

Stefan Treugutt

Teatr na miarę Puzyny

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2, 113-121

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stefan Treugutt

Teatr na miarę Puzyny

1. Na współczesnym teatrze żerują instytucje od teatru potężniejsze, bardziej atrakcyjne, bogatsze: film i telewizja. I w całej Polsce dwa są tylko zespoły, które radykalnie zrezygnowały z popularności przez masowe środki przekazu, pracują nad własnym, odrębnym stylem, nie roztapiają się w bezkształtnym chaosie teatralnego życia, nie puszczają aktorów ani do innych teatrów, ani na ekran mały i duży; oba zespoły są w wysoki sposób wyspecjalizowane. Oba zespoły odnoszą spektakularne sukcesy w kraju i za granicą, do Wrocławia jeździ się specjalnie na Grotowskiego i Tomaszewskiego, ludzie „pchają się drzwiami i oknami” na przedstawienia w tych dwu teatrach, chociaż to przedstawienia trudne, bynajmniej nie rozrywkowe.

Konstanty Puzyna, gdyż jego to trafne opinie o Grotowskim i Tomaszewskim streszczałem, dodaje, ze zrećznością propagandy-wirtuoza, że takie pełne wyrzeczeń, twarde stanowisko „już się po latach opłaca. Zawodowo, i finansowo. Owszem, także finansowo”.

O tym, że opłaca się dobrze pracować i że opłaca

Opłaca się nie-
popularność

Opłaca się do-
bra robota

się wstrzeźliwość, o tym wiemy doskonale, czytaliśmy życiorys Edisona, domyśliły się, kto mógłby nas wziąć za żonę, gdybyśmy byli stenotypistką piękną i cnotliwą, naszym wspólnym hasłem jest przecież od lat dobra robota, nie zaś izby wytrzeźwień, puszczenie się w telewizji czy nakręcanie koniunktury reklamowej, nakręcanie filmów, płynność kadr i zajęcia uboczne — wiadomo, wolny rynek pracy demoralizuje i trzeba się przed taką demoralizacją bronić. We własnym interesie. „Owszem, także finansowym”. Puzyna doskonale rozumie, iż im dalej od tradycji cechowych, im dalej od średniowiecznego stosunku mistrza do ucznia, im dalej, jednym słowem, w czas automatyzacji i standardów produkcyjnych, tym wyżej ceni się — także finansowo — trud manualny, oryginalność indywidualizująca, krótkie serie, wytwór pozaseryjny. Zamknij się w swym własnym warsztacie, a będą się pchać oknami i drzwiami. Stosuj środki antyreklamowe — najlepszy sposób zajścia w popularność. Pracuj nad sobą — staniesz się wzorem dla innych. Bądź unikalny. Tylko pedantyczna specjalizacja zapewni ci sukces w dobie naśladownictwa, mody i masowej typizacji. Tylko przez eremityzm wytrwały i konsekwentny staniesz się modny.

Moda na
pustelników

Arka Noego

2. Jeden z mych znajomych, zootechnik, zachwycił się kiedyś pomysłem z arką: niech pan pomyśli, mówił, była tylko jedna, tylko Noe był poinformowany, bo gdyby było ich dwadzieścia albo sto, to przecież selekcja by się nie udała i trzeba by po potopie zaczynać zupełnie od nowa. Przypomniałem to sobie z racji słusznej opinii Puzyny, że tylko dwa zespoły w Polsce mają całkiem własny, wspólny, precyzyjnie wyrobiony styl. Do jakiego Wrocławia byśmy jeździli, dokąd byśmy pchali się drzwiami i oknami, gdyby było w Polsce dwadzieścia, trzydzieści zespołów o własnym, wspólnym, niepowtarzalnym stylu... Przy tak koszmarnym potopie oryginalności trzeba by cichcem ucie-

kać do kina albo do piwnicy sąsiada na tajną telewizję, żeby sobie chwilę pooddychać w atmosferze nieprzymuszonej nudy, kiczu i naśladownictwa.

Prowadzony przez Grotowskiego Instytut Aktora we Wrocławiu ogląda rocznie 2—3 tysiące osób, tyle dokładnie, ile teatr wpuści na widownię. Najmniejsze prowincjonalne teatry w Polsce grają przed dziesięciokrotnie większą widownią, teatry duże mają frekwencję trzydzieści i czterdzieści razy przekraczającą liczbę uczestników laboratoryjnych spektakli Grotowskiego. Czy nacisk na drzwi tego teatru byłby równie mocny gdyby były dziesięciokrotnie szerzej otwarte? Czy możliwe jest w takim akurat teatrze, jakim jest obecnie Instytut Aktora, dowolne rozszerzenie widowni? Siła i sens roboty Grotowskiego polega, między innymi, na trenowaniu aktora w stanach prawdy, na przrzucaniu tego autentyzmu na widzów. Trudno tak skomplikowaną grę przeciw konwencjom i nawykom prowadzić wobec wielkiej sali, wobec dowolnie wielkiej liczby partnerów (widz jest tam partnerem, nie obserwatorem). Każdy treser powie, iż nie można dowolnie mnożyć ilości drapieżników, które wbrew naturze wprawia się w stan antropomorficznej zabawy na pokazie cyrkowym. Foka ma się po ludzku bawić piłką, widz u Grotowskiego ma wejść w stan istoty naturalnej, w obu wypadkach trzeba na przedmiot doświadczeń oddziaływać, nawiązać kontakt bezpośredni. Konstany Puzyna wie lepiej ode mnie, iż teatr Grotowskiego mógł powstać właśnie wobec zjawisk masowej dyfuzji sztuki widowiskowej, wobec i przeciw standardowej nijakości gry na dużych scenach wobec dużych sal. Że podoba się nam jako zjawisko unikalne dlatego, iż nudzi nas teatr oglądany normalnie, dlatego, iż ów odmładzający szok zdarza się nam tak rzadko.

Zjawiska masowego przekazu sztuki widowiskowej, podobnie jak wejście teatru dla dorosłych na nieciekawym poziomie ogólnikowej „nowoczesności”, gdzie trudno o autentyzm eksperymentowania, wywołu-

Trening aktora
i widza

Kultura masowa tworzy
awangardy

je różnorodne tendencje opozycyjne, wywołuje realną potrzebę zaprzeczenia. Nie ma sensu awangarda, gdy nie ma tradycjonalizmu. Nie ma szans sztuka trudna i elitarna bez wielkiego zalewu sztuką dostępną, łatwą dla przeciętnego odbiorcy. Teatr Grotowskiego jest pochodnym (nie ubocznym!) produktem technicznej i społecznej demokratyzacji sztuki widowiskowej, jej umasowienia. Jeżeli Puzyra z premedytacją zespół taki, jak Grotowskiego, stawia za wzór teatrom polskim, to ma rację jako krytyk doświadczony, który wie jak uderzać skutecznie, żeby bolało bitych (dobry krytyk musi być demagogicznie jednostronny). Z punktu widzenia wiedzy o funkcjonowaniu sztuki we współczesnym społeczeństwie takie agitowanie za jednym modelem zespołu zamkniętego, samoistnego, jako wzoru dla wszystkich — jest pozbawione znaczenia. Retoryka publicystyczna.

Pochwała
dorosłych

3. Teatr dla dorosłych. Agitujemy wbrew Puzyrze, który tkwi, jak sam wyznaje, w sprawach scen studenckich od lat czternastu (odjął je sobie od metryki, czternaście lat temu był jeszcze całkiem dorosły), za teatrem dla nas. Młodzież nie stanowi większości społeczeństwa. Razem z postęпами medycyny będziemy żyć dłużej, młodych będzie mniej, nas więcej, mamy prawo do własnej wersji teatru, który ani nie wciąga, ani nie zmusza do współuczestnictwa, nie zaciera granicy między widzem a aktorem, w którym bezpiecznie od wszystkich idei „kreacji kolektywnej” mogą spędzać czas. Puzyra zachwyca się „żywym teatrem” młodzieżowym za jego lotność, umiejętność formułowania myśli, za improwizatorstwo. Pięknie to się pisze, ale jeżeli ja akurat wolę poprawnie wypowiedziane myśli pisarza od improwizowanych skrajzeń młodziaka?

4. Słowo o Konstantym Puzyrze. We wszystkim, co pisze ów niezmiernie wy-

kształcony i świetnie znający teatr intelektualista, da się obserwować pociąg do „uczestnictwa”, jego spojrzenie na sztukę widowiskową zdradza inklinacje do wejścia w problematykę teatru, w którym byłoby możliwe przedstawianie ról i miejsc. On sam, oglądając teatr, byłby tam po kolei — i oczywiście nieobowiązująco — to kreatorem, to przedmiotem kreacyjnych zabiegów, widzem i aktorem, reżyserem i krytykiem reżysera, słuchaczem, świadkiem i sędzią, prokuratorem i obrońcą tej zabawy w prawdziwych ludzi, jaką jest sztuka aktorska. Intencja „bycia razem”, instynkt pchający do czynnego wejścia w grę. To przecież tkwi w środku w tym opanowanym, nonszalanckim z pozoru znawcy. Nie wchodzę, na ile postawa Puzyny objawia tylko doskonale opanowane cechy profesjonalne krytyka najwyższej rangi, który nie streszcza, ale i kreuje opisywany teatr, na ile zaś zdradza się tutaj psychiczna osobowość tak cywilizacyjnie dojrzała, że aż zaprzeczająca sobie, poszukująca siebie poza sobą. Dystans wobec tej osobowości, którą Puzyna musiałby być, gdyby zawsze nie był kimś innym. Być może trwała to cecha jego postawy. Być może tkwi jakaś prawda we wspomnieniach kolegów Konstantego z lat jeszcze szkolnych, których już wówczas zdumiewał on powtarzaniem próbami zakłócenia normalnego toku nauczania, wchodzeniem np. w rolę prymusa klasowego, innym razem nauczyciela, dość wspomnieć, jak to kiedyś w czasie lekcji wizytowanej przez inspektora młody Puzyna sam sobie krnąbrnie odpowiadał, sam się postawił w kącie... Należy ostrożnie i bez zaufania w skuteczność poszukiwań wkraczać w sferę analizy psychogenetycznej, delikatne to i tajemnicze obszary. Jeżeli system podświadomych zahamowań tak doskonale wpływać mógłby na świadomie formułowaną sztukę pisania o teatrze, to wszystkim krytykom życzyć by należało komplikacji oraz zakłóceń w normalnych przebiegach impulsów, zdublowania osobowości i dwuznacznego zacierania granicy między sobą i in-

Sprzecznym
Puzyna

nymi. Ale któż tak tym potrafi operować poza Puzyną! Gdyby ich było dwudziestu, bycie Puzyną byłoby zjawiskiem normalnym, poszukiwalibyśmy jednoznacznego, tępo normalnego zaprzeczenia Puzyny, ten by nas wtedy cieszył.

5. W teatrze młodych, który tak wysoko ceni sobie improwizację, wariacyjność i aleatoryczny typ układów sytuacyjnych, elementy happeningu, polimorfizm, w którym tak manifestacyjnie podkreśla się nową wrażliwość i nową świadomość — doszło do bardzo charakterystycznego przesunięcia w operowaniu zabiegami analizy psychologicznej, psychodramy, albo dokładniej, nie tyle zabiegami, ile symboliką psychoanalityczną i archetypalną. Freud pierwszy próbował naukowo i systematycznie badać sferę podświadomego, ale nie w celu wykazania, jak bardzo człowiek jest igraszką sił ukrytych i ciemnych. Przeciwnie, Freud był stuprocentowym racjonalistą, aż zbyt szczegółowo chciał wyjaśnić i sklasyfikować to, co dotąd tkwiło pod progiem świadomego myślenia. Jego nauka miała być rozumnym wytłumaczeniem dotąd niewytłumaczalnego, nie dostrzeganego nawet. Bestia podświadomości została nazwana, zlokalizowana, należało ją w miarę możliwości unieszkodliwić. Iluż postfreudystów i pseudofreudystów postępuje wręcz odwrotnie! Ograniczają przy pomocy nauki o podświadomości sferę działań świadomych, degradują rozum, egzaltują zachowania instynktowne, niekontrolowane; i na dobitkę popychają nas w tym kierunku, jako bardziej naturalnym, abyśmy sobie mogli poprzez nawarstwienia kultury i konwencji — dotrzeć do pozakulturowego, pozbawionego konwencji społecznych człowieka wolnego, samego dla siebie, urodzonego od nowa. Bestia ma być spuszczone z łańcucha i ma mieć nad nami władzę. Zamierzenie oczywiście utopijne, a w takim antycywilizacyjnym nakierowaniu wiedzy współczesnej o podświadomości widać po prostu reakcję na dys-

Racjonalizm
Freuda

Bestialstwo
postfreudystów

harmonijny i dwuznaczny przyrost wiedzy o człowieku. Widać także dużą sprawność samoanalizy, umiejętności wchodzenia w role — na przykład w rolę człowieka wolnego od konwencji, człowieka naturalnego. Dzicy mają własny, bardzo skomplikowany typ konwencji kulturowych — wyobrazić siebie nagusem wobec kultury może tylko ktoś, kto chodził w ubraniu, kto jest produktem kultury. Zabawa w człowieka wolnego, nagiego, zabawa w żywiołowość — to ma określony wdzięk, przyznajmy, szczególnie gdy uprawia tę grę młodzież, zbiór osobników z żywiołową ciekawością reagujących na siebie i świat, na swoje miejsce w świecie, chętnych do współudziału, do „bycia z”, do wchodzenia w role (zabawa w samego siebie, we własną naturę — najwspanialsza z przebieranek!). Taką zabawową wersję psychoanalizy, autoryzowaną przez irracjonalnie nastawionych naukowców narzucono nam, dorosłym; agresywna młodziankowatość zaczęła wciągać. Szpakowato dorośli krytycy przekrzykują się w ultranowoczesnych sloganach, zalecają nam organizowanie wyobraźni i wolnego czasu wedle receptur artystycznej bohemy, pracującej dla rynku młodzieżowego. Wzywam Konstantego Puzynę do rezygnacji ze zbanalizowanych pozycji teatru wolnego, improwizowanego, żywiołowego, „młodego”, odrzucającego tekst literacki na rzecz „zdarzeń”. Niech będzie jak zawsze samodzielny, niech przeciw opinii powszechnej broni tekstu przed reżyserem, teatru intelektualnego przeciw teatrowi sztuczek inscenizacyjnych, porządku racjonalnego przeciw bełkotowi instynktów. O Grotowskim Puzyna pisze z wyczuciem wielkości zjawiska. Ciekaw jestem, jak będzie wkrótce pisał o cwanych albo naiwnych imitatorach doktryny „teatru ubogiego”, gdy będą dostarczać już produktu i dla elity, i dla masowego widza, produktu z drugiej ręki, wzorowo eksportowego, antyimportowego i tak doskonale pozbawionego koncepcji, iż w rzeczy samej będzie niemal

Zabawa w
psychoanalizę

Nie podrabiać
młodości

czystym wytworem kreacyjnego instynktu, infan-
tylnym z zamysłu i poziomu, „naturalnym”.

„A nasze starsze panie w mini są żalodne”. I pisze dalej Puzyna, że młodości nie podrobi się makijażem, ani nie odnowi się życia teatralnego drogą prostego naśladowania chwytów i pomysłów. A więc, gdzie jest dobry sposób na przywrócenie rangi teatrowi, gdzie jest teatr Konstantego Puzyny, najlepszego krytyka i znawcy? W inscenizacjach Szekspira, czy w *Play Shakespeare*? W nowoczesnym rozumieniu i widowiskowej interpretacji tekstu dramatycznego czy w „pisaniu na scenie”, w inwestycjach porządnej wiedzy — czy ekstensywnej gospodarce umysłami twórców chorych na wyścig z nowoczesnością?

Pochwała
Puzyny

6. W dwu swych książkach o dzisiejszym polskim teatrze — jak we wszystkim, co o teatrze dotąd pisał — okazał się Puzyna tym właśnie unikalnym umysłem krytycznym, który bodaj ani razu nie dał się złapać na chodliwe doktryny, na pozory bez pokrycia, na zbyt łatwy entuzjazm i pochopną negację. Konsekwencja jego stanowiska w obronie rangi artystycznej zjawisk teatralnych budziłaby szacunek, nawet gdyby nie była poparta wyjątkowym jak na naszą publicystykę zasobem wiedzy o przedmiocie, a również — co nie mniej ważne — talentem pisarskim. Jego sądy mają w środowisku intelektualnym moc dowodową, trafiają dzięki jego stylowi celnie i skutecznie. Puzynę wypada czytać. Wypada go rozumieć. Wypada się z nim solidaryzować. Bo mu się ufa. Bo jest dobry. Toteż z zaufaniem i osobistym przywiązaniem do uprawianej przez niego sztuki pisania o teatrze myślę o tym, że człowiek, który tak długo i konsekwentnie bronił integralności sztuki widowiskowej przeciw degradującym doktrynom zewnętrznej, pozaartystycznej natury, wystąpi z kolei przeciw degradacji tego, co w teatrze racjonalne, kontrolowane przez świadomego swych celów twórcę.

Myślę, że właśnie Puzyna, wróg łatwizny każdej odmiany, jest i będzie za pomnażaniem i doskonaleniem problemowej, intelektualnej ważności teatru, że będzie przeciw infantyilizacji, a specjalnie przeciw infantyilizacji wtórnej, udawanej. Już to robi. Czytajcie jego *Burzliwą pogodę*. Jest w tym zbiorze studiów tyleż poszukiwania nowego wyrazu teatralnego, co sygnałów ostrzegawczych. Gdy pisze o teatrze dorosłym. Głos mu mięknie, gdy mówi o młodzieży, młodym teatrze, gdy wchodzi na teren ich zabawy. Wierzy w ich niewinność. W szczerść głosów. Ma prawo do takiej osobistej rekreacji — nawyk profesjonalnego oglądania teatru jest w końcu tak męczący, że tym innym, nieprawdziwym teatrem, zabawą w teatr, czyli teatrem do kwadratu, oczyszcza się krytyk wewnętrznie, broni przed sceptycyzmem. Wchodzi w rolę entuzjasty. Nie zapominajmy jednak, że nie jest to rola jedyna i że poglądów Konstantego Puzyny na teatr prawdziwy nie należy pochopnie mylić z najszczerzej pojętą grą w młodość. Zna reguły — niech próbuje szczęścia.