

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Gabriele La Rosy
pt. *La fortuna di Pirandello nella critica teatrale polacca degli anni 20-30 del novecento*
(301 stron wydruku komputerowego)

Tematem rozprawy mgra La Rosy jest „repcja twórczości Pirandella w polskiej krytyce teatralnej dwudziestolecia międzywojennego”. Cieszy fakt, że ten temat doczekał się nowego opracowania, gdyż do tej pory badacze Pirandella opierali się głównie na tekście Alicji Forsyjak Strazzanti *Il teatro di Pirandello in Polonia*, opublikowanym w roku 1990 na podstawie pracy magisterskiej autorki. Ten właśnie tekst stał się dla La Rosy podstawowym punktem odniesienia: odwołuje się on do niego wielokrotnie, by – w oparciu o zdecydowanie bogatszy materiał źródłowy – uzupełniać go, korygować, zgłaszać wątpliwości i polemizować z nim. Było oczywiste, że w dobie nieporównywalnie lepszego dostępu do źródeł i informacji (np. do zdigitalizowanych zbiorów bibliotecznych on line) nowe badania muszą przynieść spektakularne efekty i tak się w istocie stało. W rezultacie korekty i uzupełnienia dotyczą również tekstów innych badaczy i publicystów, autorów okresu dwudziestolecia i współczesnych. Udało się także odnaleźć kilka zapomnianych tekstów: najbardziej znaczące odkrycie to z pewnością polskie tłumaczenie powieści *Il turno* z roku 1937. Wszystko to stanowi istotny atut tej pracy.

Rozprawę rozpoczyna Wstęp, w którym Autor określa jej metodologiczne podstawy. Posługuje się ustaleniami na temat badań nad recepcją zaprezentowanymi przez Władimira Krysińskiego (w *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, 1988), który wyróżnia trzy obszary takich badań, począwszy od najskromniejszego („onomastycznego”), a skończywszy na szeroko rozumianej obecności autora i jego twórczości w życiu kulturalnym kraju przyjmującego: w krytyce, recenzjach, okazjonalnych artykułach, wywiadach czy ankietach. To z tej szerokiej perspektywy La Rosa analizuje zaproponowany temat.

Autor, zainspirowany publikacją Olgi Płaszczewskiej nt. polskiego italianizmu (*Przestrzenie komparatystyki – italianizm* 2010), postanowił osadzić recepcję teatru Pirandella na tle bardzo szeroko rozumianych włosko-polskich związków kulturowych i ta perspektywa zdeterminowała kształt pierwszej części rozprawy: jest w niej mowa o wzajemnych relacjach politycznych i kulturowych w ujęciu historycznym (od początku państwa polskiego do omawianego okresu) oraz o relacjach kulturalno-teatralnych w okresie międzywojennym. Oba rozdziały przedzielono syntetycznym omówieniem włoskiego i polskiego życia teatralnego w tymże czasie, podkreślając rolę Szyfmana i D'Amico w promowaniu sztuki Pirandella.

Myszę, że warto by jeszcze raz przemyśleć układ całości. Niektóre z podjętych tu zagadnień znacznie oddalają się od zasadniczego tematu rozprawy, np. kwestie organizacyjne dotyczące włoskiej sceny, początki włoskiej polonistyki i polskiej italianistyki, recepcja polskiego teatru we Włoszech. Inne natomiast domagają się pogłębienia, np. kwestie: polityki repertuarowej polskich teatrów i jej licznych uwarunkowań wśród których prawa autorskie, pozycji Pirandella na polskiej scenie w stosunku do innych granych autorów, w tym włoskich; nazwisk pośredników kulturowych, z których wyeksponowano stosunkowo nielicznych (np. podkreślono rolę dyrektora Szyfmana, który „jako pierwszy w Polsce rozpoznał wielkość Pirandella” s. 79, pomijając zasługi dyrektora krakowskiego Teatru Miejskiego Teofila Trzczińskiego, który przecież wprowadził Pirandella na polską scenę).

W części drugiej, poświęconej zasadniczemu tematowi pracy, znajdziemy natomiast: zarys twórczości dramatycznej Pirandella oraz streszczenie ustaleń włoskiej krytyki na temat tej twórczości (r. 1); omówienie dyskursów wypracowanych przez polską krytykę (r. 2) i siedem rozdziałów, w których omawia się szczegółowo recepcję siedmiu wystawionych w Polsce dramatów Sycylijczyka.

Wysoko oceniam część poświęconą włoskiej krytyce Pirandella. Autor stworzył przejrzysty, syntetyczny wykład mierząc się z włoskimi poetykami pierwszej połowy *novecenta*. A podążając za takimi badaczami jak Gaetano Munafò uznał Pirandella za pisarza, którzy przekracza ramy dekadentyzmu, by zaproponować dyskurs bliski pisarzom-egzystencjalistom. Brakuje mi tu jednak pewnego zasadniczego dla poetyki Sycylijczyka terminu, jakim jest modernizm. Zmieściłyby się w nim nie tylko elementy „wykraczające” poza dekadentyzm, o których tu mowa, ale także ustalenia zawarte w rozdziale 1.2.6. *Pirandello, il Freudismo e la psicologia. Lo psicodramma...* oraz uwagi na tematy metateatralne, łączące Pirandella z dorobkiem wielkiej reformy teatru.

Wśród włoskich krytyków okresu międzywojennego najważniejsze miejsce zajął Adriano Tilgher, który pozostawił Europie ważny interpretacyjny klucz do twórczości Pirandella. Na jego propozycji oparła swoje wypowiedzi również większość polskich krytyków dwudziestolecia i to właśnie ich pracy poświęcony jest kolejny rozdział rozprawy. Autor wybiera i omawia najbardziej znaczące artykuły polskich komentatorów. To rozsądny zabieg redakcyjny, pozwalający wprowadzić czytelnika w zagadnienie i uniknąć męczącego nadmiaru przy następującej dalej analizie pospektaklowych recenzji. La Rosa podkreśla m.in. wyjątkowość spojrzenia Karola Irzykowskiego, który jako pierwszy dostrzegł wartość artystyczną twórczości Pirandella podkreślając ich walor estetyczny i przenosząc na drugi plan filozoficzny wymiar jego dzieła; przypomina nazwisko historyka literatury Władysława Floryana, którego zasługą było zwrócenie uwagi na prozę Sycylijczyka; przywołuje Aleksandra

Kołtońskiego akcentującego kulturową przynależność pisarza do świata włoskiego mieszczaństwa ("porte-parole della borghesia italiana").

Tak przygotowani docieramy do zasadniczego tu zagadnienia: polskich inscenizacji i ich recepcji (tytuły premier: *Sześć postaci dramatu w poszukiwaniu autora; Mężczyzna, zwierzę i cnota; Gra; Rozkosz uczciwości; Żywa maska Henryk IV; Tak jest, jak się wam wydaje, Ależ to nie na serio*). Siedem kolejnych rozdziałów zbudowano według wspólnego wzorca, aczkolwiek ostateczny kształt każdego z nich zmienia się w nieunikniony sposób w zależności od jakości i ilości pozyskanych źródeł. I tak po streszczeniu utworu i omówieniu losów włoskiej premiery, jest mowa o echem premiery polskiej oraz ewentualnych kolejnych inscenizacjach, a w omawianych tu recenzjach pojawia się m.in. niezwykle istotna tematyka, dotycząca gry aktorskiej, reżyserii czy scenografii. Aktorzy w oczywisty sposób stają się liczącym się ogniwem narodowej recepcji dzieł każdego obcego dramaturga i, na ile zebrany materiał na to pozwala, Autor słusznie zwraca na to uwagę. O ile inscenizacje krakowskie i warszawskie są na ogół dość dobrze udokumentowane, rozczarowuje dokumentacja z pozostałych inscenizacji w teatrach Lwowa, Wilna, Poznania, Łodzi, Lublina, w części zapewne niezachowana albo po prostu nieistniejąca (czy to jednak możliwe, że wystawienie *Sześciu postaci* we Lwowie nie zaowocowało żadnym lokalnym komentarzem prasowym?) Pokazuje to, jak istotna – także z perspektywy przyszłych pokoleń – jest rola dobrze napisanej recenzji z tak ulotnego wydarzenia, jakim jest spektakl teatralny czy artystyczny event.

Tę część rozprawy uzupełnia zamieszczony na końcu zestaw tabel, które w przejrzysty sposób reasumują dane dotyczące poszczególnych inscenizacji. Oddając pracę do druku warto jednak ujednotwić zapis imion (jest: imię/inicjał/brak imienia).

Osiem z dziewięciu rozdziałów drugiej części rozprawy zakończono szczegółowymi konkluzjami, dlatego wnioski końcowe stanowią ogólne podsumowanie całości, w którym podkreśla się także rozwój polskiej krytyki Pirandella po drugiej wojnie światowej. Bogata bibliografia obfituje zresztą w odniesienia do prac współczesnych italianistów czy teatrologów.

Autor, już wcześniej (r. I cz. II), zgodnie z tradycją włoskiej krytyki, podzielił dramaturgię Pirandella na cztery okresy: okres dialektalny, teatr groteski, fazę metateatralną i tzw. mity. Nie znalazłam jednak ani tam, ani w konkluzjach informacji mówiących o tym, jak odczytywać siedem wystawionych w Polsce dramatów w stosunku do całego dorobku teatralnego pisarza, a w rezultacie z „jakim” Pirandellem mogła zapoznać się polska widownia i krytyka, a „jakiego” Pirandella nigdy nie było jej dane zobaczyć. Wydaje mi się, że należałoby wyartykułować mocno fakt, że z 7 dramatów pierwszej fazy (najbardziej zresztą sycylijskich, a więc naznaczonych pochodzeniem autora) nie zagrano w Polsce żadnego; z 13 dramatów fazy groteskowej zagrano 5, z 21 dramatów fazy trzeciej zagrano 2, spośród 3 mitów nie zagrano

żadnego. Mierząc się z recepcją sztuk Pirandella mam często wrażenie, że krytyka włoska wybierając ze sporego – jak widać – repertuaru pewną grupę sztuk i budując głównie wokół nich swój dyskurs krytyczny, nie oddała w pełni prawdy o Pirandellu-autorze teatralnym. Ewidentnie, z różnych powodów, również polska krytyka podążyła tym utartym torem. Dlatego uważam, że dobrze by było poświęcić tej kwestii przynajmniej krótką refleksję.

Mam nadzieję, że napisana po włosku rozprawa stanie się cennym źródłem wiedzy dla zagranicznych badaczy, dlatego oddając ją do druku można by pomyśleć o aneksie zawierającym biobibliograficzne informacje o postaciach polskiego życia teatralnego, które pojawiły się na jej stronach (a już na pewno dobrze widziany byłby spis nazwisk).

Na koniec kilka drobiazgów:

- Autor zarzuca kilkakrotnie krytykom błędy w pisowni włoskich nazwisk (np. Peiperowi, s. 166), trzeba jednak pamiętać, że taki zapis mógł wynikać również z pomyłek zecerów
- Jadwiga Mrozowska nie była „śpiewaczką i tancerką” (s. 152) lecz aktorką i śpiewaczką
- co do nieobecności informacji nt. polskiego przekładu powieści *Il turno* w J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo*, Kraków 2007 (s. 160, przypis 582) – ten tom traktował o poezji i dramacie.

Podsumowanie:

Bogaty materiał zaprezentowany w rozprawie zainspirował mnie do wielu przemyśleń i zaowocował kilkoma przedstawionymi powyżej uwagami, które nie umniejszają jednak jej wartości. Stanowi ona cenny wkład w tematykę recepcji Pirandella w Polsce. Doceniam ambitny projekt mgra La Rosy, wymagający od badacza zgłębienia wielu dziedzin wiedzy takich jak teatrologia, prasoznawstwo czy historia. Pragnę także podkreślić, że pracę czyta się bardzo dobrze, a jej walorem są zarówno bogate, skrupulatnie zredagowane przypisy, jak i staranne przekłady z języka polskiego wykonane przez Autora.

Reasumując, stwierdzam, że **rozprawa mgra Gabriele La Rosy spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim**, co upoważnia jej Autora do ubiegania się o wszczęcie dalszych etapów przewodu doktorskiego.

dr hab. Monika Gurgul

Kraków 31 maja 2018

Instytut Filologii Romańskiej UJ