 25–26.
- 14 O niesłabnącej popularności taranteli z baletu Bournonville'a świadczy między innymi to, że wykorzystano ją w norweskiej premierze *Domu lalki* w Christiania Theater 20 stycznia 1880, zob. Vigdis Ystad, *Innledning til Et dukkehjem: Oppførelser*, https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_Du|intro_performance.xhtml.
- 15 Neapolitańską rybaczką była też Fenella, bohaterka *Niemiej z Portici* Daniela Auberera, opery, z którą również mogła się kojarzyć widzom tarantela Nory.
- 16 I. Inserra, dz. cyt., s. 11–12, 16.
- 17 Ernesto De Martino, *Ziemia zgrzyoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, przeł. Wojciech Marucha, Książka i Wiedza, Warszawa 1971, s. 31
- 18 Dariusz Czaja, *Ukaszeni*, [w:] tegoż, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 178 (podkr. oryg.).
- 19 Tegoż, *Tarantella del Gargano* [w:] *Gdzieś dalej...*, s. 199.
- 20 Tamże.
- 21 Tamże.
- 22 Tamże, s. 200.
- 23 Errol Durbach, *A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation*, Twayne, Boston 1991, s. 51.
- 24 Sandra Saari, *Female Become Human: Nora Transformed*, [w:] *Contemporary Approaches to Ibsen VI*, red. Bjørn Hemmer, Vigdis Ystad, University of Oslo, Oslo 1988.
- 25 Zob. Tone Selboe, *Maskerade – kvinnelighet – frihet: perspektiver på Henrik Ibsens „Et dukkehjem”*, „Edda” 1997, nr 1, s. 93–94; Toril Moi, „First and Foremost a Human Being”: *Idealism, Theatre, and Gender in „A Doll's House”*, „Modern Drama” 2006, nr. 3, s. 266–272, <https://doi.org/10.1353/mdr.2006.0083>.
- 26 Vilhelm Bergsøe, *Henrik Ibsen paa Ischia og „Fra Piazza del Popolo”: Erindringer fra aarene 1863–69*, København 1907, s. 260–261, <https://www.nb.no/items/56f4109daa88ecc56fb4c218702d776b>.
- 27 Franco Perrelli, *Some More Notes about Nora's Tarantella*, [w:] *Acta Ibseniana: Ibsen and the Arts: Painting – Sculpture – Architecture*, red. Astrid Sæther, Centre for Ibsen Studies, Oslo 2002, s. 119–131.
- 28 Wiąże na przykład zmianę akompaniatora z Helmera na Ranka z podkreślanym w książce Bergsøe przekonaniem, że muzyka taranteli musi być dopasowana do konkretnego taranti i jego choroby. Zob. Arve Nordland, *A Doll's House – Southern Italian influence – An alternate key interpretation*, [w:] *Acta Ibseniana: The Living Ibsen*, red. Frode Helland et al., Centre for Ibsen Studies, Oslo 2007, s. 39–45.
- 29 Zob. Vilhelm Bergsøe, *Iagttagelser om den italienske Tarantel og Bidrag til Tarantismens Historie i Middelalderen og nyere Tid*, Kjøbenhavn 1865, s. 108–111. Autor nie prowadził własnych badań, przywoływał rozmaite, bardziej i mniej naukowe opracowania problemu. Odnutowywał też rozmaite przypadki tarantyzmu opisywane w literaturze i opisywał konkretne zachowania osób dotkniętych tarantyzmem.
- 30 Zob. np. tamże, s. 69, 78, 87–90.
- 31 Tamże, s. 90.
- 32 W kolejnych dramatach Ibsen będzie wprowadzał wiele cytatów i aluzji ze swych utworów. Będą one jednak miały bardziej zawaolowany charakter, aby mogły służyć komplikowaniu, a nie przenoszeniu sensów.
- 33 Taką interpretację wzmacnia jeszcze kontekst apulijskiej taranteli. Bergsøe zwracał uwagę na zapisy, w których podkreślano, że muzyka (i osoba ją wykonująca) musi być bardzo dobrze dobrana do choroby osoby tańczącej.
- 34 W tłumaczeniu Anny Marciniakówny te słowa zostały błędnie przypisane pani Linde.
- 35 W bardzo wielu inscenizacjach aktorki tak właśnie grały tę postać. Zob. np. J. Holledge et al., *Ibsen's Challenge...*, dz. cyt., s. 176–180.