

dr hab. Tomasz Kaczmarek prof. UŁ
Instytut Romanistyki
Uniwersytetu Łódzkiego

Recenzja

rozprawy doktorskiej Pani mgr Aleksandry Koman

pt. *Teatralne interpretacje dramaturgii włoskiej na scenach Krakowa w latach 1956-1989*

**(Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie,
Wydział Nauk Humanistycznych, 2022)**

Przedstawiona do oceny rozprawa doktorska Pani Aleksandry Koman wpisuje się w nurt badań literaturoznawczych, które zajmują się interesującym zagadnieniem recepcji włoskiej dramaturgii wystawianej w krakowskich teatrach w PRL, począwszy od tzw. odwilży, a skończywszy na roku, w którym odbyły się obrady Okrągłego Stołu. Autorka w swej wyjątkowej, interdyscyplinarnej pracy (recepcja literacka, elementy krytycznoliterackie, teatralne, krytycznoteatralne, społeczne, antropologia kulturowa, a nawet przekładoznawstwo), porusza dzieje owej recepcji, która do tej pory nie doczekała się rzetelnego opracowania. Metodologię badań oparła również na wiedzy z zakresu literatury włoskiej, komparatystyki, a także nowego historyzmu, kładącego nacisk na kontekst kulturowy, w którym pojawia się utwór literacki. Owo założenie jest tym bardziej trafne ze względu na konfrontację co najmniej dwóch kontekstów kulturowych: rodzimego (włoskiego) oraz docelowego (polskiego).

Należałoby więc już na wstępie podkreślić, że w tym kontekście rozprawa jest ponad wszelką wątpliwość nowatorska. Praca wpisuje się w serię podejmowanych coraz częściej (zwłaszcza w ostatniej dekadzie) przez naukowców badań nad obecnością dramaturgii obcej na scenach polskich przede wszystkim w okresie PRL-u. Pani Magister nie podejmuje się analizy tego zjawiska w całej Polsce, a ogranicza się do recepcji literatury włoskiej w krakowskich teatrach, co mogłoby się wydawać dość „drastycznym” zawężeniem problematyki. Niemniej, wybór Krakowa, jak zauważa sama Autorka, nie jest przypadkowy, bowiem dawna stolica Polski zwykła uchodzić za najbardziej włoskie spośród polskich miast. Dlatego też sceny w

tym mieście wyróżniały się spośród innych teatrów działających w PRL-u znaczącą liczbą adaptacji dzieł włoskich dramatopisarzy. Oczywiście mógłby się pojawić zarzut, dlaczego Doktorantka zawężyła pole badawcze tylko do jednego miasta, bowiem także w innych centrach w Polsce (w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej) pokazywano widowiska oparte na twórczości włoskich pisarzy. Jednak zdaniem Pani Magister „Kraków wykorzystywał najpełniej potencjał włoskiej dramaturgii, jeśli idzie o śmiałość odczytań czy kontekstowe przekształcenia inscenizowanych sztuk” (str. 7). Nie próbuję tutaj polemizować z ową tezą, ale brakuje mi w pracy głębszego uzasadnienia, które z pewnością by tej tezy broniło i przede wszystkim pokazywało w szerszym kontekście wyjątkowość Krakowa na kulturalnej mapie PRL-u. Być może przegląd (nawet pobieżny) włoskiego repertuaru w polskich teatrach w okresie badanym przez Doktorantkę ukazałby lepiej, a przede wszystkim czytelniej zasadność lansowanej tezy. Wszak, jak była mowa wcześniej, także inne teatry w całej Polsce wystawiały dramaty włoskich autorów, i nie wszystkie były „mało eksperymentalne” (np. wystawienie *Tak jest, jak się państwu zdaje* przez Hanuszkiewicza w łódzkim Teatrze Powszechnym w 1989 roku było oryginalnym i osobistym odczytaniem sztuki Pirandella doskonale wpisującej się i opisującej panującą w ówczesnej Polsce atmosferze galopującego kryzysu nie tylko ekonomicznego, ale i istic egzystencjalnego, wynikającego zresztą z problemów materialnych, z jakimi PRL borykał się do ostatnich dni swego istnienia). Dlatego też (nie jest to krytyka, a jedynie sugestia) wziąłbym pod rozwagę – nawet w formie przypisu dolnego – aby zakreślić szerszy kontekst recepcji dramaturgii włoskiej w Polsce, co z kolei, moim skromnym zdaniem, pozwoliłoby Autorce na podkreślenie słuszności wyboru badanej przez nią problematyki. Co się tyczy zakresu czasowego, podczas którego krakowscy reżyserzy z nieukrywaniem entuzjazmem odczytywali na teatralnych scenach mniej lub bardziej znane dzieła literatury włoskiej, Autorka słusznie rozpoczyna swoje badanie od roku 1956, a nie wcześniej, ponieważ, powołując się na ustalenia Napiontkowej, to po sezonie 1956/1957 rozpoczął się wyjątkowo twórczy rozwój polskiej sceny, która funkcjonując w ramach kultury PRL-u, potrafiła w miarę możliwości „twórczo” pomniejszać swą zależność od kontroli komunistycznego państwa.

Teza, jaką Doktorantka stawia w dysertacji, zawiera się w próbie odpowiedzenia na pytanie, czy i jak dramat włoski „w inscenizacji pracujących w Krakowie artystów inspirował jakieś odniesienia lub/i komentarze do polskiej rzeczywistości lat 1956-1989” (str. 7). Autorka zadaje więc ważne pytanie o warunki recepcji włoskiej literatury w krakowskich teatrach, ponadto pragnie ukazać, jakie przemiany zachodziły w doborze repertuaru włoskiego w badanym przez siebie okresie i jak (czy?) były one podyktowane sytuacją polityczno-

kulturową. Na podstawie wybranych przykładów Pani Magister przygląda się kolejnym dekadom teatru w Polsce, podkreślając, jak można ów teatr opisać właśnie z perspektywy włoskiego dramatu. W przedstawianej rozprawie doktorskiej będzie więc mowa o tych spektaklach, które w sposób twórczy i oryginalny zostały odczytane i niejako „przełożone” dla publiczności w Polsce. Ów zabieg jest tym bardziej interesujący, że bierze pod uwagę kontekst polityczno-społeczny (co jest zresztą zgodne z metodologią zastosowaną w rozprawie), w którym dane utwory włoskich twórców były wystawiane na deskach krakowskich teatrów. Co do doboru tytułów, Autorka kierowała się bogatymi źródłami i komentarzami na ich temat, których opracowanie pozwoliły Doktorantce na drobiazgowo opisanie nie tyle realizacji scenicznej, ile reakcji tak krytyki, jak i publiczności, której entuzjazm w znacznej mierze potwierdzał wysoką wartość artystyczną wyreżyserowanych przedstawień.

Pani Magister dowodzi, że badanie recepcji nie jest zajęciem polegającym jedynie na bezrefleksyjnej kompilacji „suchych faktów”, bowiem Autorka często polemizuje z obiegowymi opiniami, precyzuje pewne konteksty, by lepiej, czyli prawdziwiej, ukazać historię recepcji dzieł włoskich dramatopisarzy na scenach w Krakowie. Co więcej, przedstawiana dysertacja jest nie tylko erudycyjną, ale również bardzo ciekawą lekturą, której z przyjemnością oddał się niżej podpisany czytelnik. W związku z tym nie mam wątpliwości, że mamy tu do czynienia z dojrzałością naukową tej młodej badaczki.

W rozdziale pierwszym rozprawy („Przegląd włoskiego repertuaru w teatrach krakowskich w latach 1956-1989”), Autorka opisuje skrótowo wszystkie krakowskie inscenizacje sztuk włoskich dramatopisarzy, które zostały wystawione w badanym przez nią okresie. W tej części rozprawy czytelnik dowiaduje się na temat każdej z tych inscenizacji, które wpisane są „w kontekst profilu repertuarowego danego teatru w poszczególnych sezonach. Mowa jest o 4 scenach: Teatr Ludowy w Nowej Hucie, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Teatr im. Juliusza Słowackiego i Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Przegląd, jakiego dokonuje Doktorantka, wprowadza czytelnika do głównej problematyki rozprawy doktorskiej, precyzuje konteksty polityczno-kulturowe, które będą obecne w późniejszych rozważaniach Pani Magister. Można by było pokusić się w tym miejscu także o chociażby skrótowy przegląd repertuaru zachodniego, co pozwoliłoby na ukazanie roli i specyfiki włoskiej literatury dramatycznej. Co prawda na stronie 11 Autorka wspomina Johna Steinbecka (*Myszy i ludzie*), Eugène’a Ionesco (*Krzęśta*), Friedricha Dürrenmatta (*Wizyta starszej pani*), ale zabrakło mi porównania, swego rodzaju zestawiania sztuk włoskich autorów

z innymi pisarzami – to może („może” z wielkim znakiem zapytania) mogłoby pomóc w ustaleniu, dlaczego pewne sztuki autorów włoskich, a nie inne, doczekały się inscenizacji w krakowskich teatrach.

Drugi rozdział rozprawy („Teatr Ludowy w Nowej Hucie”) poświęcony został tej nowej (ponieważ powstałej dopiero po II wojnie światowej) scenie, która należała do jednego z najważniejszych ośrodków kultury lat 1956-1989. W tej części rozprawy mowa jest przede wszystkim o artystycznych dokonaniach Krystyny Skuszanek, która wystawiła m.in. *Księżniczkę Turandot* Gozziego i *Sługę dwóch panów* Goldoniego. Powołując się na źródła archiwalne, Doktorantka opisuje spektakle, przywołuje reakcje publiczności oraz nie zawsze przychylną krytykę znawców teatru. Doktorantka nie ogranicza się bynajmniej do zebrania i przedstawienia pewnych faktów, lecz bada, zgodnie ze swoimi zamierzeniami metodologicznymi, kontekst, w jakich owe sztuki powstały i w jakich okolicznościach zostały one pokazane polskiej publiczności. Ta perspektywa jest jak najbardziej godna pochwały, ponieważ ukazuje, jak poprzez widowiska teatralne (także autorów zagranicznych) możemy dowiedzieć się o przeszłych uwarunkowaniach polityczno-kulturowych naszego kraju. W tym kontekście interesujące są rozważania Autorki dotyczące pojęć „ludowy” i „ludowość”, które różnie mogły być (i były) rozumiane w Polsce, a inaczej we Włoszech. Rozważania wiążą recepcję spektaklu *Sługa dwóch panów* Skuszanek na Biennale Teatru w Wenecji, która pozwala ukazać różnice kulturowe, ale i różnice politycznych kontekstów między Polską i Włochami.

W trzecim rozdziale („Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej”) Pani Magister przybliży czytelnikowi doniosłą rolę, jaką w historii teatru polskiego pełni od drugiej połowy XVIII wieku do dzisiaj krakowski Narodowy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej. Wspomina o realizacji na tej scenie *Twarzy i maski* Luigi Chiarellego (1947), ale skupia się przede wszystkim na trzech sztukach: *Henryk IV*, 1958; *Jaką mnie pragniesz*, 1961 (Luigi Pirandello); *Affabulazione*, 1984 (Pier Paolo Pasolini). Z pewnością inscenizacja powyższych sztuk pokazuje zainteresowanie współczesną dramaturgią włoską, stanowiąc bezspornie alternatywę wobec utworów Gozziego lub Goldoniego. Doktorantka przybliży nam realizacje sceniczne, zwracając szczególną uwagę na ich odbiór przez polskiego widza i nie zapominając przy tym o kontekście rodzimym danego utworu scenicznego – jak zresztą czyni to z konsekwencją w całej rozprawie. Sycylijski pisarz wydawał się nieco przestarzały wobec popularności tzw. Teatru Absurdu, co się zaś tyczy twórczości Pasoliniego, nie była zbyt znana

w Polsce w badanym okresie za wyjątkiem *Affabulazione* i – rzecz jasna – jego twórczej działalności filmowej. Doktorantka ciekawie wprowadza czytelnika w arkania włoskich sztuk, co zasługuje na pochwałę; miałbym jedną drobną uwagę dotyczącą pewnego sformułowania. Oczywiście trudno nie przyznać racji Autorce, kiedy charakteryzuje Pirandella jako „zwolennika włoskiego faszyzmu”, co w kontekście polskich realiów mogło oznaczać odwagę Władysława Krzemińskiego, który pełniąc w tym okresie funkcję dyrektora teatru, zdecydował się na realizację sceniczne włoskiego Noblisty. O ile owa opinia jest uprawniona, ponieważ włoski autor mógł rzeczywiście uchodzić (i uchodził) za zwolennika „rządów silną ręką” zwłaszcza w PRL-u, to jednak podobna uwaga bez podania kontekstu np. we wstępie na stronie 7 („... takich twórców jak *faszyzujący* Luigi Pirandello”) wydaje się zbyt kategoryczna i nie do końca odpowiadająca prawdzie, wszak sama Doktorantka zauważa (w rozdziale podany jest kontekst), iż twórczość tego pisarza nijak się miała do propagowanej przez reżim kultury i sztuki. Dlatego też byłbym ostrożny w formułowaniu zbyt lakonicznych stwierdzeń.

W czwartym, najbardziej obszernym rozdziale („Teatr im. Juliusza Słowackiego”) Doktorantka przedstawia charakterystykę krakowskiej sceny, skupiając się przede wszystkim na okresie po II wojnie światowej. Choć teatr ten wystawił kilka sztandarowych sztuk Pirandella w czasach II Rzeczypospolitej, to w PRL-u będzie on wielkim nieobecnym. Niemniej teatr ten, zwłaszcza po Polskim Październiku, włączy do swojego repertuaru sztuki autorów włoskich. W tej części rozprawy mowa będzie o popularnej w latach 1950. sztuce *Filomena Marturano* neapolitańskiego dramaturga Eduarda de Filippo. Utwór ten z pewnością zjednał sobie polską publiczność, ponieważ podejmuje kwestie społeczne, ale swoją wymową daleki jest od socrealistycznej estetyki, od której po przemianach z lat 1956 zaczęto zdecydowanie odchodzić. Doktorantka przywołuje również realizację sceniczną *Masek* (na podstawie utworu pt. *Un copione. Atto non rappresentabile per attore e maschera*) mało znanego pisarza Itala Crupiego – nie wspomina go nawet Giovanni Antonucci w swojej książce *Storia del teatro italiano contemporaneo*. Premiera miała miejsce w 1988 roku, a więc w okresie, jak słusznie zauważa Monika Gurgul, cytowana przez Doktorantkę, kiedy „przywrócono do łask teatr słowa” (str. 157). Tekst włoskiego pisarza, w którym aktorstwo staje się metaforą egzystencji, nie odniósł jednak sukcesu. Niemniej Pani Magister słusznie analizuje ów tekst w kontekście polityki prowadzonej przez teatr, która bezsprzecznie wyznaczała nowy kierunek poszukiwań teatralnych.

W piątym, ostatnim rozdziale przedstawianej rozprawy („Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego”), Pani Magister w przejrzysty sposób przedstawia tę krakowską scenę (od uroczystego otwarcia 27 października 1919, aż do końcówki lat 1980.), która, w odróżnieniu od swych poprzedniczek, nie aspirowała bynajmniej do spełniania funkcji teatru narodowego, była ona bowiem teatrem par excellence rozrywkowym o lekkim repertuarze. Teatr ten jednak nie ograniczał się do rozrykowych widowisk, a poszukiwał tekstów o pewnym zabarwieniu politycznym, któremu nie były obce elementy satyry i groteski. Do takich tekstów z pewnością należy *Przypadkowa śmierć anarchisty* Daria Fo, którego premiera przypada na 1980 rok. Sztuka ta odnosi się do wydarzeń politycznych końca lat 1960. i pewnie z tego powodu dramat ten nie cieszy się taką popularnością jak chociażby inny utwór Noblisty o tematyce obyczajowej *Związek otwarty*. Niemniej pomimo fabuły osadzonej we włoskich realiach, sztuka ta doskonale opisywała również polityczną sytuację schyłku PRL-u. Moją wątpliwość budzi stwierdzenie, iż Fo przeszedł do historii teatru włoskiego „... ze względu na *skrajnie* zorientowane poglądy polityczne”) – czy to jest stwierdzenie Autorki, czy na kogoś się powołuje? Owo „skrajnie” wydaje się nieco dyskusyjne, bowiem wielu uważa, iż to Pasolini jest o wiele bardziej *skrajny* w swych przekonaniach, nie tylko artystycznych. Może wystarczyłoby doprecyzować, na czym owa skrajność polegała. Choć Autorka w późniejszych rozważaniach charakteryzuje twórczość włoskiego pisarza, z której można wywnioskować na czym mogła polegać owa skrajność, to jednak już w pierwszym zdaniu można by zaanonsować wyjątkowość i bezkompromisowość pisarstwa Daria Fo. Doktorantka kończy rozdział analizą spektaklu *Wszystko dla człowieka* (tytuł oryginału: *Un caso clinico*, 1953) Dina Buzzatiego, który jest niczym średniowieczna paraboliczna opowieść o życiu człowieka. Na scenie Bagateli widzowie mogli zobaczyć współczesny moralitet o nadwerżonej kondycji człowieka skazanego na unicestwienie, co mogło również nawiązywać do sytuacji Polaków w okresie komunistycznych rządów.

Odnosząc się do strony redakcyjnej rozprawy, z satysfakcją należy stwierdzić, że została ona przygotowana z właściwą starannością. Styl, dbałość o poprawność językową czy rzetelność w stosowanym zapisie bibliograficznym zasługują na pozytywne przyjęcie. Oczywiście, jak w przypadku większości prac tej objętości, zdarzają się pewne usterki, mają one jednak charakter incydentalny. Ze względu na recenzencką powinność wskażę jedynie na bardzo drobne niedoskonałości: na stronie 11 jest „Eugén’a Ionesco”, powinno być „Eugène’a Ionesco”; na stronie 45 jest „ludowy rodowód zdaje się zatem...” zamiast „... zdaje się zatem”; na stronie 89 jest „turnée” zamiast „tournée”; na stronie 131 jest „z niewzruszoną siłą przeznaczenia” zamiast „siłą przeznaczenia” itd.

Podsumowując: niezaprzeczalnym, naukowo-analitycznym wkładem Pani Aleksandry Koman są przeprowadzone przez nią badania, które bezsprzecznie mogą stanowić punkt wyjścia do kolejnych wartościowych analiz. Biorąc pod uwagę wszystkie poddane ocenie aspekty rozprawy, **stwierdzam ponad wszelką wątpliwość, iż dysertacja doktorska Pani mgr Aleksandry Koman w pełni spełnia wymogi stawiane tego typu pracom. Tym samym wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**

Łódź, 14 kwietnia 2022



dr hab. Tomasz Kaczmarek
profesor Uniwersytetu Łódzkiego