

tował swoje fabuły. Narratorzy łączyli poszczególne motywy w mniejsze lub większe ciągi, zgodnie z potrzebą. Trenkner podaje szereg przykładów takich cykli. Grecki romans awanturniczy to również pewna liczba epizodów połączonych postacią bohatera. Czynnikiem dotychczas uważanym za główne w formowaniu się romansu greckiego: historiografii i ćwiczeniom retorycznym, przypisuje rolę pomocniczą. Podstawowym źródłem jest twórczość ludowa.

Na końcu książki umieściła autorka indeks osób i cenny dla literaturoznawcy indeks motywów nowelistycznych zrekonstruowanych z literatury attyckiej.

Praca Zofii Trenkner jest pierwszą monografią poświęconą noweli greckiej, dotychczas traktowanej łącznie z historiografią lub romansem. Z. Trenkner pierwsza zwróciła uwagę na rolę okresu attyckiego w rozwoju noweli greckiej oraz bardzo precyzyjnie ją wyświetliła i szczegółowo udokumentowała. Rzuciła też wiele światła na historię całego gatunku i zapełniła poważną lukę w naszej znajomości jego dziejów. Wyrażono już pogląd, że nowela istniała w ciągu całego rozwoju literatury greckiej, ale dokładne wyświetlenie tej kwestii jest zasługą Zofii Trenkner.

Autorka objawia znakomitą znajomość obszernej i trudnej do skompletowania literatury przedmiotu, a wieloletnia praca nad tematem wpłynęła na staranne dopracowanie każdego szczegółu.

Niekiedy jednak autorka wyciąga chyba zbyt daleko idące wnioski. Do nich należy postawienie Eurypidesa, postaci literata *sensu stricto*, zbyt blisko źródeł folklorystycznych. Zwrócił już na to uwagę F. Wehrli (*M. H. v. 15 F. 4*, 1958, s. 249). Zbyt śmiało wydaje się również negowanie wpływu Eurypidesa na fabułę nowej komedii.

Praca ma niewątpliwie przełomowe znaczenie w badaniach nad nowelą grecką. Stanowi ona również poważne uzupełnienie historii rodzajów literackich w starożytnej Grecji (por. obszerniejsze, dla filologów klasycznych przeznaczone omówienie pracy Z. Trenkner: „Eos”, LI, 1961, z. 2).

Alicja Szastyńska-Siemionowa, Wrocław

Nils Åke Nilsson, *IBSEN IN RUSSLAND*; Stockholm 1958, Acta Universitatis Stockholmiensis, Etudes de Philologie Slave, s. 253.

Zadaniem interesującego studium szwedzkiego sławisty prof. Nils Åke Nilssona było zbadanie roli, jaką odegrała twórczość Ibsena w Rosji na przełomie wieków XIX i XX do momentu wybuchu Rewolucji Październikowej. Zgodnie ze swoim założeniem chciał przede wszystkim pokazać funkcję, jaką spełniły dramaty Ibsena na scenach rosyjskich oraz ich rolę w ogólnych dyskusjach na tematy kultury przedrewolucyjnej Rosji. „Es lag mir vor allem daran zu zeigen, wie Ibsen und die Ideengestalt seiner Dramen die russische Kulturdebatte jener Zeit durchdrang und aufwühlte” (s. 8). To badawcze założenie brzmi bardzo skromnie w konfrontacji z bogactwem treści referowanej tu pracy i jej chronologicznymi granicami. Prof. Nilsson dał nader wszechstronny obraz recepcji Ibsena w literaturze, prasie, publicystyce i w czołowych teatrach rosyjskich. Ponadto nie ograniczył się jedynie do ukazania tejże recepcji w ramach przedrewolucyjnej Rosji, lecz omawiając „życie dramatów na scenach rosyjskich” przytoczył szereg niezmiernie ciekawych przykładów na temat inscenizacji dramatów Ibsena w Związku Radzieckim i komentarzy prasy („Prawda”, „Literaturnaja Gazieta”) z lat dwudziestych, trzydziestych i pięćdziesiątych.

Rozwinął i pogłębił w swej monografii zasadniczo dwa tematy: 1. Ibsen w teatrach rosyjskich; 2. Ibsen w świetle krytyki i literatury. W obrębie zakreślonej tematyki poruszył ogromną ilość zagadnień natury literackiej, dramaturgicznej, teatralnej, ideowej, ukazując całą tę zawiłą, a jednocześnie bardzo jasno przedstawioną problematykę w głębokiej perspektywie historycznej. W sposób bardzo ciekawy pokazał stosunek do Ibsena poetów tej miary, co Aleksander Blok i Andrzej Bielyj, ale przede wszystkim doszedł do niezmiernie ciekawych wniosków zestawiając twórczość dwóch największych dramaturgów przełomu XIX i XX wieku: Czechowa i Ibsena. Zagadnienie reżyserii i inscenizacji dramatów Ibsena pokazał w dwóch aspektach: jako ogólną historię jego dramatów na scenach rosyjskich

oraz w świetle stosunku poszczególnych reżyserów (Stanisławski, Niemirowicz-Danczenko, Komissarzewska i Meyerhold) do zagadnień inscenizacyjnych i dramaturgicznych. Pokazał wzrost fali zainteresowań twórczością Ibsena, opadanie tej fali i mimo wszystko jego stałą żywotność w teatrze rosyjskim. Dlatego warto tu przytoczyć nawet marginesowe uwagi prof. Nilssona dotyczące inscenizacji ibsenowskich w Związku Radzieckim. Mimo ich skrótowego charakteru są równie ciekawe, jak pozostałe zagadnienia cennej pracy autora. Największą popularnością w latach dwudziestych, trzydziestych i pięćdziesiątych cieszyła się *Nora* i *Upiory*. Zastrzeżenia wzbudził *Budowniczy Solness* grany w latach trzydziestych. Z materiałów prasowych wynika, że niektórzy reżyserzy interpretowali tekst, w sposób zbyt swobodny. W roku 1922 wystawił Meyerhold *Norę* w swym ówczesnym „biomechanicznym” stylu zniekształcając całkowicie sens i zasadniczą koncepcję dramatu. Wywołało to ostrą replikę ze strony recenzenta „Prawdy”. Podobnie w latach trzydziestych zaprotestował Łunaczarski przeciw inscenizacyjnemu zniekształceniom *Budowniczego Solnessa*. Uwagi jego ukazały się w „Litieraturnoj Gaziecie”. Sztukę reżyserował K. A. Mardżanow w roku 1931 w byłym Teatrze Korsza w Moskwie. Łunaczarski uznał tematykę dramatu za przestarzałą i nieprzydatną. Ciekawie przyjęło społeczeństwo radzieckie wystawienie *Nory* w latach trzydziestych. Mimo obaw i skrupułów kierowników teatrów publicznych przyjęła sztukę z entuzjazmem. Grano ją z powodzeniem w Moskwie, Leningradzie, Erywaniu, Stalińsku, Baku i w wielu innych miastach. Wystawienie jej w Pierwszym Robotniczym Teatrze Moskwy (Pierwyj Moskowski Rabocziy Teatr) w roku 1938 urosło do rozmiarów ogromnego sukcesu. Recenzent „Litieraturnoj Gaziety” orzekł, że sztuka ta cieszy się dlatego tak wielkim powodzeniem, ponieważ dotyczy ważnej sprawy — kultury uczuć i choć straciła swe dawne znaczenie „tragedii małżeńskiej”, zyskała nowe i niemniej ważne: będzie zawsze sztuką walczącą o czystość, prawdę i prostotę w stosunkach między ludźmi, będzie zawsze sztuką walczącą o ludzką godność.

Kiedy w latach dwudziestych rozpoczęła się w Związku Radzieckim ostra walka o kształt i formę nowej dramaturgii, ukazała się tam niewielka i zapomniana już książeczka N. Berkowskiego (*Na litieraturnom postu*, 1928). Autor rozważając problemy konstrukcji dramatycznej doszedł do wniosku, że największą zasługą Ibsena była umiejętność konstruowania dramatów ideologicznych. Pokazał bowiem, jak należy wkomponować zasadniczą ideę w fakturę dramatu, przez co problematyka stała się częścią kompozycyjną struktury dramatycznej. Był to jednakże głos odosobniony, na ogół komentowano Ibsena według założeń Plechanowa, a więc głównie od strony ideologii. W latach pięćdziesiątych wzmożyły się badania naukowe na temat Ibsena. Pojawiło się szereg prac, jak zarys monograficzny W. Admoni (Moskwa 1956), prace Michajłowskiego i innych. Jest rzeczą ciekawą, że zarówno prof. Nilsson, jak i W. Admoni, mimo różnic światopoglądowych i metodycznych, dochodzą do bardzo zbliżonych wniosków w ocenie znaczenia Ibsena w przedrewolucyjnej Rosji zarówno pod względem postępowej roli, jaką jego twórczość spełniła przed rokiem 1917, jak i w ocenie swoistych i niezwyczajnych walorów artystycznych.

Jednakże głównym nurtem pracy prof. Nilssona jest znaczenie twórczości Ibsena i jej reperkusji w Rosji przedrewolucyjnej. Opiera swoje wnikiwe obserwacje i interesujące wnioski na bardzo głębokiej perspektywie społecznej charakteryzując z imponującym znawstwem prądy ideowe różnych środowisk społeczeństwa rosyjskiego na przełomie wieków i w pierwszych latach wieku XX. Wykazuje, w jakiej mierze sprzeczne opinie o Ibsenie zbiegały się z zasadniczymi nurtami politycznymi i kulturalnymi: od poglądów skrajnie konserwatywnych (redakcja dziennika „Nowoje Wriemia”) poprzez poglądy mieszczańskich liberałów, anarchistów z ich charakterystycznym kultem nitscheańskiego indywidualizmu, utopijno-mistycznych poglądów rosyjskich symbolistów aż po marksistów i studium Plechanowa z roku 1906. Na tym bogatym materiale ukazuje wieloznaczność dramaturgii Ibsena wraz z jej pełną niepokoju i buntu ideologią i realistyczno-symbolicznym kształ-

tem dramatycznym. Na tak pojętym i zróżnicowanym tle poszczególnych środowisk społeczeństwa rosyjskiego kreśli pełny, mimo własnych zastrzeżeń, plastyczny obraz dziejów Ibsena i „ibsenizmu” w przedrewolucyjnej Rosji. Poza tym, jak to już było powiedziane, rysuje bardzo interesującą mapę chronologiczną ibsenowskich spektakli. Omawiając stosunek Czechowa do Ibsena dochodzi do wniosku, że w tym wypadku wpływy te mogły odegrać jedynie bardzo nikłą rolę w zakresie drobnych szczegółów, jak np. tytuły *Mewa*, *Dzika kaczka*. Daleki od tradycyjnego komparatywizmu wykazuje, że twórczość Czechowa rozwinęła się niezależnie od Ibsena mimo podobieństw w zakresie uproszczenia dialogu, dominanty nastroju i realistyczno-symbolicznego stylu. Równocześnie akcentuje wyraźnie, że Czechow wyzwolił się bardziej jeszcze od tradycji mieszczańskiego teatru niż Ibsen, że bardziej jeszcze niż Ibsen odszedł od tradycyjnych schematów. Nie eksponował głównego bohatera mimo tytułów sztuk (*Wujaszek Wania*, *Trzy siostry*), kreślił sytuacje z większym prawdopodobieństwem, bystrzej od Ibsena obserwował sprawy i zjawiska ludzkie i z większą siłą akcentował podteksty i nadteksty; silniejszy jest emocjonalny nurt dramatu Czechowa oraz liryczny ładunek dialogów i końcowej pointy.

Oczywiście współcześni krytycy rosyjscy lubili zestawiać i porównywać wielkich nowatorów dramaturgii końca XIX i początku XX wieku. Nowość ta była urzekająca, ale też nastroczała wiele trudności. Toteż najpoważniejsi rosyjscy reżyserzy stawali przed scenicznym kształtem sztuk Ibsena w sposób bezradny. Dotyczyło to zarówno pierwszych inscenizacji w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, jak i w teatrze Komissarzewskiej. Późniejsze interpretacje Meyerholda z roku 1906 w tymże teatrze były świadectwem poszukiwania nowego kształtu scenicznego dla nowej formy dramatycznej. Swe rozważania nad rzekomym wpływem Ibsena na Czechowa kończy prof. Nilsson interesującymi uwagami: „Ibsen i Czechow nie mogą stwarzać problemu dla metody komparatywnej badań literackich w jej tradycyjnym znaczeniu” (s. 231). Nie można, zdaniem autora, tego wpływu ani wymierzyć,

ani dowieść. Wpływ ideologiczny lub tematyczny nie istnieje w ogóle. W porównaniu z Ibsenem zrobił Czechow niewątpliwie wielki krok naprzód. Forma dramatyczna Czechowa oznacza nie tylko protest przeciw dramatowi staremu, ale i przeciw wielu elementom dramaturgii Ibsena. Z tego punktu widzenia ocenia prof. Nilsson wszystkie, zarówno pozytywne, jak i negatywne opinie Czechowa o Ibsenie. W tym aspekcie naświetla sprzeczne opinie Czechowa na temat Ibsena rozsiane w jego wypowiedziach i jego korespondencji z Olgą Knipper. Ibsen urzekał go, a jednocześnie odrzucał od siebie. Niewątpliwie odegrał w tym wszystkim rolę zmysł realizmu Czechowa.

Wstrzemięźliwy i ostrożny w sądach prof. Nilsson nie neguje jednakże wpływów Ibsena na innych dramaturgów rosyjskich tego okresu, którzy oczywiście nie tylko że nie odegrali, tak epokowej roli, jak Czechow czy Gorki, ale których twórczość przeminęła i przebrzmiała. A więc w wielu sztukach powraca zagadnienie Nory i emancypacji kobiet, jak na przykład u Jarczewa (*Brak* — wystawiony w Teatrze Korsza w roku 1900) i w wielce dyskutowanej w swoim czasie sztuce *Awdotina Żiżń* Sergiusza Najderowa. Indywidualistycznych bohaterów Ibsena ukazuje Aleksander Jużin w *Irinskiej obszczynie*, naśladując *Wroga ludu*. Podobieństwo tematów i motywów można spotkać u W. A. Trachtenberga. Wpływy symbolicznych dramatów Ibsena na młodsze pokolenie dramaturgów (A. Wozniesiński i Swiencicki) skrzyżowały się już z wpływami Leonida Andrejewa. Istotny w tej całej sprawie jest fakt, że Ibsen nie stworzył w Rosji nowych tradycji (wesentlich ist hier auch die Tatsache, dass Ibsen in der russischen Dramatik keine neue Tradition geschaffen hat, s. 223). Wraz ze sztukami Ibsena zaczęto na scenach rosyjskich wystawiać Czechowa, którego problematyka i technika dramatyczna były oczywiście społeczeństwu rosyjskiemu znacznie bliższe. Nie można jednakże wykluczyć podobieństw i wspólnych rysów twórczości obydwu wielkich dramaturgów. Walka przeciw intrydze, która była zasadniczym trzonem dawnej techniki dramatycznej, doprowadziła u obydwóch pisarzy do pogłębienia psychologicznych treści współczesnego dramatu. Akcja rozwijała się

i komplikowała na płaszczyźnie wzajemnych stosunków działających postaci, a nie wydarzeń przychodzących z zewnątrz. Postaci Ibsena były wyrazicielami idei autora, niekiedy nawet odgrywały rolę jego *porte-parole*, u Czechowa już od czasów napisania *Mewy* te dramaturgiczne uproszczenia znikają. Problematyka ogólna i sprawy społeczne wiążą się z szeroką dziedziną skojarzeń i symboliką w całość dramatu. Dlatego dramaty Czechowa w przeciwieństwie do Ibsena są dramatami bez bohaterów, wszystkie postacie są tu jednako ważne i przeżywają swe osobiste sprawy w obrębie dramatycznej całości.

W dążeniu do przewyciężenia błyskotliwego dialogu francuskiej dramaturgii tworzy Ibsen prosty, realistyczny dialog, który posiada w sobie i poetycką wieloznaczność, i komunikatywność w odsłanianiu procesów psychologicznych. Tę umiejętność podkreślania utajonego sensu słów w prostych replikach posuwa Czechow jeszcze znacznie dalej. Nic na pozór nie znaczące słowa, nie dokończone zdania, pauzy — wszystko nabiera w pełnym kontekście dramatu specjalnego znaczenia i barwy, nawet fragmenty przerywanej melodii zamiast słów, jak to się dzieje w trzecim akcie *Trzech sióstr* w dialogu między Wierszyninem i Martą. Być może, stwierdza prof. Nilsson, że Ibsen dopomógł Czechowowi w pewnym sensie do przewyciężenia pewnych starych szablonów, ale współdziałała tu cała europejska dramaturgia, którą Czechow znał, przetrwał i posunął znacznie naprzód.

O ile więc prof. Nilsson neguje wpływ Ibsena na twórczość Czechowa, wskazując jedynie na pewne podobieństwa natury kompozycyjnej, o tyle wyraźnie ukazuje znaczenie Ibsena w poezji Aleksandra Błoka i jego pracach krytycznych. Ibsen dopomógł Aleksandrowi Błokowi w poszukiwaniach jego drogi twórczej, był dla niego ucieleśnieniem siły moralnej, energii i dynamiki w nieustannym trudzie poszukiwania celów i założeń poezji. Zainteresowania Ibsenem osiągnęły swój punkt kulminacyjny w roku 1908. Jest to okres najbardziej intensywnej działalności publicystycznej poety, całkowicie niemal poświęconej Ibsenowi (s. 211). Później zainteresowania

te ustąpiły na korzyść Strindberga, ale jeszcze w roku 1912 pisał Błok: „Nazwisko Ibsena wypisane było zawsze na naszych sztandarach i błyszczy na nich nadal! Cześć Ibsenowi!”

Wpływ Ibsena na Błoka nie ogranicza się jedynie do postulatów twórczych i ideowych założeń, ibsenowskie postacie i motywy miały znaczenie niemałe w kształtowaniu jego obrazu i poetyckiej metafory. Uwidoczniły się one szczególnie w zbiorze *Nieczajanna radość* — radość odczuwania wiosny jako odnowy życia w jak najszerszym znaczeniu tego słowa, a nawet i w sensie politycznym, moralnym, społecznym i artystycznym. Jako symbole tak pojętej wiosny pojawiają się w wyobraźni twórczej poety dwie ibsenowskie postacie — Solweiga i Hilda Wangel (wiersz Błoka ze zbioru *Nieczajanna radość* i list do matki z 11 II 1911 r.). Motywy ibsenowskie urastają w wyobraźni Błoka do symbolów męstwa, obowiązku, a nawet bohaterstwa. Był on zwłaszcza w latach 1906—1908 najbardziej gorącym wielbicielem i propagatorem twórczości Ibsena, która wyzwoliła go od abstrakcyjnie pojętego symbolizmu, poczucia samotności i ideowej pustki. Potwierdzenie tej opinii prof. Nilssona odnaleźć można w wymienionym tu już zarysie monograficznym W. Admoni. Pokazuje on mianowicie, w jaki sposób interpretował Błok motywy zaczerpnięte z *Budowniczego Solnessa*. Młodość, według niego, oznaczała tam odwet. Pod wrażeniem *Solnessa* napisał Błok poemat *Wozmieszcie (Odwet)*.

Pozytywne oddziaływanie Ibsena na środowisko symbolistów w latach następujących bezpośrednio po rewolucji 1905 roku dotyczy nie tylko pewnych etapów twórczości Aleksandra Błoka. Ibsen, według słów Andrzeja Biełego, dopomógł i jemu do wydobywania się z kręgu wpływów Sołowiewa i Dymitra Mereżkowskiego. Był to już nie Ibsen — indywidualista, czciciel anarchicznej, wyzwolonej od społeczeństwa jednostki, ale Ibsen — poszukiwacz prawdy, który, jak sam powiedział, wyzwoleń się spod władzy złych demonów (trollów) i wydał im bezwzględna walkę. Bezpośrednio pod tym wpływem napisał Andrzej Bieły artykuł *O teatrze i dramacie współczesnym*, w którym zwalczał mistyczne teorie Wiaczes-

ława Iwanowa o dramacie. Prof. Nilsson przytacza cały szereg fragmentów z „Naczała wieku” i „Arabesek”: „Najwyższym celem dramatu jest przekształcenie człowieka w tej mierze, aby sam przekształcił swoje życie”. W artykule *Ibsen i Dostojewski* pisze Andrzej Biełyj: „Obowiązkiem naszym jest, abyśmy na czas dłuższy zapomnieli o Dostojewskim, abyśmy weszli na drogę ukazywaną przez Ibsena... Ibsen jest naszym drogowskazem... Bohaterowie Ibsena nie rozprawiają, lecz działają”. Ostatnim artykułem Bielego (1910) był *Kryzys sumienia i Henryk Ibsen*. Była to entuzjastyczna charakterystyka kompozycji dramatów Ibsena. Argumentacja Bielego nasuwa skojarzenia z późniejszym artykułem Berkowskiego z roku 1928. Być może, że czerpał swe postulaty z pism Andrzeja Bielego, który należał w Związku Radzieckim do najbardziej popularnych pisarzy przedwojennych. Toteż jego sugestie na temat roli dramatu i sztuki mogły znaleźć uznanie i w porewolucyjnej Rosji.

Całokształt problematyki przedstawionej w swej monografii opiera prof. Nilsson na sumiennie przebadanych tekstach i bardzo bogatych źródłach. Zachowuje dużą powściągliwość w wysnuwaniu wniosków i tworzeniu uogólnień. Ukazując Ibsena w świetle ówczesnej krytyki badał opinię pod kątem widzenia środowiska i wpływów, które w tych kołach odegrały decydującą rolę. W ten sposób scharakteryzował opinię o Ibsenie konserwatywnych dziennikarzy i publicystów zgrupowanych wokół „Moskowskich Wiedomości” (Jurij Nikołajew) i gazety „Nowoje Wremia”. Popularny pisarz i dziennikarz lat dziewięćdziesiątych, Aleksy Amfiteatrow, negował całkowicie ideowe i artystyczne walory dramatów Ibsena. Nikołajew i Asuworin przeciwstawiali się ostro inscenizacjom Ibsena. Niektórzy spośród aktorów (Jermołowa) nie chcieli występować w sztukach Ibsena. Ta sytuacja zmieniała się jednak radykalnie w Rosji pod koniec lat dziewięćdziesiątych, gdy w Moskwie i Petersburgu powstają teatry prywatne, a więc przede wszystkim Moskiewski Teatr Artystyczny i teatr Komissarzewskiej w Petersburgu. Ale i wtedy nie ustawała polemika wokół Ibsena. Miała jednakże już zupełnie inny sens, dotyczyła

innych zagadnień. Teraz chodziło już o walkę z reżyserską rutyną i dawnymi schematami, chodziło przede wszystkim o kwestię inscenizacji dramatów wielkiego norweskiego pisarza. Nawet reżyser i artysta tej miary co Stanisławski nie od razu potrafił się uporać z nowymi zagadnieniami ibsenowskiej dramaturgii. Interpretował Ibsena z początku w sposób naturalistyczny. Dopiero później, po wystawieniu *Heddy Gabler* (1899), *Wroga ludu* (1900), *Gdy zmartwychwstaniemy* (1900), doszedł do wniosku, że realizm Ibsena opiera się na niezmiernie szerokim planie skojarzeń, które tworzą perspektywiczną głębię dramatów i sugerują symboliczne uogólnienia nawet w zakresie przedstawionych postaci. Toteż w późniejszych spektaklach obiera drogę wiodącą od realizmu do symbolu. W roku 1918 umieścił Stanisławski w prasie norweskiej artykuł, w którym pisał o roli, jaką Ibsen odegrał w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. Zmuszał, jego zdaniem, do nowych poszukiwań i nowych interpretacji. Inszenizacjami Ibsena i symboliczną warstwą jego dramatów zainteresowali się impresjoniści rosyjscy (Bakst, Denisow, Sapunow, Gołowin). Siegali oni do elementów ściśle kolorystycznych. Sprzyjał tej koncepcji Meyerhold inscenizując w roku 1906 *Hedde Gabler* w teatrze Komissarzewskiej. Eksperyment ten był jednak wysoce nieudany.

Kreśląc dokładną mapę chronologiczną dzieł Ibsena na scenach rosyjskich, omówił prof. Nilsson spektakl moskiewski z roku 1957. Uczestniczył w nim jako widz, podkreślił zasługi reżysera (Gabowicza) i wysoki poziom gry aktorskiej. Zwrócił uwagę na bardzo interesujące ujęcie roli Oswalda (E. S. Matwiejew) dyskretnie odbarwione z dawnych naturalistycznych koncepcji teatrów europejskich oraz na świetną kreację Wielichowa — pastor Manders.

Prof. Nilsson dał nie tylko wyczerpujący obraz dzieł Ibsena w Rosji, nie tylko przypomniał jego wszechstronną rolę jako ideologa i dramaturga — pokazał go jako pisarza, który wzbudzał niepokój, zmuszał do analizy, krytycyzmu i wciąż nowych poszukiwań.

Wanda Lipiec, Łódź