

Prof. dr hab. Cezary Bronowski
Katedra Italianistyki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr. Gabriele La Rosa

La fortuna di Pirandello nella critica teatrale polacca degli anni Venti e Trenta del Novecento

Dysertacja doktorska jest ciekawym opracowaniem historyczno-literackim, które dotyczy immanentnych cech dramaturgii Luigiiego Pirandella widzianych oczyma włoskiej i polskiej krytyki teatralnej okresu międzywojennego.

Na wstępie chciałbym podkreślić, że mgr Gabriele La Rosa doskonale orientuje się w świetle omawianych teorii w pierwszej części rozprawy. Z dużą swobodą porusza się na wielu płaszczyznach: historyczno-literackiej, kulturoznawczej i teatrologicznej.

Układ dysertacji zredagowanej w języku włoskim jest koherentny i nie budzi żadnych zastrzeżeń. Składa się ze wstępu i dwóch obszernych części.

Trzy rozdziały pierwszej części rozprawy są o charakterze historyczno-teatralnym i kulturoznawczym. Dwa rozdziały drugiej części dotyczą analizy inscenizacji sztuk teatralnych Pirandella na scenach polskich teatrów lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku.

Ogniwem łączącym pierwszą część o charakterze teoretycznym z drugą, analityczną, jest bogaty i zróżnicowany materiał egzemplifikacyjny, który obejmuje dziewięć najbardziej znanych komedii/dramatów Pirandella wraz z opracowaniem krytyczno-teatralnym, m.in. *Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Il giuoco delle parti, Il piacere dell'onestà,*

W syntetycznym i interesującym wstępie (str. 5-23) mgr Gabriele La Rosa podkreśla istotę i funkcję postaci dramaturga-reżysera Luigiiego Pirandella na tle włoskiej dramaturgii w XX stuleciu i przedstawia: stan badań nad dramatem i teatrem Pirandella we Włoszech i Polsce, odwołuje się do nowej koncepcji reżysera – wizjonera i jego warsztatu pracy z aktorem, sygnalizuje termin 'pirandellizm'/'pirandellowski', nowe metodologie w interpretacji dramatu Pirandella, znaczenie badanego problemu i pojawiające się trudności do rozstrzygnięcia. Jest to właściwy zabieg metodologiczny, gdyż autor pracy informuje z

góry czytelnika o tym, czego może oczekiwać po przeczytaniu ok. 300 stron rozprawy doktorskiej.

Motywy trzech rozdziałów pierwszej części dysertacji (str. 24-111) staje się podróż intelektualna obejmująca nowe tendencje panujące we włoskiej i polskiej historii, literaturze, kulturze i teatrze XX stulecia.

Doktorant, za pomocą historycznej 'maski' i 'mimikry', wyjaśnia zachodzące i ewoluujące się procesy historyczno-polityczne i kulturowe we Włoszech i Polsce, w okresie międzywojennym. Wyraźnie uwypukla relacje polsko-włoskie pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Zwraca uwagę na zachodzące podobieństwa, różnice i następujące przyczyny skutkowe w sferze polityki i kultury/teatru, podkreślając ścisły związek kultury/literatury i teatru z totalitarną ideologią faszystowską.

Mgr Gabriela La Rosa z dużą subtelnością analizuje świat kontrastów, który oscyluje pomiędzy rzeczywistością a inscenizacyjnymi projektami włosko-polskimi, pozostającymi w sferze marzeń.

Doktorant skupia uwagę na koncepcji dramatu i teatru, scenografii i reżyserii w teatrze, ukazując konflikt i ścieranie się tradycji z postępem, ekspansję nowych idei awangardowych i wypieranie starych, przeżytych myśli, hołdując jednocześnie tradycji i nowoczesności, np. Wyspiański we Włoszech (Rzym) i recepcja dramatu Pirandella w dobie międzywojnia na polskiej scenie teatralnej (Warszawa, Lwów, Kraków, Poznań, Wilno i Lublin).

Autor rozprawy ukazuje postawy 'młodych gniewnych': dramaturgów, reżyserów, dyrektorów teatru we Włoszech i Polsce, ogarniętych inercją czy bezsilnością, oraz tych, którzy dążą do zmian pod wpływem określonych warunków społeczno-politycznych.

Mgr La Rosa odwołuje się do szerokiego kontekstu historycznego włosko-polskiego i krytyki literacko-teatralnej oraz koncepcji wielkich mistrzów sceny europejskiej: włoskiej, polskiej, m.in.: Silvia D'Amica i Arnolda Szyfmana (rola i funkcja reżysera i aktora), czy Karola Frycza (scenografia), (str. 216), którzy wpłynęli na koncepcję i kształt oryginalnego współczesnego widowiska teatralnego.

Słusznie podkreśla doktorant za Pirandellem, że «granic teatru nie da się wyznaczyć», gdyż «teatr rozprzestrzenia się a cała rzeczywistość staje się teatrem. Te same prawa rządzą życiem i teatrem».

Aby wypełnić lukę interpretacyjną w pierwszej części pracy, należałoby uporządkować kilka terminów i sięgnąć do pominiętych opracowań krytyczno-teatralnych, które pozwoliłoby uzupełnić bogaty warsztat metodologiczny rozprawy, a mianowicie do:

Amica Italia, Polscy prawnicy wobec włoskiego faszyzmu 1922-1929. Wybór pism, pod redakcją Macieja Marszała, Ośrodek Myśli Politycznej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004 (obejmujące wykłady prof. Jabłonowskiego i Leonarda Caro), A. Pronaszki, *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, w opracowaniu J. Timoszewicza, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976 i N. Borsellina, *Introduzione a L. Pirandello. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Garzanti, Milano 1993.

Warto nadmienić, że użycie rzeczownika ‘pirandellizm’ (na str. 13-14), pochodzi od samego nazwiska dramaturga i sygnalizuje nowo ukształtowaną *formę mentis*, czyli kluczową formę zachowawczą i formę świadomości mieszczańskiego społeczeństwa, a nie tylko relatywistyczną filozofię Pirandella. Natomiast według Nina Borsellina zastosowanie przymiotnika ‘pirandellowski’ wskazuje na skomplikowany mechanizm niemożliwości poznania drugiego człowieka, braku kontaktu z nim, jego zmienny stan ducha a tym samym na wiele wątpliwości i niepewności wywołującej głęboki kryzys tożsamości i osobowości. Co należałoby uwzględnić i podkreślić w drugiej części analitycznej.

Interesujące rozdziały drugiej części rozprawy (str. 111-253) dotyczą oryginalnej tematyki i struktury dramatów Pirandella, ich inscenizacji na scenie teatralnej w Polsce i fenomenu użycia nowego języka scenicznego.

Na tle epoki okresu międzywojennego doktorant przedstawia sylwetkę wybitnego Luigiiego Pirandella - filologa, powieściopisarza, dramaturga, reżysera, filozofa i pedagoga, omawia sukces recepcji teatru Pirandella w Polsce w latach dwudziestych/trzydziestych XX wieku i pokazuje rolę tłumacza jako „mediatora kulturowego” w osobie m.in. Szyfmanówny, Kresuskiego, czy Jachimeckiej.

Widać wyraźnie, że mgr La Rosa opanował warsztat krytyczny. Przygląda się z uwagą zachodzącym przemianom dramatów Pirandella na scenie polskich teatrów.

Na przykładzie wybranych dziewięciu inscenizacji dramatów L. Pirandella, m.in.: *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*, *Tak jest, jak się Państwu zdaje*, czy *Henryk IV – żywa maska*, *Rozgrywki ról*, (str. 164, 199, 210, 222), doktorant usiłuje podkreślić zachodzące relacje pomiędzy koncepcją polskiej sztuki reżyserii teatralnej a Pirandellem i samym fenomenem ‘pirandellizmu’. Cytowane recenzje teatralne wielokrotnie wskazują na użycie obok ‘słowa’ przez aktora na poziomie wypowiedzi innych środków wyrazu (ekspresja ciała aktora, elementy scenografii) i na relację pomiędzy autorem/reżyserem i widzem.

Realizacja sceniczna znanych i cenionych dramatów Pirandella, stała się nie lada wyzwaniem dla polskich reżyserów którzy uważali, że nowe przedsięwzięcie sceniczne to ‘ciągłe eksperymentowanie’. Dlatego polscy reżyserzy tworzą ‘nieśmiertelne dzieło

artystyczne' za pomocą nowych środków wyrazu, tj.: ruchu scenicznego, gestu przy jednoczesnym zachowaniu elementów polifonicznej gry i recytacji, emocji i wysyłanych bodźców oraz dźwięku w postaci krzyku, płaczu, lamentu czy śmiechu.

Warto dodać, że w *Tak jest, jak się Państwu zdaje* lub w *Rozgrywce ról* rzeczywistość sceniczna jest komedią, nowym spektaklem-‘pirandellową’ grą ról, prawdziwym egzystencjalnym przedstawieniem, którego postaci są jednocześnie aktorami, bohaterami i widzami, osądzanymi przez samych siebie.

Mgr La Rosa dokonuje pewnych interpretacji, uwzględnia głos włoskiej i polskiej krytyki teatralnej (recenzje), uwypukla przy tym strukturę tekstu/dramatu, jego tłumaczenie i przekaz.

Autor rozprawy starał się za pomocą sztuki teatralnej Luigiego Pirandella, obrazu scenicznego i języka polskiej sceny – jako nowego kodu, dotrzeć do prawdy o świecie, o życiu, a jednocześnie o samym człowieku który nie zawsze wie kim naprawdę jest, ale zawsze pragnie być tym, kim w rzeczywistości nie jest.

Doktorant umiejętnie posługuje się narzędziami metodologicznymi, poszerza perspektywę percepcji i wynikającej z niej wielofunkcyjności postaci autora/reżysera i aktora. Reżyser ma stać się przewodnikiem, wskazówką i punktem odniesienia do dalszej pracy dla aktora. Pirandello uważał przecież, że reżyser powinien być interpretatorem a nie demiurgiem, pracować na rzecz obalenia ‘wielkiej reżyserii’, a więc reżysera–tyrana, który sam realizuje przedstawienie według swojej wizji. O tym świadczy wspomniany cykl ‘pirandellowski’ o charakterze ‘metateatralnym’ (str. 217-219).

W części analitycznej autor swoje ‘praktyki’ interpretacyjne opiera na ‘twardych’ dowodach, ściśle związanych z rzeczywistością wybranych recenzji teatralnych utworów dramatycznych Pirandella oraz realiami historyczno-kulturowo-teatralnymi okresu międzywojnia. Jednocześnie nie rezygnuje z własnych poszukiwań naukowych i interpretacji jako fascynującej i angażującej ‘przygody intelektualnej’, aby odkryć Pirandella ‘alla polacca’, jako humorystę i psychologa (str. 175).

Dysertację doktorską wieńczy syntetyczne i logiczne zakończenie, które podsumowuje całość rozprawy. Konkluzja odnosi się także do poliwalentnego użycia i znaczenia słowa– ‘teatr’, które oscyluje pomiędzy autorem/reżyserem a aktorem.

Z analiz mgr. La Rosy należy wywnioskować, że fenomen sceniczny Pirandella i sam ‘pirandellizm’ w ujęciu polskich nestorów sceny teatralnej doby międzywojnia, zyskuje wymiar co najmniej potrójnego istnienia w sensie: kulturoznawczym, artystyczno-teatralnym (obraz i ruch) i językowym (słowo).

Dysertacja doktorska staje się kompendium wiedzy na temat recepcji dramatu/teatru Pirandella w Polsce w okresie międzywojennym, uwzględniając głos polskiej i włoskiej krytyki teatralnej.

Całość rozprawy oparta jest na starannej i bogatej bibliografii, która uwzględnia włoskie i polskie opracowania krytyczno-teatralne, kulturoznawcze, czy literackie oraz tabele inscenizacji scenicznych Pirandella wystawionych w Polsce w latach międzywojennych.

Podsumowując: rozprawą doktorską p.t.: *La fortuna di Pirandello nella critica teatrale polacca degli anni Venti e Trenta del Novecento*, mgr Gabriele La Rosa dał poznać się jako badacz interdyscyplinarny: teatrolog i literaturoznawca, umiejętnie posługując się materiałem egzemplifikacyjnym i warsztatem metodologicznym.

Dlatego dysertacja doktorska winna być opublikowana.

Biorąc pod uwagę poprawność merytoryczną całej rozprawy doktorskiej oraz drobne kwestie dyskusyjne wskazane powyżej, z pełnym przekonaniem twierdzę, że mgr Gabriele La Rosa sprostał wymaganiom stawianym rozprawom doktorskim, a dysertacja spełnia warunki stawiane rozprawom doktorskim określone w ustawie (na podstawie art. 18a ust. 5 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2003 r., nr 65, poz. 595 z późniejszymi zmianami) i stanowi podstawę do dalszych etapów przewodu doktorskiego.


Prof. dr hab. Cezary Bronowski

Toruń, 28.05.2018 r.