

Kraków, 9 marca 2022

dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ

Katedra Teatru i Dramatu

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej Aleksandry Koman *Teatralne interpretacje dramaturgii włoskiej na scenach Krakowa w latach 1956-1989*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Krystyny Latawiec, prof. UP oraz dr Katarzyny Woźniak (promotor pomocniczy)

Rozprawa Aleksandry Koman dotyczy tematu do tej pory kompleksowo nie opisanego – czyli obecności sztuk włoskich na krakowskich scenach dramatycznych w czasach od odwilży do upadku PRL-u. Autorka ponadto, przedstawiając dobór repertuaru i opisując charakter inscenizacji, próbuje za ich pomocą ukazać charakter przemian społecznych w PRL-u, wnioskując słusznie, że teatr był istotnym medium, diagnozującym sytuację państwa. To połączenie badań historyka teatru i badacza śledzącego przemiany społeczne wydaje mi się bardzo interesujące. Warto też zwrócić uwagę na aspekt literaturoznawczy (italianistyczny) pracy – każdy inscenizowany dramat umiejscowiony jest w pierwotnym kontekście, autorka pokazuje, jaką rolę odgrywa on w kręgu kultury włoskiej. Ta wielowątkowa strategia przynosi ciekawe efekty.

Praca ma klarowną strukturę. Wstęp zawiera przede wszystkim wprowadzający, skrótowy przegląd włoskiego repertuaru w teatrach krakowskich w czasach PRL-u. Aleksandra Koman skupia się wyłącznie na czterech najważniejszych krakowskich teatrach dramatycznych (Teatrze Ludowym, Starym Teatrze, Teatrze im. Juliusza Słowackiego i Teatrze Bagatela), przedstawiając obecność wszystkich utworów włoskich w nich granych. W każdym przypadku przedstawionym tytułom towarzyszy opis kontekstu ich wystawienia i krótka analiza sposobu inscenizacji. Jest to rozdział ciekawy, klarownie skonstruowany. Jednak zawarte w nim fakty i interpretacje zostaną niekiedy powtórzone raz jeszcze (choć w rozszerzonej formie) w kolejnych rozdziałach.

Cztery następne rozdziały poświęcone zostały obecności włoskiego dramatu na wspomnianych już przeze mnie scenach. Tym razem jednak autorka rozprawy, każdorazowo po ogólnym wprowadzeniu, wybiera kilka, jej zdaniem, najważniejszych (z różnych powodów) inscenizacji i opisuje je bardziej dogłębnie, interpretując także polityczne konteksty pojawiania się ich w repertuarze. Te cztery

rozdziały, kolejno o Teatrze Ludowym, Starym Teatrze, Teatrze im. Juliusza Słowackiego i Teatrze Bagatela, stanowią najważniejszą część rozprawy. W dalszej części mojej recenzji odniosę się do nich szczegółowo.

Uderza jednak pominięcie (bez wytłumaczenia) Teatru „Groteska”. Jest to co prawda teatr lalkowy, ale w czasie PRL-u tworzył artystycznie interesujące spektakle. Dopiero w aneksie dowiadujemy się, że w „Grotesce” były grane, choć dopiero w latach 80. sztuki włoskie. Do sprawy Groteski przyjdzie mi jeszcze w tej recenzji wrócić.

Rozprawę zamyka podsumowanie („Zakończenie”), rekapitulujące przedstawiony materiał. Po nim umieszczona została bibliografia oraz aneksy – w których przedstawiono listę włoskich sztuk wystawionych w krakowskich teatrach od 1945 do 1989 roku.

Aleksandra Koman deklaruje, że fundamentem jej pracy są zachowane archiwalia dotyczące poszczególnych spektakli. Zarazem jednak wskazuje, że istotne było przebadanie kontekstu polityczno-kulturowego naznaczającego kolejne premiery. Pytania bowiem, jak ten kontekst wpływał na znaczenie i odbiór przedstawień, są dla Aleksandry Koman kluczowe. Autorka pisze: „W kolejnych rozdziałach proponuję reinterpretacje wybranych dramatów w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o ich (a)polityczność w kontekście kultury PRL-u.” (s. 5) Autorka już na wstępie zaznacza, że właśnie „polityczność” jest dla niej sprawą zasadniczą.

Jak wspomniałem, kolejne rozdziały są poświęcone adaptacjom tekstów włoskich w krakowskich teatrach. Zasada kompozycyjna każdego z centralnych rozdziałów jest następująca: najpierw ogólny przegląd, co włoskiego grał na przykład Teatr im. Słowackiego, a potem wybór dwóch czy trzech spektakli, które zostają szeroko omówione – szczegółowo przedstawiane jest ich miejsce w kręgu rodzimej literatury, a także zasady inscenizacyjnej i recepcja krakowskich ich wersji. Czasem podjęte też zostały szczegółowe analizy szerszych kontekstów (na przykład „ludowości” i jej odmiennego rozumienia we Włoszech i w Polsce). Układ sugeruje więc powtarzalność. Jednak konstrukcja tych rozdziałów jest bardziej przemyślna. W przypadku każdego kolejnego teatru Aleksandra Koman zwraca uwagę na całkowicie odrębne zagadnienia, wybiera odmienne czasowo i gatunkowo utwory. W Teatrze Ludowym będzie to, upraszczając nieco, komedia dell’arte; w Starym Pirandello i Pasolini, w Słowackim Eduardo de Filippo i Italo Crupi, a w Bagateli Dario Fo i Dino Buzzati. Autorka rozprawy nie zapomina jednak, że pośrednio poszczególne premiery ze sobą „dialogowały”. W otwierających każdy rozdział omówieniach wskazuje więc na podobieństwa, różnice, przekształcenia stylu. Wykracza wtedy poza wybrane przez siebie nazwiska dramatopisarzy, wskazując na przykład, jak wyglądały inscenizacje kojarzone z dell’arte nie tylko w Teatrze Ludowym, ale i na pozostałych scenach (dla mnie ciekawe było

przywołanie *Łgarza* w reżyserii Giovanniego Pampiglione w Starym – s. 24-26). Ostatecznie więc wybrane i opisane przez Koman spektakle istnieją w całej różnorodnej siatce odniesień.

Odniosę się teraz do kolejnych rozdziałów. Teatr Ludowy w Nowej Hucie będzie pretekstem do rozważenia (porównania) rozumienia terminu „ludowy” w Polsce i Włoszech. A jako wybrane tytuły pojawiają się *Księżniczka Turandot* Gozziego (1956, reż. Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski) i *Sługa dwóch panów* Goldoniego (1957, reż. Krystyna Skuszancka). Spektakle te były grane wkrótce po odwilży. Na siłę można, oczywiście, doszukiwać się w nich jakichś aluzji politycznych, ale przecież – jak świadczą recenzje – służyły przede wszystkim zabawie, „kulturalnej rozrywce”, a bezpośrednich aluzji nie wskazywano. Jednak Koman doszukuje się w tym względzie głębszych kontekstów. Pisz: „koloryt włoskiego lata, żywa atmosfera weneckiego karnawału, lampy i neony, a także bogactwo gestu i błazeńskiej zabawy, mogły stanowić subtelny polemikę z surowymi zasadami realizmu socjalistycznego i jego szorstką estetyką.” (s. 14). W mojej opinii, autorka ma rację – niewątpliwie stanowiły taki kontrpunkt. Ludowość zawarta w nazwie teatru Skuszancki, o której pisze Koman, nie była więc przytłaczana socrealistycznym kontekstem miasta zbudowanego przy Hucie im. Lenina, ale programowo zawierała w sobie „importowany z Włoch” żywioł radości i zabawy. Te premiery, które pojawiły się u początków istnienia Teatru Ludowego były więc znakiem nowego otwarcia.

Aleksandra Koman bardzo dobrze i żywo przedstawia politykę repertuarową Krystyny Skuszancki i wskazuje kluczowe w niej miejsce dramaturgii włoskiej z kręgu dell'arte. Słusznie, jak sądzę, zauważa, że przeciwstawiane zazwyczaj sobie sztuki Gozziego i Goldoniego „z perspektywy Teatru Ludowego miały ze sobą o wiele więcej niż mogłoby się wydawać” (s. 81). Rzeczywiście, niewątpliwy sukces frekwencyjny i także artystyczny, jakie odniosły te przedstawienia, sprawił, że Teatr Ludowy stał się sceną równie chętnie odwiedzaną przez widzów nowohuckich, jak i widownię inteligentką z Krakowa. Ludowość objawiła swój spory potencjał.

Włoskie sztuki w Starym Teatrze wybrane do omówienia przez Koman odnoszą się do innego kręgu. Tu szczególnie dla autorki ważna będzie postać Luigi Pirandella (*Henryk IV*, reż. Jerzy Ronard Bujański, 1958; oraz *Jaką mnie pragniesz*, reż. Aleksandra Mianowska, 1961). Autorka przedstawia też dodatkowo spektakl *Affabulazione* według tekstu Pier Paolo Pasoliniego, wyreżyserowany przez Krzysztofa Babickiego w 1985 roku. Omawiając sztuki włoskie w Starym Teatrze Koman wybiera świadomie dramaty XX-wieczny. Oczywiście, autorka rozprawy wspomina też skrótowo pozostałe pozycje repertuaru, między innymi bardzo lubianego przez publiczność *Łgarza* Goldoniego w reżyserii Giovanniego Pampiglione.

Pirandello to jednak przykład szczególny. Autorka trafnie wskazuje, że na scenach krakowskich sztuki Pirandella odbierane były inaczej, niż we włoskim kontekście. Tam „szokowały, oburzały, irytowały” (s.

123), w polskich zaś inscenizacjach raczej zastanawiały i przywodziły na myśl metafory. Jak pisze Koman: „Nie tyle je więc przeżywano, co interpretowano.” (s. 123). Pośród wielu trafnych uwag i interpretacji, których nie będę tu szczegółowo streszczał, Aleksandra Koman wyciąga jednak niekiedy nazbyt – moim zdaniem – pochopne wnioski. Píše o Pirandellu kilkakrotnie jako o „słynnym zwolenniku faszyzmu” i sugeruje, że w związku z tym, granie sztuk tego laureata nagrody Nobla nie było w czasach PRL-u repertuarem „bezpiecznym”. Autorka pracy twierdzi też, że to jest główny powód wystawienia tylko tych dwóch premier pod Wawelem. (s. 95)

Muszę trochę wyswobodzić się więc z kontekstu Starego Teatru i wskazać na pewną skazę dotyczącą zresztą całej pracy. Aleksandra Koman skupia się bowiem na Krakowie, nie potrafiąc, czy nie chcąc, wychylić się poza teatralne wydarzenia w tym mieście. Otóż PRL był jednak całością – polityka kulturalna dotyczyła całego państwa, nie tylko Krakowa. Nie zamierzam na tym miejscu polemizować z podkreślanym tak mocno przez autorkę faszyzmem Pirandella (choć może powinienem), jednak muszę wskazać, że autor ten był często, a nawet bardzo często, grany i wystawiany w PRL-u. Zanim pojawił się po odwilży w Krakowie, premiery jego *Henryka IV* odbyły się już w Teatrze Nowym w Poznaniu i Teatrze Narodowym w Warszawie. Później, gdy w 1960 roku wydano w PIW-ie tom z jego dramatami, przez kolejne dziesięciolecia nieprzerwanie regularnie i swobodnie pojawiał się w repertuarze naprawdę wielu teatrów w Polsce. Powód jego nieobecności w repertuarze w Krakowie po wystawieniu w 1961 roku *Jaką mnie pragniesz*, nie był więc z całą pewnością związany z tym, że Pirandello był „faszystowskim” pisarzem, czy „zwolennikiem Il Duce” (s. 101). Nikt na poważnie go tak go w PRL-u nie postrzegał. Zaś łątka Pirandella-„faszysty”, przypięta pisarzowi przez Koman, wydaje się decyzją na wyrost. Zaś kilkadziesiąt polskich premier sztuk Pirandella w okresie, który opisuje Koman, zdecydowanie przeczy sugestii o cenzuralnych przeszkodach i potencjalnym niebezpieczeństwie.

Natomiast bardzo podoba mi się opis i analiza *Affabulazione*. Autorka w tym przypadku (jak zresztą i w całej pracy) zrećcznie wykorzystuje materiały dotyczące recepcji spektaklu (a więc przede wszystkim recenzje). Krytycznie je czytając, Koman wskazuje na różnorodne możliwości odbioru, a także na żywy oddźwięk przedstawienia w czasie, gdy powstawało. To paradoks, ale jednak Pasolini – pisarz nastawiony jednak lewicowo (co podkreśla Koman), był o wiele gorzej widzianym przez władze PRL-u autorem, niż „faszysta” Pirandello. Wystawiono go w PRL-u tylko dwukrotnie (polska prapremiera *Affabulazione* odbyła się w teatrze Studio na rok przed krakowską premierą).

W przypadku kolejnej instytucji - Teatru im. Słowackiego, w którym przecież też pojawiały się szeroko komentowane sztuki Gozziego i Goldoniego, autorka do szczegółowej analizy wybrała dwa dzieła autorów dość rzadko obecnych na polskich scenach, na dodatek autorów o różnej randze artystycznej i „rozpoznawalności”. Pierwszy z nich – Eduardo de Filippo – to znany aktor, uważany też za jednego z

bardziej oryginalnych i popularnych autorów włoskich. Drugi, czyli Sycyliczyk Italo Crupi – jak pisze Aleksandra Koman – bardzo mało znany jest nawet w ojczyźnie. Na dodatek oba opisywane spektakle nie zapisały się jako wydarzenia frekwencyjne czy artystyczne w historii Teatru im. Słowackiego. Jednak dzięki temu wyborowi autorce rozprawy udaje się pokazać czytelnikom rozprawy odmienne jeszcze aspekty włoskiej XX-wiecznej dramaturgii. W pierwszym przypadku, czyli inscenizacji *Filomeny Marturano* (reż. Maria Malicka, 1957), „obecność Eduarda de Filippa [...] z łatwością dawała się tłumaczyć tym, że przekonanie autora o potrzebie tworzenia teatru nie tylko dla wytrawnych estetów, ale i dla ludu, czyli szerokiej publiczności, było autentyczne” (s. 151). W przypadku *Masek* Italo Crupiego (reż. Włodzimierz Nurkowski, 1988), ten kameralny i elitarny w pewnym sensie spektakl był opowieścią o wzajemnym przenikaniu się człowieka i symbolu sztuki teatralnej – maski, aktora i jego alter ego” (s. 152). Interesująca analiza tych spektakli, a zwłaszcza *Masek*, odsłania słabo znane aspekty XX-wiecznej dramaturgii włoskiej, ale też ukazuje zabiegi polskich inscenizatorów, by przybliżyć polskiemu widzowi nieco odmienny kulturowy kontekst.

To ostatnie zagadnienie – przekładu kulturowego – zostało z całą mocą podjęte w odniesieniu do inscenizacji przygotowanych w ostatnim z omawianych krakowskich teatrów - Teatrze Bagatela. Dotyczy ono przede wszystkim sztuki Dario Fo *Przypadkowa śmierć anarchisty* (reż. Jerzy Sopoćko, 1980). Aleksandra Koman przekonująco opowiada o tym, w jaki sposób sztuka zainspirowana głośną polityczną włoską awanturą została przełożona na odmienny kod kulturowy. Wskazuje, jak „nieprzetłumaczalność” komedii (wynikająca z nieznamośności kontekstu zdarzeń, do których była „komentarzem”) została oswojona w polskich warunkach. Otóż Aleksandra Koman uważa, że podobnie jak Dario Fo odnosił się do bulwersujących go wydarzeń włoskiej rzeczywistości, tak zabiegi reżysera – Jerzego Sopoćko – przeniosły dramat w polski kontekst związany z zamordowaniem Stanisława Pyjasa (premiera spektaklu odbyła się w styczniu 1980). Oczywiście nie chodziło tu o łopatologiczne przełożenie, ale jak określa to Koman, *Przypadkowa śmierć anarchisty* była jeszcze przed „Sierpniem” „krakowskim przejawem powrotu do teatru politycznego komentarza” (s. 178), czyli spektaklem na wskroś politycznym.

I ostatni już autor, przywołany przez Koman, którego sztukę wystawiono w krakowskim teatrze w czasach PRL-u, czyli Dino Buzzati. Znów muszę powtórzyć, że postać pisarza, strategie inscenizacyjne, recepcję przedstawienia *Wszystko dla człowieka* Aleksandra Koman przedstawia interesująco (i nie ma powodu powtarzania w recenzji jej ustaleń). Ciekawa jest jednak dla mnie diagnoza, jaką Aleksandra Koman podaje, by uzasadnić dosyć chłodne przyjęcie tego spektaklu w reżyserii Jerzego Sopoćko (premiera odbyła się w lutym 1981 roku). Łączy je bowiem z solidarnościowymi przemianami. Píše tak: „Nadto pesymizm metafizyczny sztuki był wtedy odległy od polskiego optymizmu związanego z osobą

Jana Pawła II, który przywracał ludziom nadzieję.” (s. 189) Czy rzeczywiście był to najważniejszy powód? – pytanie to pozostaje dla mnie otwarte.

W „Zakończeniu” Aleksandra Koman stwierdza, że sztuki włoskie w krakowskim teatrze były jednak w pewnym sensie peryferyjne. I nie chodzi tu o fakt, że spektakli z Włoch było niewiele, ale że nie zwracały one uwagi cenzury, ale też nie wzbudzały (przynajmniej większość z nich) nadmiernych emocji widzów i krytyki (s. 192).

Pracę kończy obfite zestawienie bibliograficzne oraz „Lista włoskich sztuk wystawionych w teatrach krakowskich w latach 1945-1989”. Lista ta wydaje się kompletna, lecz po zapoznaniu się z nią rodzi się pytanie, czemu spektakle Teatru Groteska, ujęte w tym zestawieniu, nie zostały w żaden sposób, choćby zdawkowo, skomentowane w tekstowym korpusie pracy. Bo przynajmniej do dwóch tematów – moim zdaniem – należało się odwołać. Przede wszystkim warto się zastanowić, albo choćby to odnotować, jaki był powód, że (nie licząc wystawienia w 1945 roku *La serva padrona* Pergolesiego) do 1980 roku nie zrealizowano w Grotesce sztuki z kręgu włoskiego? Warto też było wspomnieć choćby kilkoma zdaniem o niezwykle ambitnej plastycznie inscenizacji *Hanusia i mysz Pompeusz* Gennaro Aceto - przeniesionej poprzez narzuconą konwencję w świat komedii dell’arte. Spektakl zaskoczył publiczność niezwykle maskami oraz kostiumami inspirowanymi tą tradycją (scen. Jan Polewka).

Choć pracę oceniam wysoko, pora wskazać na kilka niedopatrzeń oraz podjąć drobną polemikę.

Niestety, w pracy Aleksandry Koman znajdują się pewne pominięcia. Autorka pisze, że jedynym dotychczas kompleksowym opracowaniem historii teatru w PRL-u jest książka Joanny Krakowskiej *PRL. Przedstawienia*. (s. 3) Nie jest to prawdą. Istnieją też inne kompleksowe i obszerne opracowania, a zwłaszcza *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia* Kazimierza Brauna (autorka rozprawy odwołuje się wyłącznie do *Kieszonkowej historii teatru polskiego* tegoż autora). Warto zajrzeć też do *Najnowszej historii teatru polskiego* Joanny Godlewskiej.

Aleksandra Koman wygłasza niekiedy dosyć dla mnie kontrowersyjne tezy. Tak jest w przypadku oceny Teatru im. Słowackiego w pierwszych powojennych latach. Autorka ocenia ten okres bardzo surowo. Jak pisze, po wojnie grano tam „spektakle mało innowacyjne” (s. 138), a pierwsze sezony „stanowią kontynuację artystycznych przedsięwzięć sprzed wojny” (s. 138), co ocenia negatywnie. O ile Aleksandra Koman bardzo często w swojej rozprawie zwracała uwagę na różnorakie społeczne i polityczne konteksty, i robiła to bardzo udatnie, tym razem skwitowała repertuar pierwszych sezonów Słowackiego wyłącznie lekceważącym gestem. Tymczasem słusznie wspomniane przez nią nawiązanie do estetyki dwudziestolecia międzywojennego było niebywale ważnym elementem tożsamości Teatru

im. Słowackiego tamtych lat, także w politycznym kontekście. Przybywające ze Wschodu władze komunistyczne celowo uczyniły pokazowy gest dotyczący restytucji zespołu Teatru Słowackiego. Chodziło o to, by przywrócić dyrekcję i przedwojenny zespół do pracy, by bezpośrednio po wojnie pokazać, że dozwolona będzie także kultura ciągłości i nie straszyć w tym momencie sowietyzacją społeczeństwa. Temu dość cynicznemu gestowi władzy artyści Teatru im. Słowackiego przeciwstawili poważną pracę, wykorzystując stworzone na krótki czas, jak się okazało, swobodne warunki dla twórczości. Oczywiście, można oceniać różnie ich dokonania artystyczne, lecz pierwsze sezony pod dyrekcjami Frycza i Osterwy wcale nie były nieudane w opinii ówczesnej krytyki (wyłączając, oczywiście, teksty pisane przez propagatorów komunizmu). I były bardzo ambitne w kwestii repertuarowej.

Często też autorka patrzy na przeszłość z perspektywy swoich poglądów na teatr. Na przykład, pisząc – bardzo ciekawie zresztą – o zmienionej końcówce *Henryka IV* w reżyserii Bujańskiego, kończy wątek stwierdzeniem, że zabieg ten mógł „nadać spektaklowi to, do czego dąży każda reżyserska (re)interpretacja: nowe znaczenie.” (s. 113). Z perspektywy współczesnej nowej reżyserii Koman zapewne ma rację – „nowe znaczenie” to priorytet, ale w drugiej połowie lat 50. wciąż dominujący był trend, że najciekawsze, to wydobyć głębię utworu dramatycznego, dyskutować mądrze z tekstem, poszukiwać jego aktualności. – i tak chyba postępował Bujański (przynajmniej tak wynika z jego deklaracji). Nadawanie „nowych znaczeń”, krańcowo zsubiektywizowanych, jak to się dzieje współcześnie, niekoniecznie było priorytetem w tamtych latach.

Zdarzają się też – bardzo nieliczne, co prawda – błędy rzeczowe. W przypisie 308 na stronie 135 – Aleksandra Koman pisze o Teatrze Pantomimy z Warszawy, który wystawił *Celtycką legendę o rycerzach króla Artura* w reżyserii Henryka Tomaszewskiego. Oczywiście nie chodzi o stołeczny, ale o słynny Wrocławski Teatr Pantomimy, zaś sztuka nosiła tytuł *Rycerze Króla Artura*. Przemilczałbym błąd popełniony w przypisie, gdyby nie chodziło o jeden z najbardziej znanych teatrów i cieszące się ogromną popularnością przedstawienie. Zaś autor *Anne Wobbler* to Arnold Wesker, a nie Wekser – jak pisze autorka na s. 140 (może to być po prostu przeoczona literówka). I kolejna redakcyjna wpadka. Julian Lewański, prawidłowo zapisany na stronie 173, stronę dalej staje się Lemańskim.

Reasumując: za duży walor rozprawy doktorskiej można uznać jej tematykę. To pierwsze tak kompleksowe przedstawienie włoskich dramatów wystawionych w Krakowie w okresie PRL-u. Wybór spektakli, które Aleksandra Koman omawia szerzej, jest ze wszech miar uzasadniony wybraną strategią, mającą pokazać jak największe bogactwo literatury włoskiej. Poznajemy więc najbardziej uznane spektakle, ale zarazem otrzymujemy przegląd różnorodnych strategii włoskich dramaturgów (i krakowskich inscenizatorów ich dzieł). Bardzo podoba mi się taki sposób skonstruowania rozprawy. W

związku z tym stwierdzam, że: **praca Aleksandry Koman spełnia wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Wnoszę zatem – z pełnym przekonaniem – o jej przyjęcie i o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów postępowania.**



dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ