

Lata chude, ale bardzo ciekawe

AUTOR: GRZEGORZ KONDRASIUK

Antologia *Czasem coś żywego* ustanawia Konstantego Puzynę patronem części środowiska teatralnego w Polsce. Sposób zaprezentowania dorobku krytyka jest w niej spójny i zrozumiały. Tylko że opiera się na podwójnym retuszu – najpierw wykonanym przez samego Puzynę, a potem przez uczniów zmagających się z wielkością mistrza.

Patron

Od 2015 redakcja miesięcznika „Dialog” przyznaje nagrodę Kamyk Puzyny „za działalność teatralną łączącą sztukę i życie, twórczą oryginalność z zaangażowaniem w sprawy publiczne”. W tym samym roku ukazała się antologia *Czasem coś żywego*, ułożona przez Tadeusza Nyczka i Małgorzatę Szpakowską, ze wstępem Joanny Krakowskiej¹. W 1991 roku Marta Fik, odnosząc się do kwestii „czegoś żywego”, stwierdzała, że nawet jego dorobek po zniesieniu cenzury – i ogólnie rzecz biorąc, nabraniu przez PRL właściwości Atlantydy – jest już zjawiskiem historycznym: „Szczególnie dotkliwym jest poczucie, iż naprawdę zamknęła się pewna epoka. [...] Książki Puzyny nadal czyta się z zainteresowaniem i z poczuciem, że był to krytyk nieprzeciętny. Jednak właśnie – »był«, a nie »jest« – i nie dlatego, że zmarł przed półtora rokiem”². Ustanowienie nagrody imienia Puzyny i powrót jego tekstów na rynek wydawniczy pokazują, że obecnie w tej kwestii panuje zupełnie inny pogląd. Był autorem piszącym celnie, ostro i z żarem, redaktorem, edytorem, nauczycielem, mistrzem. W czasach postulowanego i praktykowanego aktywizmu części artystów wraz z częścią publiczności – któż bardziej niż on nadaje się na patrona?

Wspomniany zbiór artykułów z lat 1952–1987, opatrzony podtytułem *Teksty najważniejsze*, jest zarówno próbą pokazania szerokiego oddziaływania autora, jak i propozycją lektury powtórzonej, z nadzieją wykrycia jej wciąż gorących miejsc. To rekapitulacja dokonana z dzisiejszej perspektywy. Jest to zresztą powtórzenie gestu samego krytyka, który swoje teksty zwykł układać w tomach, wskazując właśnie to, co z aktualnej perspektywy uważał za najważniejsze. Wszystkie przygotowane ręką Puzyny zbiory recenzji zawierają „teksty przejrane”, „poprawione”, przez co należy rozumieć nie tylko udoskonalanie, ale także przywracanie fragmentów skreślonych i zmienionych przez redakcję czy cenzurę. Dobór, ułożenie i inne zabiegi kompozycyjne budowały opowieść

o teatrze polskim – i o Polsce widzianej poprzez teatr polski – nadpisaną nad recenzjami rozrzuconymi w wielu miejscach i powstającymi na przestrzeni wielu lat. Antologia z roku 2015 również taką opowieść zawiera.

Otwiera ją programowy tekst *Bardzo dużo postulatów*, który ukazał się w 1952 roku w inicjalnym numerze „Pamiętnika Teatralnego”. Puzyna sformułował w nim założenia quasi-naukowego opisu przedstawienia opartego o sprawdzalne, „intersubiektywne” kategorie. Definiując model Puzynowej krytyki, Joanna Krakowska wstęp rozpoczyna od przypomnienia ostatniego z postulatów, „badania oddziaływań spektaklu na widza”, „politycznej i społecznej funkcji przedstawienia”. „Pozornie mogło [to] wyglądać na ówczesną formułę ideologiczną” – komentuje autorka wstępu, dodając słusznie, że pogląd ten Puzyna „traktował z całą powagą, twórczo rozwijał i praktykował z narastającą determinacją”³. Takie ujęcie nie tylko mogło wyglądać, ale i najwyraźniej było formułą ideologiczną, traktowaną – i owszem – z powagą. W przytoczeniu Krakowskiej zabrakło środkowego fragmentu: opis spektaklu miał być ustanowiony na „gruncie racjonalistycznym”, służyć do badania „funkcji elementu w całości, funkcji całości w społeczeństwie, całości w historii”, wyrastać z poczucia odpowiedzialności za słowo wobec masowego odbiorcy⁴. Kanoniczny dla polskiej teatrologii tekst miał też swoją odmianę popularną, opublikowaną w „Życiu Literackim” kilka miesięcy przed *Postulatami*, w marcu 1952 roku. Puzyna stawia w nim dokładnie te same tezy, ale wystrzegając ich marksistowskie, scjentyistyczne uzasadnienie. W tym celu stosuje ulubiony wówczas chwyt, czyli dialog pewnego „wolterianina” z bywalcami saloniku „pani Z.” reprezentującymi konserwatywny porządek (a zarazem i „filologów” w teatrze). Z dobrze zrobionego opisu przedstawienia – argumentuje wolterianin – bez obecności w teatrze można się dowiedzieć, czy dana interpretacja konkretnego autora jest postępową, czy nie⁵.

Ze wstępu Joanny Krakowskiej można wywnioskować, że o formach teatralnych, różnorodności czy historycznej zmienności teatru pisał Puzyna jakby mimochodem, ponieważ interesowały go głównie jego nośność ideologiczna i kontekst społeczny. Było odwrotnie: w czasie kształtowania się języka krytycznego lubił dawać miniwykłady, klasyfikować, pisać o szkołach, wpływach, estetykach, a za najważniejsze uważał wypracowanie przez polski teatr własnej, niedogmatycznej odmiany realizmu. Zwróciła na to uwagę Małgorzata Sugiera: „Przeciwstawiając się modelowi krytyki okołoteatralnej, Puzyna przez pierwsze lata swego pisania o teatrze zajmował się głównie tym, co się działo na scenie. Publiczność z pewnością także zauważała, ale niemal o niej nie pisał”⁶. Natomiast kwestia „społecznego oddziaływania” miała zupełnie inny ciężar gatunkowy w roku 1952 i w latach siedemdziesiątych, kiedy powstawały słynne recenzje Puzyny z przedstawień teatrów studenckich. W czasach socrealizmu posługiwanie się tego typu argumentacją (nawet w ramach erystycznych gier) prowadziło w kierunku rozważań nad skutecznością propagandy, i świadczyło jednak o pewnej naiwności.

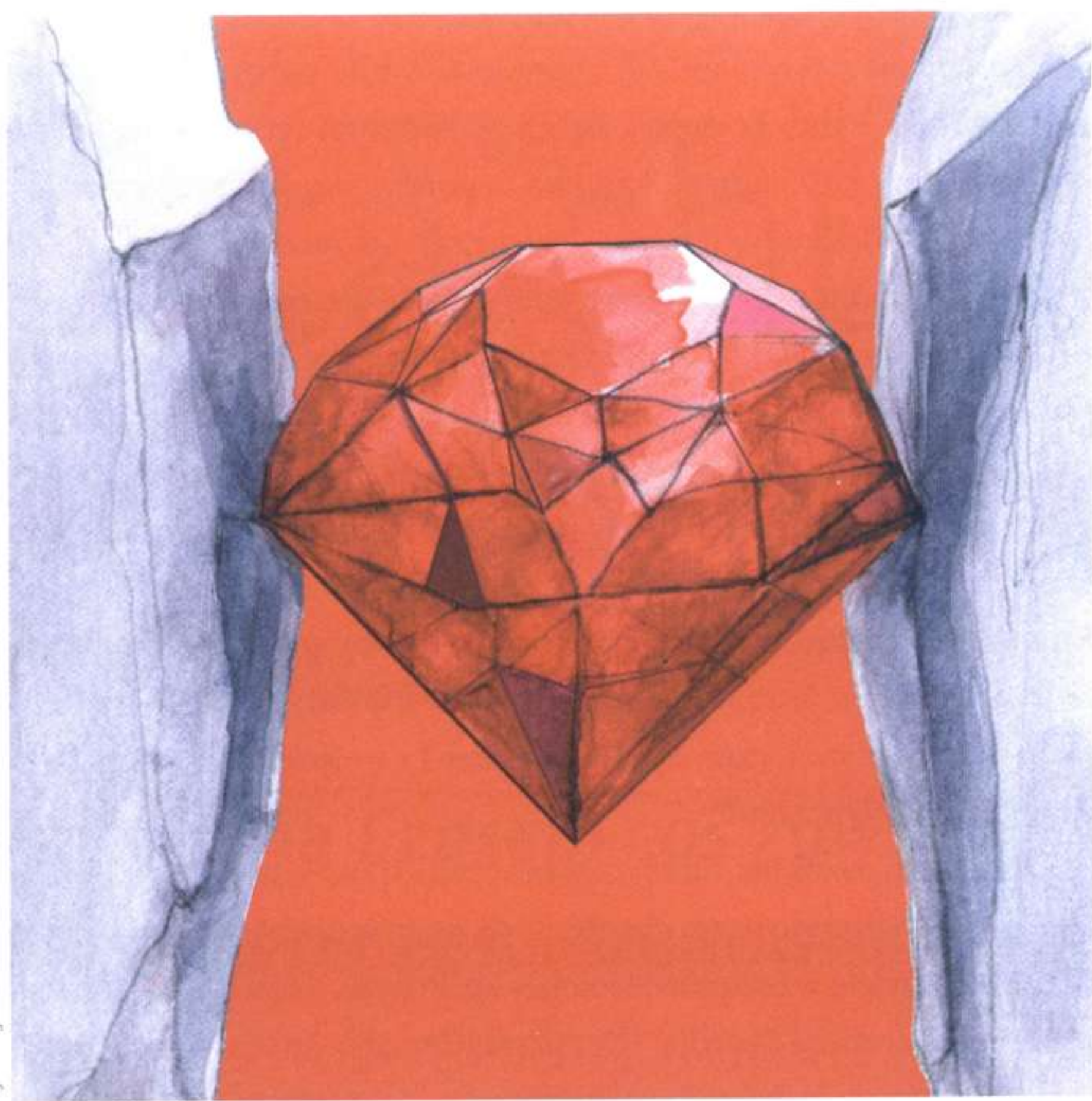
W nocy edytorskiej *Tekstów najważniejszych* czytam: „Późniejsze przedruki książkowe różniły się czasem od pierwodruków (niekiedy znacznie) [...]. Wersje książkowe należało więc uznać za ostateczne”⁷. Cztery najstarsze w tomie teksty przedrukowane są za zbiorem *To, co teatralne*, przygotowanym przez autora w roku 1960, zawierającym wersje przejrzane, na nowo przepisane. Oznacza to, że zamazany jest ich pierwotny kontekst. A przecież to nie „wersje ostateczne”, ale tekst pierwotny, pisany, publikowany i czytany na gorąco, mówi o krytyku,

o recenzowanym spektaklu i o tamtym teatrze najwięcej. Zawarty w *Czasem coś żywego* sposób zaprezentowania patrona jest spójny i zrozumiały. Tylko że opiera się na podwójnym retuszu – najpierw wykonanym przez samego krytyka, a potem przez uczniów zmagających się z wielkością mistrza. Późniejsze dokonania, datowane od momentu współtworzenia teatru polskiego Października, „przykryły” tu Puzynę wczesnego: „A gdyby czytać tę książkę jak historię teatru w PRL-u? Pomijając solenne inscenizacje z lat stalinowskich, w których tylko starannością warsztatu można było ocalić sens robienia teatru, ta historia zaczynałaby się tak naprawdę od *Wesela* [...] w Teatrze Domu Wojska Polskiego w 1955 roku”⁸. Gdyby tak... Wtedy lektura recenzji Puzyny z wczesnych lat pięćdziesiątych byłaby prostsza, po prostu należałoby uznać je za studia nad starannością warsztatu. Co w takim razie z wiarą w społeczne oddziaływanie? I z wejściem do teatru Lidii Zamkow na Wybrzeżu?

„Należał do pokolenia, które nazwano później pokoleniem Października; tego, które uwierzyło przez chwilę, że da się zmieniać system w obrębie systemu i przejęło w tej sprawie inicjatywę. Puzyna – rówieśnik Ludwika Flaszena, Sławomira Mrożka, Krzysztofa Komedy – miał w tym procesie odegrać ważną rolę. Niezakorzenieni w dwudziestolecie, niewiedzeni przez komunizm, na poły romantyczni realiści, na poły wyczuleni na absurd i groteskę melancholicy zmodernizowali polską tradycję i dorobek przeszłości, a także włączyli rodzimą sztukę w obieg europejskiej kultury”⁹ – by przywołać charakterystykę nieco rozwiniętą przez autorkę wstępu przy innej okazji. Inne wnioski można wysnuć choćby



rys. Bogna Podbielska



z analizy pełnej bibliografii Puzyny. Bo cóż zrobić z paradoksalnymi wnioskami: w pierwszej dekadzie od swojego debiutu napisał on mniej więcej tyle, co przez całe późniejsze życie? W roku 1955 porzuca – już na zawsze – bieżącą, intensywną działalność krytyczną, co oznacza, że w okresie socrealizmu, kiedy radykalnie ograniczono możliwości swobodnego tworzenia teatru i uprawiania krytyki, zajął się on robieniem jednego i drugiego. Natomiast w czasach małej stabilizacji – kiedy mógł w znacznie szerszych ramach uprawiać teatr i krytykę – zupełnie mu się to odechciało.

Przeczytanie tekstów Puzyny z lat czterdziestych i pięćdziesiątych – bynajmniej nie z ciekawości podpatrywania juveniliów (jak wiadomo, od razu pisał zaskakująco dojrzałe) i nie dla wątpliwej przyjemności lustrowania – pokazuje kształtowanie postawy krytyka i wypracowywanie wyrazistego i wpływowego modelu krytyki. Na jego uformowanie miało wpływ wiele czynników, w tym: stosunek do tradycji międzywojnia, idea krytyki towarzyszącej, stosunek ideologii do języka krytycznego – a dopiero później październikowy rewizjonizm, który odziedziczył po socrealizmie resztki języka i fragmenty światopoglądu. Jednak żeby do „tamtego” Puzyny dotrzeć, trzeba przeczytać pierwodruki¹⁰, omijając książki zrobione przez samego krytyka i przez jego antologistów.

Pokolenie

Opublikowany niedawno przez Małgorzatę Szumną blok korespondencji pozwala niedyskretnie podejrzeć tajemnice okresu formacyjnego. Są to listy Puzyny do Jana Błońskiego z końcówki lat czterdziestych. Ozdobą tej kolekcji jest imaginacyjny dialog spisany przez Puzynę w sierpniu 1949 roku: „relacja” z luźnej, nieco obscenicznej konwersacji o właśnie obejrzanym najnowszym filmie Juliana Duviviera *Jej pierwszy bal*, prowadzonej przy butelce Martella „na tarasie sopockiego Grandu”. Rozmowa toczy się po polsku i francusku, Puzyna jest ze wszystkimi „na ty”: z Janem Kottem, „Kaziem” Brandysem, Emilem Breiterem, „Tadkiem” Żeleńskim, Karolem Irzykowskim i, nie wiedzieć czemu, z Xawerym Dunikowskim. Podpisał się tu jako *ton forcat-marxiste* (twój skazaniec-marksista), co nawiązuje do zwierzenia poczynionego w tym

samym liście: „W pewnych rozsądnych granicach marxizm wydaje mi się odpowiedni dla moich poglądów czy raczej mojego podejścia do świata; w granicach, gdyż nie wierzę, aby jakkolwiek filozofia była całkowicie prawdziwa”. Wycofuje się zresztą od razu, w kolejnym zdaniu, uciekając w ironię¹¹. Charakterystyczna mieszanka – dystansu i chęci utożsamienia, balansowania na krawędzi cynizmu i rozglądania się za jakimkolwiek sensem wśród gruzów powojnia. („Pokolenie, w którego oczach zbyt wiele mitów rozsypało się w gruzy, nasze gorzkie i nieufne pokolenie”¹² – napisze blisko dekadę później Puzyna w *Szkole dramaturgów*). Tamte sny, tamte rozmowy i światopoglądy można próbować zrozumieć, wczytując się raczej nie w publikowane wówczas artykuły i nie w pisane po latach wspomnienia i nekrologi – ale przede wszystkim w listy (także te pisane po latach). Są to próby archeologiczne obarczone dużym ryzykiem – zbieranie powidoków w środowisku tych bardzo młodych i błyskotliwych, nadinteligentnych, nadwrażliwych, nadkrytycznych. Rozsiane są w listach Mrożka, Błońskiego, Lema, Flaszena i innych ironistów, ani „pryszczatych”, ani „niezłomnych”, czytających Gombrowicza i (prywatnie ze sobą) mówiących Gombrowiczem, dojrzewających w przyspieszonym tempie, piszących swoje „kawałki” na zamówienie prasy, takiej jaką ona wówczas była, w socjalistycznym żargonie, takim jaki wówczas był „publikowalny”. Przekonania tej szczególnej formacji, niepokoje czy wręcz katusze, na jakie narażał ją będący w ofensywie determinizm, odsłaniają się niespodziewanie w przypisach, dopisanych po latach przez Ludwika Flaszena do *Cyrografu*: „Mieliliśmy szczęście, że trafiliśmy na siebie, zasługa w tym i Wyki [...]. Jak w *Dekameronie*, dla przetrwania czasu zarazy dobre towarzystwo jest nieocenione. Długie nocne Polaków rozmowy, rywalizacja wzajemna i szyderczy styl bycia w duchu Mistrza Witolda nie pozwoliły nam upaść zbyt nisko”¹³. Albo w liście Błońskiego do Mrożka, pisanym w roku 1964: „Najpierw jesteśmy sobą, jednostką, nawet ofiara nasza z siebie, jeśli wymuszona, jest nieprawdziwa [...]. W Polsce nie miałem takich dylematów. Zapewne dlatego, że nie byłem zetempowcem itd., chyba lipnym, dlatego że nie wypadało nie być, na odwal. Dręczył mnie bieg historii, bałem się świata zestalinizowanego, wręcz nie spałem, kiedy wyobrażałem sobie siebie, starego, zupełnie samotnego, groteskowego »humanistę« chowającego swe gusty i manie”. Po czym nie byłby sobą, gdyby nie dodał: „Alem to sobie naturalnie kompensował w innych momentach, co w młodości nie jest znowu takie trudne”¹⁴.

Puzyna opowiadający Błońskiemu swój sen u schyłku lata 1949 roku, z większych trosk w zawodzie, w którym terminował, miał pozycjonowanie Galla czy Horzycy i zainteresowanie Witkacym. W „Twórczości” pod redakcją Kazimierza Wyki ukazywały się jego omówienia dramatów Witkacego oraz zestaw sprawozdań teatralnych z całej Polski, co oznaczało wejście już bardzo na serio w zawód krytyka. Ponad pięćdziesięciokolumnowe omówienie sezonu 1948/1949 pokazuje szybkie dojrzewanie krytyka: w dwa lata po bardzo wczesnym debiucie wchodził do ogólnopolskiego dyskursu uzbrojony w efektowną metodę, godzącą wiedzę ze śmiałością sądów¹⁵. Formułował tu wypowiedzi eksperckie, sytuując się blisko perspektywy reżyserskiej: recenzent organizuje tu swój tekst niczym dobre przedstawienie, nie zostawiając luk czy niedomówień. Pisząc o teatrach Horzycy, Galla, Kotlarczyka – i przede wszystkim Schillera – pisał programowo, dążąc do ratowania „substancji narodowej”: przedwojennych tradycji teatru artystycznego. W tej sprawie wypowiadał się najzupełniej wprost, z młodzieńczą szczerością: „Minął okres organizacyjnego chaosu, [...] scena polska wchodzi w okres stabilizacji. [...] Zasiw Reduty nie poszedł na marne.

Wykiełkował oziminą przed samą wojną, ale okupacyjna zima go nie zniszczyła. Przetrwał pod śniegiem. Teraz rośnie¹⁶.

Właśnie ukończył pierwszy rok polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, a z jego grupy seminaryjnej wkrótce wyłoni się słynna „szkoła Wyki” (Puzyna, Błoński, Flaszen, Kijowski). Od 1949 jest członkiem ZLP. Polskę jako recenzent „Twórczości” objeżdża dwukrotnie, w 1950 już jako stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki. Potem dostaje pracę w tymże Ministerstwie, równolegle kontynuując drugi rok studiów: „Za namową Stefana Atlasa, dyrektora Departamentu Twórczości Artystycznej, obejmuje stanowisko inspektora w Wydziale Teatralnym [...] – takie to były czasy!” – pisze Edward Krasiński. „»Kariera« na szczęście trwa krótko, od stycznia do kwietnia 1950 roku. Puzyna nie ma w Warszawie mieszkania. Mieszka najprzód w Hotelu Sejmowym, skąd go wyrzuca zjazd »księży patriotów«, następnie w Bristolu. Trzeźwieje więc szybko i po trzech miesiącach wraca do Krakowa¹⁷. Jak można przeczytać w rękopiśmiennym życiorysie z listopada 1953 roku, do którego dotarł Jan Ciechowicz, nie tylko był inspektorem, ale „później p.o. naczelnika Wydziału¹⁸. Kiedy 1 maja 1950 roku startuje stalinowska „Nowa Kultura”, Puzyna wchodzi do zespołu redakcyjnego. Publikuje tu zaledwie jeden tekst, reportaż z objazdówki teatralnej w Pile. „Moje stosunki z »Nową Kulturą« są chwilowo dosyć napięte” – jak informuje Horzycę w liście z września 1950 roku¹⁹. Nie kontynuuje więc dobrze rokującej kariery usytuowanego w Warszawie decydenta, funkcji powiązanej z pozycją krytyka rzuconego na pierwszą linię frontu ideologicznego. Rozwija za to działalność krytyczną, współpracując z warszawskimi i krakowskimi pismami, a od sezonu 1951/1952 pracuje już w teatrze w Bielsku-Białej jako kierownik literacki.

Szkoła

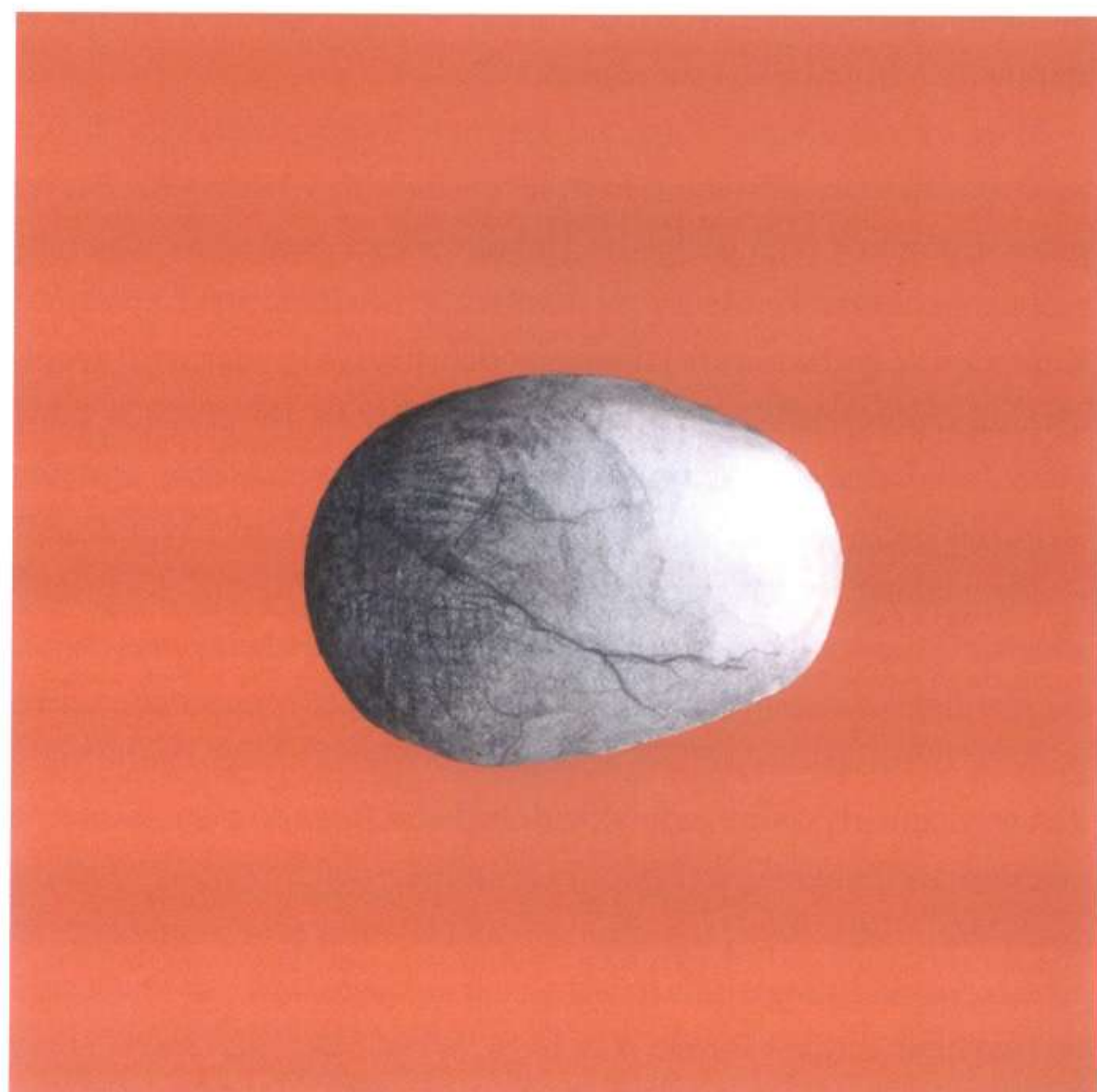
Kiedy ukazywały się *Gotyk i barok* oraz *Ozimina*, Puzyna miał już kolejnego nauczyciela: Kazimierza Wykę. Na jego zamówienie pisze kolejny obszerny blok recenzji, relację z Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich pod obowiązkowo optymistycznym tytułem (*Milowy kamień*)²⁰. Rozwija też działalność krytyczną w krakowskim „Dzienniku Literackim” (przekształconym w 1951 roku w „Życie Literackie”), w „Teatrze” i „Pamiętniku Literackim”. Do roku 1954 recenzuje na bieżąco spektakle powstające w apogeum socrealizmu oraz najważniejsze wizyty teatrów zagranicznych.

Krytyka socrealistyczna funkcjonowała w sytuacji braku jasnej definicji realizmu socjalistycznego, szczególnie w grze aktorskiej czy inscenizacji²¹. Każdy z recenzentów, powtarzając niczym pacierz obowiązkowe komunały na temat założeń panującej ideologii, w praktyce założenia te dosyć swobodnie przymierzał do dzieł swoich ulubionych twórców. Mimo to współtworzenie skonsolidowanego w 1949 roku projektu krytyki oznaczało włączanie się (a raczej bycie włączanym) w wielostopniowy system wdrażania rewaloryzacji kanonu i dyscyplinowania twórców. „Egzegeci i funkcjonariusze” praktykują krytykę represyjną, odchodząc od odziedziczonego po międzywojniu modelu krytyki mediacyjnej (według określeń Elżbiety Kalemby-Kasprzak). Słowa miały konsekwencje administracyjne. Wielogłos, wielojęzyczność, indywidualizację, aksjologię estetyczną i/lub etyczną, podmiotowość, kunszt literacki zastąpiły deklarowana jednomyślność, unifikacja przekazu i słownika, teleologia, wypowiedzi w imię zbiorowości²². Chęć publikowania oznaczała zarazem konieczność poruszania się po cienkiej granicy, za którą co i rusz dokonywać trzeba było intelektualnej autokompromitacji. Z perspektywy czytelnika prasy kulturalnej trudno

byłoby doszukać się tu niezależności czy postawy krytycznej. Puzyna, nie atakując nikogo personalnie, występuje raczej w roli kompetentnego doradcy, transmituje osiągnięcia badaczy z IBL-u, poszukujących „postępów tradycji”. Ślady tych „lat chudych, ale bardzo ciekawych” (sformułowanie Zbigniewa Raszewskiego) zostały zatarte przez autora podczas przygotowania zbioru *To, co teatralne*. Raszewski nie omieszczał o tym napisać w recenzji, wyliczając złośliwie niektóre zmiany i konstatując: „Błąd polega na tym, że książka jest pokiereszowanym – na szczęście nie za bardzo – pamiętnikiem siedmiu lat chudych, ale bardzo ciekawych²³. Pamiętnik ten można odnaleźć w prasowych pierwodrukach tekstów, które poprawione weszły do książki – ale przede wszystkim w tych, które się w niej nie znalazły. Taką wyrwę stanowi w książkowym debiucie Puzyny rok 1950.

W cyklu *Milowy kamień* (określanym jako „colloquium z realizmu”), pisanym pomiędzy styczniem a marcem 1950 roku, Puzyna najwidoczniej uwierzył, że kształt zadekretowanego właśnie socrealizmu da się wydiskutować. I dlatego, grając na poważnie w ideologiczną grę pozorów, pryncypialnie krytykuje także swoich mistrzów: „Z teatrami, jak z dziećmi – trzeba pedagogicznie”. Rozdaje pochwały, ale i gani Iwona Galla, Bohdana Korzeniewskiego i Leona Schillera, m.in. za sztampe doklejanych do sztuk Antoniego Czechowa, Aleksandra Suchowo-Kobyłina czy Maksyma Gorkiego zakończeń nawiązujących do przyszłego zwycięstwa rewolucji, „która wniesie nowy ład i nową sprawiedliwość”. Horzycy obrywa natomiast za misteryjne stylizacje w sztuce Puszkina *Mozart i Salieri*²⁴.

W tym samym 1950 roku rozpoczyna publikować w „Dzienniku Literackim” cykl *Kłopoty klasyczne*: „Kiedy wszystkie już polskie teatry rozumieją swoją funkcję społeczną, kiedy dbać poczynają o ideologiczno-dydaktyczny wydźwięk przedstawienia, spiętrzają się przed reżyserem coraz większe kłopoty interpretacyjne²⁵. I tu ma przyjść z pomocą „poradnik” Puzyny (który ostatecznie zakończył się zaledwie na trzech odcinkach). Krytyk pisze tu m.in. o krakowskiej *Balladynie* Bronisława Dąbrowskiego. W roku 1949 jego *Sen nocy letniej* w *Gotyku i baroku* zestawiał ze *Snem...* Horzycy. Była to pierwsza recenzja, którą uznał za dojrzałą i przedrukował w swoim późnym książkowym debiucie,



rys. Bogna Podbielska

na otwarcie tomu. W 1950 roku, już w zgoła innym tonie, chwalać Dąbrowskiego za „klasową interpretację dramatu bohaterki”, plecie o wzbogacającej psychologię głównej bohaterki możliwości „przeżywania wraz z wyrzutami sumienia i poczuciem winy – swojego oderwania klasowego” i o nawrotach tłumionego poczucia solidarności klasowej. Charakterystyczne jest zakończenie recenzji i argument z autorytetu: „Pamiętajmy przecież o jednym: nie ma żadnej marksistowskiej pracy naukowej o *Balladynie*. Będę niedyskretny: pracuje nad *Balladyną* prof. K. Wyka. Dopiero po opublikowaniu wyników jego badań będzie można powiedzieć, czy i które z propozycji interpretacyjnych [...] dadzą się utrzymać. Nie to jednak jest istotne. Istotne jest, że teatry szukające realistycznej interpretacji klasyków pozostawione są własnym siłom, że wykonują pracę istotnie pionierską. Dlatego pytanie »jak ukazać?« jest już dalszym pytaniem reżysera. Reżyser niejednokrotnie zimne okłady na głowę kłaść musi już przy pytaniu: jak odczytać?»²⁶.

Pytanie o całość przekazu tekstów napisanych w czasie stalinowskiego „dojścia do ściany”, momencie weryfikacji lojalności, jeśli chciało się pozostać w grze – jest narażone na spekulacje, wymaga stosowania prawideł lektury kontekstowej i podtekstowej. Piszac w żargonie respektującym diamat, prowadził własne batalie: w obronie swoich niedawnych nauczycieli, o udokumentowanie w krytyce teatralnej wybitnych przedstawień w rzetelny sposób²⁷. Na przykład recenzja poznańskiego *Hamleta* Horzycy jest odpowiedzią na atak Egona Naganowskiego w „Nowej Kulturze”, z powołaniem się na ten sam autorytet, czyli radzieckiego badacza Michaiła Morozowa²⁸. Do tego dochodziło propagowanie Puzyny „teatru marzeń”: sięgającego po klasyczny, niegrany i kompletnie zapoznany repertuar (na przykład w szkicu *Terra incognita*), teatru z wojennych, utopijnych planów Konspiracyjnej Rady Teatralnej. Puzyna pisał o teatrze popularnym, ludowym, kierowanym do robotników, używając aktualnego żargonu, stawiał postulaty walki o masowego widza. Nie usunął tych słów – otrzepując się z socrealistycznych naleciałości stylistycznych – kiedy przygotowywał *To, co teatralne*. Marta Fik i Małgorzata Sugiera czytając te recenzje z wczesnych lat pięćdziesiątych, stawiają tezy, że pomimo wszystko i wbrew wszystkiemu Puzynie chodziło po prostu o tworzenie i rozpropagowanie dobrego, artystycznego teatru. Jak pisała Marta Fik: „Potrafił nawet w najtrudniejszym dla teatru powojennego, socrealistycznym okresie wynajdywać to wszystko, co stanowiło o teatru sile, a nie słabości”²⁹.

Małgorzata Kalemba-Kasprzak proponowała niegdyś dwubiegowy podział socrealistycznej krytyki: mediacyjna – represyjna. Puzyna pisze w poprzek tego podziału. Dokonuje egzegezy na własną rękę, próbuje mediować, korzystając ze słownika i procedur krytyki represyjnej. Konieczność godzenia oficjalnego modelu krytyki z własnymi propozycjami skutkuje zdiagnozowanym przez Kalembę-Kasprzak „syndromem Zoila”, charakteryzującym się „kryptopolemiznością, zamętem terminologicznym, demagogią”, jednak bez ostatniego z symptomów – „nieustalonej, rozchwianej podmiotowości”³⁰. Puzyna, korzystając z krytyki jako pomocniczego aparatu sprawowania władzy, wypowiada się również we własnym imieniu, demagogicznie wzmacniając swoją pozycję obowiązkowymi argumentami z (radzieckiego) autorytetu. Ten wyraźnie słyszalny indywidualny głos skłania do poszukiwań we „wczesnym” Puzynie „szczepionki przeciwko marksizmowi”, podanej przez Kazimierza Wykę (zgodnie z popularnymi organicznymi konceptualizacjami ideologii jako trucizny, wirusa, jadu itd.). Jak to ujmował na przykład Tomasz Burek: „Owszem. Wyka i jego uczniowie korzystali z inspiracji marksistowskiej w badaniach literackich i w krytyce.

[...] Niejednokrotnie też upraszczali i grzęźli w ogólnikach zgodnie z panującym zwyczajem. [...] Okazywali się, w każdym bądź razie, lepiej uodpornieni na wulgarność czy wprost niedorzeczności stalinowskiej wykładni marksizmu, z drugiej zaś strony bardziej podatni na »przemysłownictwo ideologiczne« (o jakie wnet ich zaczęto podejrzewać)”³¹. Sprawa jest jednak złożona i do dziś dyskutowana – ponieważ wiąże się nie tylko z badaniami nad socrealizmem, ale i z oceną postawy samego Wyki. Teza to dyskusyjna, forsowana na przykład przez Czesława Miłosza, że Wyka był „zmuszony do udawania marksisty”, starając się „chronić to, co można”³². Wyka, jako redaktor „*Twórczości*” publikujący debiutanckie artykuły swoich uczniów, które sąsiadowały na tych samych łamach

Był autorem piszącym celnie, ostro i z żarem, redaktorem, edytorem, nauczycielem, mistrzem. W czasach postulowanego i praktykowanego aktywizmu części artystów wraz z częścią publiczności – któż bardziej niż on nadaje się na patrona?

z *Traktatem moralnym*, w roku 1948 w mowie i piśmie polemizujący w obronie swojego programu zarówno ze Stefanem Żółkiewskim, jak i z „pryszczałymi”, bronił swoich uczniów oskarżanych przez Włodzimierza Sokorskiego o „przemysłownictwo ideologiczne”. Ale ten sam Wyka był współtwórcą i od 1953 roku dyrektorem IBL-u czy autorem marksistowskiego szkolnego podręcznika z historii literatury polskiej dla klasy X, posłem na Sejm PRL I kadencji i tak dalej³³. We właściwy sobie, dwuznaczny sposób skomplementowała właściwości jego szkoły krytyków Marta Fik: „Nie wszyscy stali się apostołami nowej wiary [...]. Nie była nimi grupa uczniów Wyki [...], od swego mistrza uczyli się nie tylko – jak młody Trznadel – konformizmu”³⁴. Termin „szkoła Wyki” widziany z uwzględnieniem tej dwuznaczności nabiera dodatkowych znaczeń: tak jak nie była to tylko szkoła konformizmu, tak i nie była wyłącznie szkołą „wojny podjazdowej przeciwko socrealizmowi”³⁵.

Kierownik literacki

W sezonach 1951/1952 i 1952/1953 Puzyna pracuje jako kierownik literacki w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej i Cieszynie, prowadzonym wówczas przez sprawnego organizatora, przedwojennego aktora Aleksandra Gąssowskiego. Jak ustalił to Janusz Legoń, był to teatr korzystający z bezpiecznej odległości od centrali, stawiający na sukcesy frekwencyjne, w którym dość opornie przebiegało instalowanie socrealistycznych nowinek. Dominował klasyczny i popularny repertuar wykonywany przez przedwojenne gwiazdy: Ludwika Solskiego (gościnnie) czy Marię Malicką, Kazimierza Fabisiaka i Kazimierza Szuberta – przeczekujących na prowincji odium spowodowane występami w jawnych niemieckich teatrach. Zanim przybył do Bielska Puzyna, prasa donosiła na przykład o „storpedowaniu” przez dyrektora zobowiązania podjętego przez teatralną organizację partyjną, która z okazji pierwszomajowego święta chciała wystawić *Brygadę szlifierza Karhana*. Puzyna, który obejmuje etat po Jerzym Zagórskim, opracowuje programy do kolejnych premier – utrzymane w obowiązkowym pozytywnym wydźwięku – podczas kiedy dyrektor usiłuje dostosować

działalność teatru do obowiązujących wytycznych. Puzyna konsultuje realizację Turgieniewa (*Laskawy chleb*) i jedynie w niewielkim stopniu współtworzy repertuar (*Balik gospodarski* Franciszka Zabłockiego w reżyserii Gąssowskiego, scenariusz programu estradowego). Przede wszystkim jednak funkcjonuje „wewnątrz” teatru, nie jako przyjezdny krytyk, ale jako członek zespołu, obligowany zapewne do obecności na części prób³⁶.

Przed sezonem 1953/1954 przenosi się do Gdańska. Tym razem – inaczej niż w Bielsku – wchodzi do zespołu pokoleniowo mu bliskiego i współtworzy inicjatywę zakładającą zbudowanie właściwie od podstaw nowego zespołu. W Trójmieście znów, jak za czasów Galla, ma miejsce reżysersko-aktorski desant z Krakowa. Wiele lat później i przy innej okazji Puzyna napomyka: „Kiedyś [...] ruszyłem z Lidią Zamkow na Wybrzeże jesienią 1953 roku. Zamkow zabrała ze sobą swoją klasę ze Szkoły Krakowskiej, właśnie obdarzoną dyplomami: kilkanaście osób, nie pięć czy sześć. Byli wśród nich: Zbigniew Cybulski, Leszek Herdegen, Kalina Jędrusik, Bogumił Kobiela... Plan nie polegał na autonomii dla młodej grupy, ale przeciwnie, na integracji ze słabym wtedy i nielicznym zespołem Teatru Wybrzeże po to, by zdominować go i wchłonąć, zanim on zdąży to zrobić z nami. Nic z tego nie wyszło. [...] Drapnąłem pod koniec sezonu, Zamkow odeszła pół roku później”³⁷. Jan Ciechowicz, przyglądając się tej krótkiej dyrekcji, zauważa: „Nie wątpliwie tutaj narodził się prawdziwy teatr Lidii Zamkow, teatr polityczny (zaangażowany) i poetycki jednocześnie, pełen temperamentu [...], gwałtowny i emocjonalny”³⁸. Miał być to teatr, gdzie „nie ma słów dętych i martwych artystycznie, nie ma spraw »politycznych« i spraw »prywatnych«, nie ma ideologicznego schematu przysłaniającego życie”³⁹ – jak można przeczytać w odręcznej notatce Puzyny-kierownika literackiego Teatru Wybrzeże, opublikowanej przez Ciechowicza.

„Wpływ na kształtowanie oblicza Teatru Wybrzeże (przynajmniej repertuarowego) musiał być wtedy znaczący. Nie tylko dlatego, że młodziutki Ket chodził w glorii wybitnego krytyka z koneksjami. Niekwestionowany autorytet Puzyny, wpisany w porządek pracy kolektywnej, pozwolił na utworzenie funkcji »współpracownika literackiego« (nie mylić z kierownikiem), sygnalizowanej każdorazowo na afiszu”⁴⁰ – pisze Ciechowicz. „Repertuar układali z Zamkow we dwoje; programy robił Puzyna, współpracę z reżyserem podczas prób analitycznych dzielił z Leszkiem Herdegenem”⁴¹. Ale krytyk zaangażowany był nie tylko w wewnętrzną pracę teatru. Równie ważnym, jeśli nie ważniejszym, był trud egzegezy, wyjaśniania zamierzeń zespołu realizacyjnego, podawania uzasadnień wyboru poszczególnych tytułów i suflowania odpowiedniego klucza interpretacyjnego. W tym celu pisał (anonimowo) felietony przedpremierowe, wysyłane do radia i prasy, gdzie sprawnie posługiwał się wymaganym wówczas żargonem bogato inkrustowanym marksistowską terminologią, tłumacząc na dwie strony (władzy ludowej i „ludowi”) założenia repertuarowe dyrektor Zamkow. Wkrótce przeniesie się do Warszawy i zakończy okres, o którym Flaszen pisał: „My z Puzyną – a i do czasu Kijowski – wybraliśmy niepewny byt młodych obiecujących literatów, pracowników na etatach w redakcjach, kierowników literackich w teatrach, wolnych – jak sądziliśmy – duchów: *spiritus flat ubi vult*”⁴².

Krytyk dwoisty

Puzyna, bogatszy o doświadczenie kierownika literackiego, od 1953 roku pisał i recenzje, i dokumenty programowe, a czasem dawał lustrzane odbicie programu teatru w krytyce. Były to komplementarne

strategie. Najbardziej znanym świadectwem tej dwoistości były teksty z lat siedemdziesiątych: *Powrót Chrystusa*, czy cała *Burzliwa pogoda*, pisana w czasie, kiedy Puzyna ponownie uwierzył w teatr, tym razem w teatr studencki. Ale wiara ta ma swoje korzenie i w odległej, przekazanej mu pośrednio, już po wojnie, przez Iwona Galla pamięci Reduty, i w próbach stworzenia zespołu podejmowanych w Gdańsku i w Warszawie w latach tuż po śmierci Stalina, jeszcze w atmosferze „kolektywnej”, we współpracy z Lidią Zamkow. Ten krytyczny, subtelny ironista bywał również ideologiem – dlatego że nie chciał siedzieć w wieży z kości słoniowej ani przeczekiwać socjalizmu. Współtworzył też i socrealizm, wierząc, że robi to na własnych zasadach. Jest to obraz twórcy niewpisujący się w antynomię niezależności i niezłomności. Sam się nigdy bezpośrednio z niczego nie tłumaczył: nie posługiwał się kliszami ani zdrady narodowej, ani różnego rodzaju ekspiacyjnych metafor (ukąszenie?). I nie napisał – jak Kott – mocno łatanych wspomnień, tylko *Kamyki*. ■

1 ■ K. Puzyna, *Czasem coś żywego. Teksty najważniejsze*, Warszawa 2015.

2 ■ M. Fik, *Burzliwa pogoda – z oddalenia*, „Dialog” nr 5-6/1991, s. 181, 189.

3 ■ J. Krakowska, Puzyna, czyli coś więcej, [w:] K. Puzyna, *Czasem coś żywego...*, dz. cyt., s. 7.

4 ■ K. Puzyna, *Bardzo dużo postulatów*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1/1952, s. 195–196.

5 ■ K. Puzyna, *Przypowieść o sześciu panach*, „Życie Literackie” nr 5/1952, s. 6–7.

6 ■ M. Sugiera, *Konstanty Puzyna: poszukiwanie prawdziwego teatru*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, red. E. Udalska, Wrocław 1992, s. 228.

7 ■ K. Puzyna, *Czasem coś żywego...*, dz. cyt., s. 389.

8 ■ J. Krakowska, Puzyna..., dz. cyt., s. 13. Zob. też: T. Nyczek, *Tylko jawa*, „Dialog” nr 4/1990 – o Puzynie jako „anarchiście socjalizmu” i o *Kamykach* jako spóźnionym głosie pokolenia ’56.

9 ■ J. Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011, s. 163.

10 ■ W latach 1947–1956 Konstanty Puzyna publikował w pismach: „Odrodzenie” (1947–1948), „Nowiny Literackie” (1947), „Arkona” (1947), „Twórczość” (1949–1950), „Nowa Kultura” (1950, 1954), „Dziennik Literacki” (1950), „Przekrój” (1950), „Teatr” (1951, 1953–1954, 1956), „Życie Literackie” (1951–1952, 1954), „Pamiętnik Teatralny” (1952), „Przegląd Kulturalny” (1954–1956). Lista ta nie obejmuje tekstów zamieszczonych w programach teatralnych oraz publikacji w „Dialogu” (od 1956).

11 ■ *Listy Konstantego Puzyny do Jana Błońskiego 1947–1950*, oprac. M. Szumna, „Dialog” nr 4/2017, s. 98–99, 97.

12 ■ K. Puzyna, *Polityka, historia i fakty*, „Dialog” nr 6/1956, s. 128.

13 ■ L. Flaszen, *Cyrograf*, [wydanie trzecie, zmienione i poszerzone], Kraków 1996, s. 350.

14 ■ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004, s. 129–130.

15 ■ K. Puzyna, *Wydarzenia teatralne*, [zawiera: *Gotyk i barok*; *Ozimina*; *Błędy godne szacunku*; *Myśl i kapitalizm*; *Prometeusz spóźnia się na pociąg*; *Pogranicze teatru*; *Służąc słowu*; *Sztuka w groszki*; *Dwa oblicza Lope de Vegi*; *Parę wyjaśnień*], „Twórczość” z. 8/1949, s. 117–143.

16 ■ K. Puzyna, *Ozimina*, „Twórczość” z. 8/1949, s. 123.

17 ■ E. Krasieński, *Z archiwum: „Kat Puzyna”*, „Dialog” nr 11/1986, s. 154.

18 ■ J. Ciechowicz, *Licealista z Sopotu w roli krytyka*, „Topos” nr 5-6/1995, s. 38.

19 ■ K. Puzyna, *Zaczęło się w Pile*, „Nowa Kultura” nr 1/1950; E. Krasieński, *Z archiwum...*, dz. cyt., s. 152.

20 ■ K. Puzyna, *Milowy kamień*, [zawiera: *Trochę historii i postulaty*; *Gogoł, czyli u kolebki realizmu*; *Bieda z tym rozumem*; *Puszkina bez Puszkina*; *Spacer cynika*; *Miniatury i pejzaże*; *MCHAT*; *Droga twórcza Maksyma Gorkiego*; *Październik*; *Powieść i weryzm*; *Konflikt socjalistyczny*; *Pretensje, ostrzeżenia, zyski*], „Twórczość” z. 4-5/1950, s. 108–143.

21 ■ Zob. np.: *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. E. Udalska, Katowice 1986; E. Kalembe-Kasprzak, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*, Wrocław 1991; M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012.

22 ■ E. Kalembe-Kasprzak, *Teatr w gazecie...*, dz. cyt., s. 18–20.

23 ■ Z. Raszewski, *Teatr wystraszony*, „Dialog” nr 3/1962, s. 119.

24 ■ K. Puzyna, *Puszkina bez Puszkina*; *Spacer cynika*; *Miniatury i pejzaże*; *Droga twórcza Maksyma Gorkiego*, *Pretensje, ostrzeżenia, zyski*, [w:] tegoż, *Milowy kamień*, „Twórczość” z. 4-5/1950.

25 ■ K. Puzyna, *Zapomniany realizm*, „Dziennik Literacki” nr 30/1950, s. 6.

26 ■ K. Puzyna, *W poszukiwaniu „Balladyny”*, „Dziennik Literacki” nr 36/1950, s. 5.

27 ■ K. Puzyna, *Przypowieść...*, dz. cyt.; tenże, *Bardzo dużo postulatów*, dz. cyt.

28 ■ K. Puzyna, *Hamlet, wielki Hamlet*, „Teatr” nr 2/1951.

29 ■ M. Fik, *Burzliwa pogoda...*, dz. cyt., s. 185. Zob. też: M. Sugiera, *Konstanty Puzyna...*, dz. cyt., s. 225–230.

30 ■ E. Kalembe-Kasprzak, *Teatr w gazecie...*, dz. cyt., s. 28.

31 ■ T. Burek, *Umysł nienasycony*, [w:] A. Kijowski, *Granice literatury*, Warszawa 1991, s. 16. Zob. też np.: M. Szpakowska, *Kazimierz Wyki ucieczka sprzed teatru*, [w:] tenże, *Krytyk i bruk*, Warszawa 2006, s. 57–58; P. Mackiewicz, *Szkoła krytyków, czyli homo academicus „w terenie”*, [w:] K. Wyka, *Tylnym pomostem. Felietony zebrane*, Kraków 2014.

32 ■ C. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007, s. 113.

33 ■ J. Sławiński, *Instytut Badań Literackich*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 74–79; M. Kwapiszewski, *Od marksizmu dogmatycznego do humanistyki rozumiejącej: badania nad romantyzmem w IBL PAN w latach 1948–1989*, Warszawa 2016.

34 ■ M. Fik, *Przepraszam, że jestem inteligentem*, [w:] tenże, *Autorytacie wróć?*, Warszawa 1997, s. 14.

35 ■ L. Flaszen, *Cyrograf*, dz. cyt., s. 350.

36 ■ J. Legoń, *Puzyna przed śmiercią Stalina*, „Dialog” nr 5-6/2006.

37 ■ K. Puzyna, *Grupy nieformalne*, [w:] tegoż, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 79.

38 ■ J. Ciechowicz, *Lidia Zamkow w Gdańsku*, „Dialog” nr 3/1988, s. 146.

39 ■ J. Ciechowicz, *Narodziny teatru Lidii Zamkow*, [w:] *Gdańsk teatralny: historia i współczesność*, red. J. Ciechowicz, współpr. H. Kasjaniuk, Gdańsk 1988, s. 133. Zob. też: M. Nowak, *Głowa do góry. Rewolucjo!*, [w:] *Pół wieku Teatru Wybrzeże: przedstawienia 1946–1996*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 1998, s. 49–57.

40 ■ J. Ciechowicz, *Narodziny teatru...*, dz. cyt., s. 134.

41 ■ J. Ciechowicz, *Lidia Zamkow...*, dz. cyt., s. 142.

42 ■ L. Flaszen, *Kliny*, „Tygodnik Powszechny” nr 9/2009, s. 32.