didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/5vzj-yv95
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesilenie-lata-1968-1971-w-zyciu-konstantego-puzyny

/ HISTORIE TEATRU

Przesilenie. Lata 1968–1971 w życiu Konstantego Puzyny

Katarzyna Niedurny | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

A Turning Point: 1968-1971 in the Life of Konstanty Puzyna

This article examines the years 1968–1971 in the life of Konstanty Puzyna as a period of political, professional, and personal crisis that played a crucial role in shaping his later critical outlook. The analysis begins with the events of March 1968 and their consequences for the Polish theatre milieu, including Adam Tarn's removal from the editorial board of *Dialog* and Puzyna's temporary assumption of the journal's leadership. The author simultaneously reconstructs the transformations taking place in the critic's private life, his work at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, and the beginnings of his collaboration with the weekly magazine *Polityka*. Particular attention is devoted to the theatre columns published during this period, which are interpreted as an attempt to respond to the crisis in the relationship between art and social reality following March 1968. The article argues that these experiences led Puzyna to refine the concept of the "living theatre," understood as a form of theatre capable of engaging in a genuine encounter with its audience and generating social resonance. From this perspective, theatre criticism becomes not only a description and evaluation of performances but also a tool for diagnosing the condition of public life. The years 1968–1971 thus emerge as a formative period in the development of Puzyna's mature intellectual project, one that would ultimately determine his later position in Polish theatre culture.

Keywords: Konstanty Puzyna; March 1968; *Dialog*; theatre criticism; political theatre

Wstęp

Adamowi Tarnowi spektakl w reżyserii Kazimierza Dejmka nie bardzo się podobał (Raszewski, 1993, s. 60). Niezależnie jednak od opinii o jakości artystycznej przedstawienia, w lutym 1968 roku Tarn podpisał apel Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich o zwołanie nadzwyczajnego walnego zebrania „w związku ze sprawą *Dziadów* Adama Mickiewicza" (tamże, s. 2).

Na zebraniu pojawiło się ponad czterysta osób; atmosfera była napięta. W utajnionym głosowaniu można było poprzeć jeden z dwóch projektów rezolucji: opracowany przez Andrzeja Kijowskiego lub podyktowany przez środowiska partyjne. Pierwsza rezolucja wprost wskazywała na narastający problem ingerencji władz w życie artystyczne, co ograniczało swobodny rozwój kultury. Zwracano uwagę na nieprzejrzystość zasad działania cenzury oraz niejasny podział kompetencji między poszczególnymi instytucjami państwowymi. Zdjęcie *Dziadów* przedstawiano jako szczególnie wyrazisty przykład tych niepokojących tendencji, a dokument kończył się skierowanym do władz apelem o zmianę tej sytuacji. Druga rezolucja miała inny charakter: wyrażano w niej zaniepokojenie decyzją o usunięciu spektaklu z repertuaru i nadzieję na jego powrót na scenę, jednocześnie krytycznie odnosząc się do zachowania części publiczności towarzyszącego wydarzeniom wokół przedstawienia. Ostatecznie po wielu godzinach obrad dwieście dwadzieścia jeden osób oddało głos za pierwszą z propozycji, sto dwadzieścia cztery za drugą, dziesięć osób wstrzymało się od głosu, zaś jeden głos był nieważny (Tomasik, 2025).

Akcja literatów wywołała reakcję władz. Cztery dni później na naradzie KW PZPR potępiono „reakcyjną" grupę członków ZLP, a w zakładach pracy

zainaugurowano akcje pisania kontrrezolucji. Na przykład w piśmie wystosowanym przez Miejskie Przedsiębiorstwo Wodociągów i Kanalizacji miasta stołecznego Warszawy czytamy o oburzeniu pracowników zakładu szkalowaniem przez członków ZLP władz PRL-u oraz wezwanie: „nie pozwolimy, aby na zebraniach ZLP pod pretekstem dyskusji o sztuce Mickiewicza, atakowano linię naszej partii" (Fik, 1995, s. 97). Nie było to jedyne podobne pismo wystosowane przez najróżniejsze, mniej lub bardziej zaskakujące podmioty. Chociaż głosowanie nad projektem rezolucji ZLP było tajne, zaś Adam Tarn w czasie obrad nie wypowiadał się publicznie (Krasiński, 2005), sam udział w wydarzeniu i podpisanie przez niego apelu o konieczności przeprowadzenia zebrania nie mogły nie wpłynąć na ocenę jego postawy przez władze.

W marcu Tarn wyjeżdża na kilka tygodni z Polski, przebywa w Paryżu i Lozannie (Wasąg, 2021). Erwin Axer twierdził, że po powrocie do Polski Tarn nie zdawał sobie sprawy ze skali politycznego napięcia panującego w kraju (Axer, 1987). W jego relacji redaktor naczelny „Dialogu" zachowywał się tak, jakby nadal wierzył, że możliwa jest rzeczowa dyskusja i łagodzenie formułowanych. Zastanawiam się jednak, na ile ta domniemana nieświadomość była możliwa.

Trudno bowiem przyjąć, że Tarn nie zauważał zmian. Owszem, nie był bezpośrednim świadkiem wydarzeń marcowych. Napięcie polityczne nie pojawiło się jednak nagle. Narastało stopniowo co najmniej od wojny sześciodniowej w czerwcu 1967 roku i towarzyszącej jej kampanii propagandowej wymierzonej w „syjonizm", który coraz częściej stawał się wygodnym kodem dla antysemityzmu.

Tarn, mimo przywiązania do idei komunistycznych i wieloletniego członkostwa w partii, nie mógł pozostawać obojętny wobec tych procesów.

Jako osoba żydowskiego pochodzenia musiał zwrócić uwagę na przemówienia Władysława Gomułki, wzywające do potępiania środowisk syjonistycznych, jako inteligent dostrzegać stopniowe odchodzenie od względnej liberalizacji okresu odwilży, a jako osoba zainteresowana polityką odnotować usunięcie z partii Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana czy coraz ostrzejsze ataki na środowiska emigracyjne i intelektualne. Musiał być również świadomy zmian w kierownictwach innych czasopism, z których usuwane były osoby pochodzenia żydowskiego, m.in. Leon Kasman i Wiktor Borowski z „Trybuny Ludu", Leopold Unger z „Życia Warszawy" czy Tadeusz Lutogniewski z „Odry" (Fik, 1989, s. 413). Wszystkie te zdarzenia były wyraźnymi sygnałami zmiany politycznego klimatu.

Być może więc problem nie polegał na tym, że Tarn nie dostrzegał narastającego napięcia, lecz na tym, że nie docenił jego konsekwencji. Mógł zakładać, że ma do czynienia z kolejnym etapem wewnętrznych sporów, które – jak wcześniej – da się jeszcze łagodzić. Tymczasem wiosną 1968 roku przestrzeń takiej negocjacji gwałtownie się kurczyła. To, co jeszcze niedawno mogło uchodzić za dopuszczalną różnicę zdań w ramach dyskusji partyjnych, zaczynało być traktowane jako polityczna nielojalność.

W kwietniu 1968 roku prosto z podróży Tarn trafia na zebranie w ZAIKS-ie, podczas którego przygotowywano list do Władysława Gomułki potępiający uczestników wydarzeń marcowych (Wasąg, 2021). Redaktor nie godzi się na pierwotną wersję dokumentu, w zamian próbuje wypracować łagodniejszą. Wydawało mu się, że znajdzie ona poparcie. Jednak podczas jawnego głosowania okazuje się jedyną osobą popierającą swój projekt.

Po tym incydencie Tarn w Wielki Piątek (12 kwietnia) zostaje wezwany przed komisję partyjną. Nie chce na niej złożyć samokrytyki i w konsekwencji zostaje usunięty z partii. Wydarzenia toczą się błyskawicznie. Niedługo

potem Tarn otrzymuje dymisję ze stanowiska redaktora naczelnego „Dialogu”. W pamięci Erwina Axera zapisał się fakt, że zakazano mu nawet wstępu do siedziby redakcji (Axer, 1987).

W kolejnych tygodniach odrzucony zostaje jego wniosek o emeryturę (Wasąg, 2022), nie może znaleźć pracy, a z funkcji kierownika literackiego w Teatrze Współczesnym sam rezygnuje. Jak wyznaje po latach, nie chciał swoją osobą i niepewnym statusem obciążać teatru. W rozmowie z Zygmuntem Greniem zastanawia się, czy będzie musiał wyjechać z kraju (Greń, 1984, s. 418).

Świadectwem wyjazdów są pojawiające się wtedy licznie w gazetach ogłoszenia o sprzedaży mebli, księgozbiorów i kolekcji gromadzonych przez całe życie. Wyjazd oznaczał konieczność pożegnania się nie tylko z krajem, ale także z przedmiotami stanowiącymi materialny zapis własnej biografii. Szczególnym tego rodzaju śladem biograficznym było ogłoszenie, w którym ktoś oferuje do sprzedaży komplet numerów miesięcznika „Dialog” (Greń, 1984, s. 416). Jego autor, dla swoich przyjaciół, był łatwy do rozpoznania.

W grudniu 1968 roku Adam Tarn wyjeżdża z Polski. Podobnie jak tysiące polskich Żydów zmuszonych do emigracji, odjeżdża żegnany przez przyjaciół z warszawskiego Dworca Gdańskiego, by objąć profesurę na uniwersytecie w Calgary. Do Polski już nie wróci.

***

Konstantemu Puzynie *Dziady* Dejmka podobały się znacznie bardziej, chociaż do reżysera miał chyba stosunek ambiwalentny. W jednej z niedatowanych notatek zapisał, że Dejmek jest teatralnym grafomanem (Archiwum prywatne). W recenzjach chwalił jednak niektóre jego przedstawienia. Był

też współautorem (wspólnie z Zbigniewem Raszewskim) zamówionej już w czasie dyrekcji Dejmka „Deklaracji Programowej" dla Teatru Narodowego, która jednak ostatecznie nie zostaje zaakceptowana przez ministerstwo (Raszewska, 2021).

Opinię Puzyny o spektaklu możemy poznać dzięki zapisanej przez Zbigniewa Raszewskiego w *Raptularzu* anegdocie:

> W Europejskim z daleka spostrzegam Puzynę z beznadziejnie znudzonym wyrazem twarzy wpatrującego się w plastikową powierzchnię baru. Niepostrzeżenie staję za nim, kładę mu rękę na ramieniu i mamroczę: *Sobirajties s wieszczami*. Ket obraca się rozpromieniony. Widzę, że gdybym był prawdziwym enkawudzistą, też by się ucieszył, taką ma ochotę pogadać. – Jak ci się podobały *Dziady*? – pytam głośno, sadowiąc się na wysokim stołku.
> – Podobały mi się – odpowiada i ze zwykłą u niego precyzją i plastyką zaczyna analizować przedstawienie. Gdy chodzi o *Dziady* – stwierdza – w teatrze wszystkie układy tekstu są niesłuszne. A więc wszystkie są dozwolone. A więc układ Dejmka jest dozwolony, a mnie imponuje przejrzystością, zwartością i konsekwencją. Inscenizacja skutecznie podtrzymuje zawartość tego opracowania. Jak świetnym pomysłem np. było przenikanie części drugiej w trzecią „na Dedykacji"! W ogóle w całym przedstawieniu było coś ograniczonego, bo Dejmek coraz wyraźniej wyrabia sobie własny styl. A najważniejsza rzecz dla mnie – kończy Ket – to celność tej inscenizacji. Każde słowo trafia (Raszewski, 1993, s. 55-56).

Raszewski wspomina również, że Puzyna podpisuje wspomniany apel o

zwołaniu specjalnego zebrania ZLP jako pierwszy.

***

Po usunięciu Adama Tarna z „Dialogu” trzydziestodziewięcioletni wówczas Konstanty Puzyna wydawał się naturalnym kandydatem do przejęcia jego obowiązków w redakcji. Był związany z pismem od czasu jego powstania, pełnił funkcję zastępcy redaktora naczelnego, cieszył się dużym autorytetem w środowisku, a przez dziesięć lat pracował jako kierownik literacki Teatru Dramatycznego (1955-1965). Nie znalazłam opinii, według których jego pozostanie w redakcji było problematyczne. Przeciwnie, jego obecność mogła być gwarancją utrzymania dotychczasowej linii pisma. Jak wspomina jego redakcyjna koleżanka:

> Puzyna angażował się emocjonalnie, rozumował jednak trzeźwo, a w pisaniu te cechy łączył. Nawiasem mówiąc, łączył je także w działaniu, dlatego zupełnie niepodobna do niego byłaby decyzja, którą mu się czasem przypisuje, demonstracyjnego opuszczenia redakcji po usunięciu Tarna wiosną 1968[1]. Ket gestów specjalnie nie cenił, a „Dialog” należało robić. Od numeru majowego 1968 do numeru marcowego 1969, pracując pod jego kierownictwem, podpisywaliśmy pismo jako zespół, a Ket rozstał się z redakcją po następnych paru miesiącach, gdy nie ułożyła mu się współpraca z nowo mianowanym redaktorem naczelnym (Wysińska, 1990).

Nic nie wskazuje również na to, by decyzję Puzyny o pozostaniu w „Dialogu” potępiał sam Tarn, który do końca życia wypowiadał się o nim w sposób serdeczny. W taki sposób zapamiętał to Jan Kott:

> Adam Tarn wybrał Puzynę na swojego zastępcę i następcę. Mówił o nim zawsze z czułością, jeszcze wtedy, kiedy go odwiedzałem, już śmiertelnie chorego w Ottawie. Kochał Keta jak syna. Nie zawiódł się na nim. Po nikczemnym wyrzuceniu Tarna z pisma, które stworzył, Puzyna przetrzymał „Dialog" przez najgorsze lata, kiedy piana brudu zalewała wszystko. Przeprowadził może często za cenę nijakości, ale bez wstydu (1990).

Zaangażowanie Puzyny w prowadzenie redakcji wyraźnie widać w korespondencji z Janem Błońskim, autorem licznych tekstów dla „Dialogu", która w tym czasie zawiera znacznie mniej prywatnych wątków niż pilnych spraw służbowych. Puzyna zmawia u niego recenzję książki Andrzeja Falkiewicza, pogania w pisaniu artykułu o polskiej dramaturgii, prosi, by w imieniu „Dialogu" z Teatru im. Słowackiego wypożyczył egzemplarz *Rezerwatu* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wysłał mu ekspresem. Pyta o to, czy zrobi tłumaczenie sztuki *Le livre de Christophe Columb* Claudela. A także w charakterystyczny dla siebie sposób chwali za wysłane już teksty: „Twój Bryll ogólnie się podoba, cały naród czyta Twoje dzieło z uniesieniem i łzami w oczach, nawet matki dzieciom nucą fragmenty nad kołyską" (Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego).

Sytuacja zmienia się w maju, kiedy redaktorem naczelnym „Dialogu" zostaje wyznaczony przez partię Stanisław Stampf'l. I chociaż okres jego pracy w redakcji nie jest dobrze wspominany, a z perspektywy czasu urasta wręcz do rangi symbolu okresu „zapaści i smuty" (*Kto to był Stampf'l*, 2023), jego kompetencje przynajmniej na papierze wydają się pasować do profilu pisma zajmującego się dramaturgią teatralną, radiową i telewizyjną.

Stanisław Stampf'l do „Dialogu" przechodził jako człowiek radia i telewizji.

Były dyrektor rozgłośni w Bydgoszczy, zastępca redaktora naczelnego Działu Literackiego Polskiego Radia w Warszawie, dyrektor programowy Zespołu Krajowego Polskiego Radia oraz od dwóch lat telewizji, dramatopisarz, prozaik, autor sztuk radiowych, założyciel polskiej szkoły dramaturgii radiowej. A także jeden z autorów i pomysłodawców popularnej audycji radiowej *Matysiakowie*, będącej, podobnie zresztą jak „Dialog", jednym z ważniejszych efektów kulturalnej odwilży lat pięćdziesiątych. No i oczywiście członek PZPR.

Pomimo tych kompetencji za czasów Stampf'la sytuacja w redakcji zaczęła się komplikować. Jego współpraca z Puzyną się nie układa. W październiku 1969 roku Ket po trzynastu latach pracy opuszcza redakcję.

***

To dla Puzyny również okres dużych zmian w życiu prywatnym. W 1970 roku po szesnastu latach małżeństwa rozwodzi się z rzeźbiarką Aliną Ślesińską, która już od 1967 roku praktycznie mieszka w Londynie. W jednym z listów pisze stamtąd do Jerzego Giedroycia: „Wybrałam wolność! W kraju zostawiam wszystko, co było dla mnie bardzo drogie. Z mężem też muszę się rozejść, moja obecna sytuacja mnie do tego zmusza" (Toniak, 2007, s. 64). Z Polski wyprowadzają się również pasierbice Puzyny, którymi opiekował się podczas licznych wyjazdów robiącej światową karierę żony. Do końca życia Ket będzie utrzymywał z nimi kontakt.

Szczególnie wiele o życiu prywatnym Puzyny mówią jego listy do Jana Błońskiego. Uwagę zwraca zwłaszcza ten z 3 stycznia 1968 roku. Jest wyjątkowy, bo zazwyczaj autor swoje emocje skrywa pod żartem, hiperbolą i autoironią. I chociaż w tym liście również sięga po te środki, tym razem spod dowcipnego tonu wyraźnie przebija samotność. Żart nie znosi ciężaru tego, o

czym Puzyna pisze.

List powstaje w niespokojnym momencie. Po Warszawie zaczyna się rozchodzić wiadomość o planowanym zdjęciu z afisza *Dziadów* Dejmka, a wydarzenia końca poprzedniego roku nie dają powodów do optymizmu. Być może także czas noworocznych podsumowań i pytań o przyszłość sprawia, że Puzyna pisze w wyjątkowo pesymistycznym tonie:

> Janku drogi,
> zmartwiły mnie twoje dwa ostatnie listy, a ściśle mówiąc ich ton – smętny, liryczny i serio. Boje się, że naprawdę coś Ci jest z Twoim sercem, albo przynajmniej uwierzyłeś, że jesteś ciężko chory. Mam nadzieję, że to drugie, bo w ostatnim liście piszesz, że nie jest chyba tak źle, jak myślałeś. To mnie pociesza. Więc Ci życzę, żeby ten Rok Nowy był ci jak najpomyślniejszy, żeby wreszcie serce się uspokoiło (co jest zupełnie możliwe przy nerwicowych zaburzeniach, że mijają bez śladu) i żebyś był zdrów jak ryba, a wszyscy żeby myśleli, żeś konający i chwalili i pieścili i czułościami zasypywali i na rękach nosili i litowali się, że taki biedny, taki chory, taki dzielny, tak się nie daje, taki wzór Polaka prawdziwego, i katolika, i ojca, i męża, i obywatela, i pisarza, i kierowcy – i żebyś rósł od tych pochwał w siłę, optymizm i żebyś sam nad sobą mógł się rozczulać […]. I żebyś uzyskał doktorat, profesorat i rektorat, i inserat, i infałat, i w ogóle godności niezliczone przynoszące dochody finansowe i moralne, tudzież ciastka żółte z kremem. I żeby najpiękniejsze aktorki od Hübnera[2] wiły się u twoich stóp żebrząc o Twoje jedno spojrzenie – na próżno!
> I tak naprawdę to bardzo mi Ciebie brak stary tłuściochu. Szkoda, że nie mieszkasz w Warszawie, nie byłbym taki cholernie samotny.

Nie w sensie psychicznym nawet – w tym sensie byłem sam całe życie, od dziecka (stąd pewnie moje ptaki[3]) i już się tego nauczyłem. Ani w towarzyskim – przyjaciół mam na kopy, ale przyjaciół ma się zawsze dopóty, dopóki się ich nie potrzebuje: ludzie świetnie czują, czy się od nich czegoś oczekuje, czy niczego – i tego też się nauczyłem już dawno. Ale teraz jestem cholernie samotny w sensie czysto praktycznym: po prostu nie daje sobie rady z tym wszystkim, co mam do załatwienia i rozwikłania w planie realno-życiowym i nie mam się nawet kogo zapytać, jak to czy owo zrobić. I jeszcze mi trzeba kogoś, kto by mnie poganiał, kazał, wziął za kark, zaprowadził, przypilnował – szczególnie w moich własnych sprawach, bo jeszcze dla kogoś mogę się zdobyć na wysiłek, nawet zupełnie bezinteresowny (np. zużyć dwa dni na poprawianie cudzych wypocin i dopisywanie całych akapitów do cudzych esejów), ale jak mam zanieść własne spodnie do cerowania, to mi ręce opadają, tak mi się to wszystko, co dotyczy własnego bytowania, wydaje bezsensowne, beznadziejne, męczące i nienawistne. I na pewno umrę w końcu na jakiś schodach, zaniedbany nic nikomu nie mówiąc i z dużą ulgą, że to już, i że nareszcie nie będzie NIC, nawet mnie. A ty mi możesz wtedy napisać wspomnienie do „Życia”, żeśmy razem do klasy chodzili i że tak się dobrze zapowiadałem na studiach u Wyki, ale potem się wykoleiłem (przez teatr), aż wreszcie robak zaczął się skradać na drzewo i obżerać liściwie. Albo, że okrutne parki przecięły… może tak nawet będzie lepiej, bardziej rektorsko i barokowo. A co do baroku i Sępa, to wcale nie przesoliłem w komplementach: to naprawdę znakomite. Nie tylko książka, ale i „przyczynek” do wydania krytycznego na końcu – jasny, trafny i potrzebny (co

śmieszne właściwie) i pasjonujący jako lektura. Warsztat badawczy masz już znakomity i sił na czytanie, dłubanie, cytowanie, notowanie – niebywałe ilości. Tego mi już zupełnie nie staje; po przeczytaniu dziesięciu stron czegokolwiek umieram z nudów i „nieprzystawalności" do niczego. Przerażające, ale dość tych bebechów na własny temat. Zresztą wikłam się w sprzecznościach: jednocześnie piszę o „pasjonującej lekturze" i o tym, że konam z nudów przy czytaniu – a co najgorsze oba te sprzeczne zdania są prawdą, tylko w płaszczyznach, które nie mogą się przeciąć. Ale nic. Przepraszam za noworoczne wylewy rzewności, pewnie po prostu mi zazdrość, że ty masz te wieńce naczyniowe, czy naczynia wieńcowe i możesz się do woli nad sobą roztkliwiać z pełnym poczuciem słuszności – a ja też chciałbym się wzruszyć nad własnym losem, a nie mam nad czym i muszę pracowicie wymyślać sobie wyrafinowane przyczyny. Więc się nie przejmuj i ucałuj Teresę i latorośle i powiedz im, że mają ojca i męża tak dzielnego i wielkiego, że muszą być cierpliwi na co dzień geniusze ducha często bywają zazdrośni, ale potomność nie przeoczy ich (dzieci i Teresy) trudu.
Całuję Was wszystkich
Ket
(Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego).

W prywatnym archiwum Puzyny, w którym zachowała się znaczna część jego korespondencji, nie ma listów od Błońskiego. Mogę mieć tylko nadzieję, że odpowiedź przyjaciela niosła jakiś rodzaj pocieszenia.

W liście z 16 kwietnia Puzyna wspomina o własnych problemach finansowych i problemach swoich przyjaciół: usunięciu Adama Tarna z PZPR oraz o

odwołaniu Andrzeja Kijowskiego (z którym był zaprzyjaźniony od czasu studiów) ze stanowiska kierownika literackiego Teatru Dramatycznego. Jako autor przyjętej przez ZLP rezolucji w sprawie *Dziadów* Kijowski stał się jedną z osób, wobec których szybko wyciągnięto konsekwencje polityczne.

Inaczej ten okres wspomina Krzysztof Pomian. Podkreśla, że choć dla wielu osób z kręgu inteligencji były to lata zawodowej niepewności i ograniczonych perspektyw, ich życie nie sprowadzało się do lęku o przyszłość. W pamięci Pomiana równie wyraźnie zapisały się spotkania z przyjaciółmi, podczas których Puzyna odgrywał szczególną rolę:

> Bawiliśmy się doskonale, a Ket był jedną z głównych gwiazd naszych wieczorów. Dużych spędów towarzyskich nie lubił. Najlepiej czuł się w małym gronie, wśród bliskich osób. Występował jako autor dowcipów, monologów i całych skeczy, które sam odgrywał i które potrafiły powodować wybuchy śmiechu nawet wówczas, gdy były wszelkie powody do przygnębienia. Jego przebojem była recytacja jakieś powieści Mniszkówny, ale repertuar miał o wiele bogatszy (Pomian, 1990, s. 93).

Opis Pomiana przypomina strategię radzenia sobie z trudną rzeczywistością, którą Zbigniew Raszewski przedstawiał w *Raptularzu*: skupianie wokół siebie niewielkiego grona bliskich osób o podobnych poglądach. Takie spotkania pozwalały choć na chwilę odsunąć od siebie codzienność, dawały poczucie bliskości i swobody. To one pomagały przyjaciołom przetrwać czas, w którym coraz trudniej było zachować pogodę ducha.

***

Puzyna nie odszedł z „Dialogu” w ciemno. To zresztą byłoby do niego niepodobne – praktycznie myślał o świecie. Od października czekała na niego posada w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, gdzie został zatrudniony początkowo jako asystent naukowo-techniczny zajmujący się badaniami nad teatrem współczesnym, a po kilku miesiącach pracy awansował na stanowisko starszego asystenta (Archiwum Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

Dla biografii Puzyny charakterystyczne jest cykliczne powracanie do pomysłu napisania doktoratu: podejmowanie pierwszych kroków w kierunku zdobycia stopnia naukowego, a następnie porzucanie tych planów na rzecz kolejnych projektów i przedsięwzięć. Tak było również tym razem. Temat doktoratu powrócił, a jego przygotowanie miało być jednym z warunków zatrudnienia w Instytucie.

Na początku listopada 1969 Puzyna rozmawia o swoich planach ze Zbigniewem Raszewskim, deklarując chęć napisania pracy poświęconej teorii Czystej Formy Witkacego (Raszewski, 1997, s. 107). Raszewski zostaje jego promotorem. Wcześniej w jednym z listów do Jana Błońskiego z kwietnia 1969 roku, przewidując, że jego praca w „Dialogu” może się za niedługo skończyć, pisze:

> Ale się boje, że w mojej sytuacji doktorat tak czy tak muszę zrobić, bo tylko perspektywy coraz gorsze. Dowiedz się, czy to jeszcze aktualne, czy za pomocą tego materiału[4] dałoby się to uskutecznić, i co mam dalej czynić. Ale dowiedz się także jeśli możesz, co innego: spytaj Wyki, czy (i jak) można zdobyć stypendium doktoranckie? To jest zdaje się 2000 miesięcznie, ale trzeba być bez etatu – no, ale kto wie, czy mnie to nie czeka, więc takie stypendium mogłoby być

> deską ratunku. Wtedy oczywiście musiałbym pisać pracę, jak się patrzy według wszelkich reguł. Ale mógłbym jeśli trzeba napisać taką: o Horzycy – krytyku, a raczej teoretyku teatru monumentalnego. „Horzyca a polski teatr monumentalny" mogłoby się to nazywać. Robię bowiem dla WAiF-u dwa wybory tekstów Horzycy: jedne o dramacie już wspólnie zrobiłem z p. Lidią Kuchtówną. Drugi o „Polskim teatrze monumentalnym" robię sam do mojej serii „Teorii współczesnego teatru". I do tego drugiego muszę sam napisać wstęp. Więc wszystko to mógłbym w pokorze zataszczyć do stóp Wyki w zamian za parę groszy. Ale za darmo nie – o nie! Za darmo to tylko mogę dać to, co już z siebie wyplułem jak ten jedwabnik morwowy, morwa ich mać (Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego).

Widać tu wyraźnie, że doktorat do środek do celu, a nie marzenie Puzyny. Wiąże się z realizacją celów ekonomicznych i praktycznych, takich jak ciągłość zatrudnienia. Może dlatego Puzyna decyduje się robić jednak doktorat w Warszawie, gdzie pensja jest o czterysta złotych wyższa niż przewidywane przez niego w Krakowie stypendium? Może nie udaje mu się dogadać z Kazimierzem Wyką, z którym pozostaje w napiętych stosunkach po publikacji tekstu o *Weselu*, który spotkał się z polemiką profesora i jego jawnym oburzeniem?[5] A może powód tego wyboru jest prozaiczny: łatwiej byłoby Puzynie pracować w Warszawie, gdzie mieszkał.

Dużym wsparciem dla niego był w tym czasie Stanisław Marczak-Oborski, przewodniczący Zespołu Badań Współczesnego Teatru, który prośbę o zatrudnienie Puzyny poparł. Wyznaczył mu również w ramach zespołu zadanie zajmowania się „problemami inscenizacji i gry aktorskiej, krytyki i teorii teatru oraz nieprofesjonalnego teatru artystycznego" (Krasiński, 1990,

s. 157).

Czym dokładnie zajmował się Puzyna w pracy? Widać to w pisanych przez niego regularnie sprawozdaniach, cytowanych w artykule Krasińskiego. Jednym z kierunków był rozwój badań do pracy doktorskiej, który zaowocował powstaniem szczegółowego planu pracy i napisaniem przynajmniej dwóch jej rozdziałów. Poza tym działania doktoranta skupiają się na planowanej przez Zespół syntezie rozwoju teatru w Polsce Ludowej (1944-1970). Wśród nich wymienia najróżniejsze aktywności: zarówno żywe uczestnictwo w życiu teatralnym i oglądanie spektakli, jak i wygłaszanie prelekcji, referatów, obecność na zebraniach Aktywu Naukowego i pisanie artykułów.

Ówczesny model pracy naukowej różnił się jednak od dzisiejszego. Przygotowywanie doktoratu wymagało nie tylko formalnego zatrudnienia, lecz także regularnej obecności w instytucji w ustalonych godzinach pracy. Dla Puzyny, przyzwyczajonego do późnego wstawania i dużej swobody organizowania własnego czasu, taki tryb życia okazał się uciążliwy. Dodatkowo, jak pisał Edward Krasiński: „Źle się chyba czuł w instytucie, o czym czasem wspominał. Magistra drażniła tytułomania na posiedzeniach, sztywna hierarchia, nadto osiadły i nudnawy tryb życia, obciążenia administracyjno-kancelaryjne” (s. 158). Męczyło go prawdopodobnie również pisanie rozprawy, której ostatecznie nigdy nie ukończył.

W czasie pracy naukowej zaczęła się stabilizować jego sytuacja prywatna. Prawdopodobnie to w Instytucie Sztuki PAN poznał swoją drugą żonę Marię Raczewę, z którą żeni się 23 marca 1971 roku. Pochodząca z Bułgarii Raczewa robiła w tym czasie doktorat w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk poświęcony kinu Nowej Fali.

***

W tym okresie nie była to jego jedyna praca. Puzyna cały czas był konsultantem działu teatraliów Wydawnictw Artystycznych i Filmowych. Od 1969 przez niecały rok był kierownikiem literackim Teatru Ateneum w Warszawie, a od kwietnia 1969 roku miał w „Polityce" stałą rubrykę felietonów o teatrze, zebranych później i wydanych w 1971 roku w zbiorze *Burzliwa pogoda.* Ta praca to dla niego wejście do ówczesnego mainstreamu.

W 1969 roku „Polityka" była jednym z najważniejszych tygodników opinii w Polsce. Powstała z inicjatywy partii i pozostawała pismem partyjnym, ale Mieczysław F. Rakowski uczynił z niej miejsce debaty dla inteligencji, skupiając wokół redakcji cenionych publicystów. Jej pozycję określała zarazem postawa wobec Marca 1968: „Polityka" nie przyłączyła się do antysemickiej kampanii prasowej, choć Rakowski był poddawany silnym naciskom, a sam tygodnik atakowano. Nie oznaczało to oczywiście niezależności od władzy: redaktor naczelny pozostał w PZPR, a pismo nadal działało w ramach partyjnego systemu prasowego. Było jednak jednym z nielicznych miejsc, w których po Marcu można było próbować zachować odmienny ton i bronić przestrzeni dla poważnej publicystyki. (Dasko, 2001). Zgodnie z tytułem książki Puzyny był to w Polsce czas burzliwej pogody. Rok 1969 upływał pod znakiem następstw Marca. Studenckie protesty zostały stłumione, lecz na początku roku nadal trwały procesy ich uczestników. Kampania antysemicka wciąż zmuszała ludzi do emigracji, a zwolnienia i czystki osłabiły środowiska akademickie, artystyczne i dziennikarskie. Gomułka utrzymał władzę, jednak uspokojenie sytuacji było pozorne. Zdjęcie z afisza *Dziadów* Dejmka pokazało, jak daleko mogła sięgać ingerencja władz w życie teatralne. Po Marcu zaostrzono kontrolę także nad innymi przedstawieniami. Osoby pracujące w teatrach i redakcjach musiały liczyć

się zarówno z decyzjami cenzury, jak i z trudniejszymi do przewidzenia reakcjami aparatu partyjnego. Twórczość i debata nie zamarły, ale pytanie o granice tego, co można wystawić, napisać lub wydrukować, stało się częścią codziennej pracy.

Był to zarazem czas wyczerpania po gwałtownych wydarzeniach poprzedniego roku. O dojmującym zmęczeniu pisał jesienią 1968 roku na łamach „Teatru" Jerzy Koenig. Odczuwały je instytucje, twórcy i publiczność. Joanna Krakowska, opisując ten okres z perspektywy czasu, zwraca również uwagę na zwiększone (i niespełnione) oczekiwania ze strony publiczności, która oczekiwała od sceny bardzo wiele: niedawno oglądała przecież spektakl, lub przynajmniej o nim słyszała, który stał się impulsem do wyjścia ludzi na ulice (Krakowska, 2011, s. 287).

Był jeszcze inny wymiar tego kryzysu. Marzec 1968 roku oznaczał dla wielu ludzi kultury konieczność pożegnania się z nadziejami związanymi z październikiem 1956 roku. Z przekonaniem, że system można reformować od środka i wiarą, że inteligencja i władza mogą pozostawać w jakiejś formie dialogu. Do tego dochodzą osobiste straty. W kolejnych miesiącach znikały z życia kulturalnego osoby zmuszone do emigracji. Niektórzy wyjeżdżali po cichu, inni po głośnych kampaniach prasowych. Zostawały puste mieszkania, urwane przyjaźnie, nieodebrane telefony i świadomość, że pewien świat właśnie się kończy.

To właśnie w takiej atmosferze Puzyna zaczynał pisać swoje najważniejsze teksty.

***

Od początku nie było optymistycznie. W pierwszym felietonie dla „Polityki",

opublikowanym 5 kwietnia 1969 roku, Puzyna zastanawiał się nad zadaniami krytyki wobec teatru, który coraz częściej poprzestawał na pozorowaniu istotnej wypowiedzi. Jego diagnoza była surowa:

> Opis teatrologiczny rzadko już miewa sens dzisiaj w epoce kiczu. Och, bardzo kulturalnego kiczu. Któż to jednak powiedział, że kicz jest sztuką w złym guście. Przeciwnie. Zły gust dostrzegamy w kiczu dopiero wówczas, gdy minie moda na gusty, jakie reprezentował. W momencie, gdy powstaje, kicz stara się być właśnie w jak najlepszym guście. Ambicją kiczu jest stać się podobnym do tego, co uchodzi w tym czasie za dobrą sztukę. I wszystkim się podobać. Nikogo nie urazić, niczego broń Boże nie powiedzieć – ale wywołać wrażenie, że tu się mówi rzeczy odważne, głębokie, ostre, nowe. […] Od kilku lat teatr nasz żywi nas takim właśnie kiczem. Postawangardowym i asekuranckim (Puzyna, 1971, s. 6).

Kicz nie jest tu wyłącznie kategorią estetyczną. Określa również postawę wobec rzeczywistości: unikanie konfliktu i odpowiedzialności za własne sądy przy jednoczesnym podtrzymywaniu pozorów odwagi. Teatr zachowuje oznaki artystycznej nowoczesności, lecz pozbawia je znaczeń, które mogłyby kogokolwiek urazić lub skłonić do sporu. W kontekście niedawnych wydarzeń marcowych i tłumienia politycznego oddziaływania sceny diagnozę tę można odczytać jako opis kultury przystosowanej do ograniczonej wolności.

Z takiego rozpoznania wynika zadanie krytyka. Powinien on sprawdzić, czy za formą przedstawienia stoi coś, co rzeczywiście dotyczy jego odbiorców. Puzyna proponuje:

> Może mimo wszystko spróbować przyszpilić go *życiem?* Tylko rozumianym inaczej: nie *życiem* jako potoczną prawdą codzienności, którą odzwierciedlić ma teatr, lecz życiem jako rzeczywistym zainteresowaniem widzów? […] Może zacząć od prostych głupich pytań: co to znaczy? Co to dziś znaczy? Co to znaczy dla nas? Dlaczego mamy na to chodzić? Po co, po cholerę? Dlaczego nie do kina tylko tu? Dlaczego ta sztuka jest w takiej scenografii? Aktor w takim kostiumie, to przedstawienie w takim mieście? O co idzie? O nic? Dlaczego o nic? (tamże, s. 7-8).

„Życie" oznacza więc tutaj znaczenie przedstawienia dla konkretnej publiczności, oglądającej je w określonym miejscu i czasie. Puzyna pyta zarówno o sens poszczególnych rozwiązań scenicznych, jak i o powód, dla którego spektakl miałby zainteresować widzów. Łączy w ten sposób analizę teatralnej formy z badaniem jej społecznej aktualności. Żywotność teatru zależy od tego, czy przedstawienie pozwala odbiorcom rozpoznać sprawy, które ich dotyczą.

Początkowa uwaga o ograniczonej przydatności „opisu teatrologicznego" może jednak zaskakiwać w zestawieniu z wcześniejszym programem Puzyny. W artykule *Bardzo dużo postulatów* (1952) dokładny opis przedstawienia stawiał przecież w centrum powinności krytyka. Choć tekst powstał w okresie stalinizmu, można go uznać za wypowiedź programową młodego autora. Wykorzystując narzucony język, Puzyna formułował własne wymagania: całościową analizę spektaklu, uwzględnienie wszystkich jego elementów oraz precyzyjne uzasadnianie ocen. Postulaty te pozostają istotne dla jego późniejszej praktyki krytycznej (Niedurny, 2026).

Felieton z 1969 roku nie musi zatem oznaczać odrzucenia wcześniejszego

programu. W tekstach publikowanych w „Polityce” pytania o żywotność teatru towarzyszą szczegółowej analizie. Opis pozostaje potrzebny, lecz sam nie wystarcza: trzeba jeszcze zapytać, co wynika z rozpoznanej konstrukcji przedstawienia. Relacje między postaciami, działania aktorów czy organizacja przestrzeni pozwalają sprawdzić, czy podejmowany problem rzeczywiście znajduje sceniczną postać, czy pozostaje jedynie deklaracją.

Zmianę akcentów można wiązać także z odmiennymi potrzebami krytyki w obu momentach. W 1952 roku, gdy zabiegała ona o autonomię wobec krytyki literackiej i analizy dramatu, podstawowe znaczenie miało wypracowanie kategorii opisu przedstawienia jako odrębnego dzieła. Siedemnaście lat później Puzyna mógł oprzeć się na tym dorobku i wyraźniej zapytać o związek teatru z rzeczywistością. Istotne były również warunki wypowiedzi: mimo pomarcowych ograniczeń zakres swobody pozostawał większy niż w okresie stalinizmu, kiedy nie wszystko można było nazwać wprost.

Poznawczy wymiar tego programu pomaga zrozumieć przywołana wcześniej rozmowa Puzyny ze Zbigniewem Raszewskim w Hotelu Europejskim. Spór o *Dziady* Dejmka prowadził ich do ogólniejszych pytań o sposób przeżywania teatru. Raszewski uważał, że w przedstawieniu niewiele jest „czystego piękna”, którego doświadczenie oddzielał od intelektualnego rozumienia. Wyjaśniał to następującym przykładem:

> W armii niemieckiej podczas wojny było jakieś podstępne, złowrogie piękno, które udziela się także ludziom doskonale świadomym zbrodniczego charakteru tej armii. Można sobie było powtarzać, że to jest maszerująca zbrodnia, a jednocześnie rejestrować na sobie ten szczególny rodzaj zadowolenia, jaki daje przeżycie estetyczne (Raszewski, 1993, s. 297).

Dla Raszewskiego świadomość zbrodniczego charakteru zjawiska nie unieważniała jego estetycznego oddziaływania. Puzyna podchodził do tak rozumianego „czystego piękna” sceptycznie. Bliższe było mu pojęcie przeżycia estetycznego związanego z przeżyciem prawdy. Cenił przede wszystkim doświadczenia pozwalające posunąć się myślowo naprzód. Raszewski nie zgadzał się z tym pierwszeństwem wartości poznawczych. Rozmowę podsumował słowami: „rozchodzimy się nieprzekonani. Ale za to lepiej się rozumiemy, a to nie jest tak mało” (tamże, s. 299).

Różnica ta znajduje odbicie w pisarstwie Puzyny. Krytyk skrupulatnie rekonstruuje logikę przedstawienia: wyjaśnia sposób gry aktorów, nazywa relacje między postaciami, analizuje wpływ scenografii na sytuację sceniczną i wskazuje niespójności teatralnego świata. Nie wyklucza to zachwytu, ale skłania do pytania o jego źródła. Być może w rozmowie z Raszewskim Puzyna wyostrzył własne stanowisko, jego teksty pokazują bowiem, że rozumienie stanowi istotną część przeżycia teatralnego i pozostaje związane z emocjonalnym oraz estetycznym oddziaływaniem spektaklu. Analiza służy przy tym poznaniu zarówno przedstawienia, jak i fragmentu rzeczywistości, który można dzięki niemu zobaczyć wyraźniej.

Tak rozumiana żywotność teatru jest wymaganiem, któremu współczesna scena, zdaniem Puzyny, rzadko potrafi sprostać. Felieton kończy jednak diagnozą pozostawiającą miejsce na zmianę:

> mało jest dzisiaj takich przedstawień, epoka żywego teatru i ważkiego jest poza nami. Ale świat zmienia się gwałtownie, z dnia na dzień. Kto wie, czy jutro nie pojawi się wielkie, wstrząsające arcydzieło, problem poruszający nas wszystkich raptownie i ostro. Czekamy. Chociaż na razie na początek powiedzmy sobie lepiej:

żadnych złudzeń (tamże, s. 8).

Sceptycyzm splata się tu z oczekiwaniem na dzieło zdolne poruszyć współczesnych. Owo poruszenie może obejmować zarówno pobudzenie do myślenia, jak i reakcję emocjonalną oraz społeczną. Przykład *Dziadów* pokazuje, jak ściśle te wymiary mogą się wiązać: rozpoznanie własnej rzeczywistości na scenie staje się wspólnym doświadczeniem, którego konsekwencje wykraczają poza teatr. Surowość diagnozy Puzyny wynika więc z wysokich wymagań, które nadal stawia sztuce. Oczekuje od niej rzeczy wielkich, a przynajmniej ważnych.

***

Jak zaznacza Puzyna w posłowiu do *Burzliwej pogody*, „nie jest to właściwie zbiór luźnych felietonów. Raczej powieść w odcinkach, od początku pomyślana jako pewna całość” (s. 169). Oczywiście owa całość nie mogła pozostać całkowicie odporna na zmieniającą się rzeczywistość teatralną. „Wielu rzeczy, które zamierzałem napisać, nie napisałem, wielokrotnie zabrnąłem w sprawy, o których mi się nie śniło” (tamże) – przyznaje Puzyna.

Dla piszącego temat był jednak ważniejszy niż aktualność. Marta Fik zwraca uwagę, że spektakle, o których pisał w tym czasie, dobierał dość kapryśnie. Nie były to koniecznie najgłośniejsze premiery sezonu, najważniejsze nazwiska ani przedstawienia komentowane bezpośrednio po premierach (Fik, 1991). Podobną obserwację formułował August Grodzicki (1971), podkreślając wyraźnie autorski charakter tego wyboru. Oznacza to, że czytelnik, przynajmniej ten zawodowo związany z teatrem, stosunkowo łatwo dostrzegał, iż stawką tych tekstów nie jest kronikarski zapis życia teatralnego. Puzynę interesował teatr jako pole rozpoznawania pewnych

procesów i napięć, a konkretne przedstawienia służyły mu często jako punkt wyjścia do szerszej refleksji.

Centralną kategorią tej refleksji staje się „żywy teatr". Puzyna definiuje go jako „taki teatr, który uznaje jedynie czas teraźniejszy. Rozgrywa się zawsze tu i teraz, dziś wieczór w naszym mieście" (1971, s. 9). Definicja ta kryje w sobie bardzo konkretną wizję relacji między sceną a rzeczywistością społeczną. Żywy teatr nie jest bowiem dla Puzyny teatrem nowoczesnym formalnie ani nawet aktualnym tematycznie. Jego żywość ujawnia się dopiero w chwili spotkania z publicznością, w zdolności wywołania reakcji, która przekracza estetyczne doświadczenie.

W tym sensie kategoria żywego teatru zaczyna się u niego niemal pokrywać z kategorią teatru politycznego. Co ciekawe, sam autor podkreśla, że nie jest to zależność uniwersalna. Wynika raczej ze szczególnego historycznego momentu, w którym przyszło mu pisać. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych polityczność przestaje oznaczać wyłącznie tematykę przedstawienia czy deklaracje ideowe twórców. Staje się sposobem odbioru rzeczywistości. W świecie, w którym polityka przenika niemal wszystkie obszary życia społecznego, również teatr odczytywany jest przede wszystkim w ten sposób.

Dlatego definiując polityczność, Puzyna konsekwentnie przesuwa uwagę z dzieła na widownię. Nie tekst, nie aktorstwo, nawet nie zamysł reżysera okazują się tutaj najważniejsze, lecz rodzaj napięcia powstającego pomiędzy sceną a publicznością. Polityczność rodzi się w momencie „spięcia", które sprawia, że widownia zaczyna angażować się politycznie (tamże, s. 19-23). Może się to wydarzyć nawet wbrew intencjom twórców. Trudno nie dostrzec w tym myśleniu doświadczenia recepcji *Dziadów* Kazimierza Dejmka, których polityczne oddziaływanie zaskoczyło przecież samego reżysera.

Charakterystyczne, że autor nie rezygnuje przy tym z aluzyjnego dialogu z czytelnikiem. Pisze między innymi, że teatr polityczny w tym znaczeniu nie może istnieć tam, gdzie publiczność jest zastraszona i obawia się reagować politycznie – jak np. w carskiej Rosji (tamże, s. 22). Trudno oprzeć się wrażeniu, że historyczny przykład pełni tu funkcję bezpiecznego kostiumu. Czytelnik z listopada roku 1968 (data pierwodruku tekstu) mógł bez większego trudu odczytać w tej uwadze odniesienie do znacznie bliższych doświadczeń: nasilonych represji i rosnącego poczucia kontroli nad życiem publicznym, których osobiście doświadczał.

Tak rozumianej żywości Puzyna poszukuje wszędzie. Zarówno w wielkich przedstawieniach polskich i zagranicznych scen, jak i w sali szkoły teatralnej, w teatrze studenckim, w eksperymentach Grotowskiego czy w działaniach młodych twórców. Nie interesuje go hierarchia instytucji ani prestiż nazwisk. Z uwagą analizuje chwile autentycznego kontaktu z publicznością w małym spektaklu studentów Akademii Teatralnej („To rzadki dziś teatr: o coś w nim chodzi. O nas" – tamże, s. 13)[6]. Szuka jej u Grotowskiego w *Apocalypsis cum figuris* („Ludzie wolno podnoszą się z ławek. Idą przez parkiet schlapany stearyną, przez drobne kałuże wody, przez rozsypane grudki chleba. Nie rozmawiają, nie dyskutują, nie dowcipkują. Milczą. Jak gdyby to nie był teatr, który jutro odegra tą samą opowieść. Jak gdyby tutaj, w tej małej, czarnej sali tym razem naprawdę coś się stało" – s. 59)[7], czy przyjezdnych spektaklach Bread and Puppet: „Dlaczego w świecie filmu, radia, TV, cyfryzacji technicznej i masowych środków przekazu ten podwórkowy przekaz staje się nagle znowu żywy? Dlatego, że rzadki? Czy dlatego, że zaspokaja jakąś istotną ludzką potrzebę?"[8] (tamże, s. 88).

Największym przeciwnikiem tak rozumianej żywości są natomiast teatralne chwyty. Puzyna nieustannie tropi momenty, w których odkrywcze niegdyś

rozwiązania zamieniają się w martwe konwencje. Szczególnie złośliwie rozprawia się z nimi w tekście *Wiosna w konfekcji* (tamże, s. 130-136). Skoro, ironizuje, krytyka powinna być konstruktywna, warto przygotować dla twórców katalog najmodniejszych środków teatralnych, których zastosowanie gwarantuje natychmiastowy sukces. Kpina jest oczywista.

Podobnie reaguje na obchody Roku Wyspiańskiego. Drażni go sytuacja, w której twórcy sięgają po teksty autora *Wesela* nie z rzeczywistej potrzeby artystycznej, lecz dlatego, że wymaga tego kalendarz rocznic (tamże, s. 9). W takich momentach teatr przestaje być dla niego żywy. Staje się instytucjonalnym rytuałem reprodukującym zastane wzory.

***

Publikowane przez Puzynę teatralne felietony nie przechodzą bez echa. Polemiki z jego tekstami dwukrotnie publikuje na łamach „Polityki" Anna Tatarkiewicz, szczególnie krytycznie odnosząc się do jego koncepcji pisania na scenie (Tatarkiewicz, 1969). List odnoszący się do felietonu *Dyskusja akademicka* ukazuje się w „Teatrze", a w felietonie w formie listu swoje uwagi kieruje do Puzyny nawet Daniel Passent, skarżący się na ogarniającą sceny teatralne nudę (Passent, 1975). Nie jesteśmy dziś w stanie odtworzyć recepcji wszystkich tekstów Puzyny, jednak dyskusja wokół jednego z nich zapisała się wyjątkowo wyraźnie zarówno w świadectwach epoki, jak i późniejszych interpretacjach. Chodzi o opublikowaną w 1969 roku recenzję *Nie-Boskiej komedii* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza.

Spektakl miał szczególny status. Była to pierwsza premiera Hanuszkiewicza jako dyrektora Teatru Narodowego, którym został po odwołanym Kazimierzu Dejmku. Sam fakt przyjęcia stanowiska przez Hanuszkiewicza budził w części środowiska znaczące kontrowersje. Dla wielu twórców nominacja była

symbolem nowego układu sił w kulturze po Marcu ’68, a jej przyjęcie interpretowano jako formę konformizmu reżysera.

Puzynie przedstawienie wyraźnie się nie podobało, choć recenzja utrzymana jest, poza kilkoma złośliwościami, w miłym tonie. Zarzuty krytyka dotykają kwestii, które powracają w jego pisarstwie wielokrotnie. Brak tu jest żywego teatru. Widzi to w aktorstwie, notując złośliwie „Na afiszu jest kilkadziesiąt osób, na scenie ani jednej roli” (Puzyna, 1971, s. 25). Dostrzega mnogość chwytów, efektów scenicznych i możliwości technicznych, jednak nie znajduje za nimi wyraźnej myśli i uzasadnienia ich użycia. Najbardziej widoczne staje się to w kulminacyjnej scenie starcia Henryka z Pankracym. „I choć słyszymy zdania, nie słyszymy ich sensu. Są tylko tyrady, pusta retoryka, nie uwierzytelniona aktorsko, nie przechodząca przez rampę. […] Nie ma więc rewolucji w tym przedstawieniu. Wyparowała” (tamże, s. 26).

Sformułowanie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia politycznego podtekstu recenzji. W tym opisie przedstawienia stale powraca motyw wygładzenia konfliktów i neutralizacji sporów obecnych w dramacie Krasińskiego. Hanuszkiewiczowska *Nie-Boska komedia* jest spektaklem, który nie chce nikogo urazić, nie zajmuje stanowiska i rozprasza napięcia wpisane w tekst. Krytyk dostrzega w tym postawę szerszą niż tylko strategię reżyserską.

Ówcześni odbiorcy odczytywali recenzję w takim właśnie kluczu. Trzy dni po jej publikacji wzmiankę o tekście zanotował w swoim *Raptularzu* Zbigniew Raszewski: „Na mieście ludzie pod wrażeniem recenzji Keta. Kto pozwolił to wydrukować? Pan Hanuszkiewicz, pupil obecnych władz, był dotychczas pod ochroną, nie wolno było o nim pisać źle” (1997, s. 86). Marta Fik zaznacza, że to jedna z „nielicznych krytycznych recenzji, dopuszczonych do druku. Zalecenie cenzury, by pisać pozytywnie” (1989, s. 467).

Po latach ukryte w recenzji znaczenie opisuje również Małgorzata Szpakowska. Jej zdaniem wiele sformułowań użytych przez Puzynę można czytać jako zakamuflowany komentarz do sytuacji politycznej (2015). W warunkach cenzury nie sposób było krytykować objęcia Narodowego przez Hanuszkiewicza. Puzyna mógł jednak krytykować spektakl za zachowawczość, brak odwagi i unikanie konfliktu, co szczególnie ostro wybrzmiewa w porównaniu do reakcji wywołanej przez *Dziady.*

Szczególnie interesujące są uwagi Szpakowskiej dotyczące usunięcia z przedstawienia wątków żydowskich. Puzyna odnotowuje ten fakt niemal mimochodem w zdaniu: „Leonarda nawet nie dostrzegłem" (Puzyna, 1989, s. 25). Jak analizuje Szpakowska, w ten sposób, trudny do zauważenia dla współczesnego czytelnika, Puzyna zwraca uwagę na opuszczenie przez Hanuszkiewicza wątków żydowskich.

Do recenzji Puzyny po latach wraca Agata Adamiecka-Sitek. W jej interpretacji „wszystko w tym tekście było aluzją" (2016, s. 128). Autorka zwraca uwagę choćby na pozornie niewinne zdanie, w którym Puzyna deklaruje, że „ani myśli czepiać się Hanuszkiewicza za to, że skreślił to i owo, na przykład sceny przechrztów" (tamże). W tym kontekście znacząca jest dla niej rada autora, by chwilami zamknąć oczy i słuchać granego na żywo jazzu Kurylewicza, zamiast patrzeć na scenę.

Warto zwrócić uwagę także na fragment recenzji odnoszący się do zamieszczonego w programie teatralnym tekstu Marii Janion. Puzyna zauważa, że zarówno racje rewolucji, jak i racje jej przeciwników zostają tu przedstawione jako „racje cząstkowe". Taka perspektywa wydaje mu się jednak niebezpiecznie bliska zachowawczości.

> Dodałbym tylko nieśmiało, że wnioski z tego typu postawy płyną zwykle zachowawcze. Nie warto przecież burzyć, niszczyć i zabijać, jeśli zyski z wielkich przewrotów nie przewyższają strat, choćby potencjalnie. Wtedy trzeba chwalić status quo (1971, s. 26).

Recenzja jest próbą postawienia pytania o możliwość krytycznego myślenia w rzeczywistości po Marcu ’68 oraz o cenę, jaką płaci teatr, gdy rezygnuje bądź zmuszony jest do rezygnacji z politycznego ryzyka na rzecz bezpieczeństwa. Tekst Puzyny okazuje się żywy, wywołując wyraźne relacje odbiorców i spotykając się z nimi w pytaniach i wątpliwościach.

***

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można postrzegać jako moment, w którym rozpadają się kolejne filary dotychczasowego świata Puzyny: małżeństwo, środowiskowa stabilizacja związana z „Dialogiem”. Równolegle zmienia się polityczny obraz świata. Reperkusje dotykają osób z jego najbliższego otoczenia: Andrzeja Kijowskiego, Adama Tarna, dodatkowo w czerwcu 1969 aresztowana zostaje bliska przyjaciółka Puzyny Małgorzata Szpakowska, skazana w ramach tzw. sprawy taterników. Paradoksalnie jednak właśnie w tym okresie najpełniej ujawniają się cechy, które zadecydowały o jego późniejszej pozycji: błyskotliwość, zdolność budowania relacji, intelektualna niezależność oraz umiejętność przekształcania doświadczenia kryzysu w twórczą energię.

***

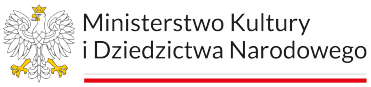
Czasy powoli się zmieniają. Po niezwykle intensywnym i dramatycznym roku 1968 emocje stopniowo opadają. Życie publiczne wchodzi w nową fazę – mniej gwałtowną, choć wcale nie pozbawioną napięć. W grudniu 1970 roku

dochodzi do protestów robotniczych na Wybrzeżu i ich krwawego stłumienia przez władze. Dla Konstantego Puzyny wydarzenia te mają znaczenie szczególne, będzie je określał jako najważniejsze wydarzenie polityczne ostatniego ćwierćwiecza (Pomian, 1990, s. 94). To symboliczny koniec pewnej epoki.

W końcu po czternastu latach rządów odchodzi Władysław Gomułka. Zamyka się okres, który rozpoczął się atmosferą Października 1956 roku i nadziejami na reformę socjalizmu, a kończy rozczarowaniem, represjami i poczuciem wyczerpania projektu odnowy. Miejsce Gomułki zajmuje Edward Gierek, rozpoczynający swoje rządy słynnym pytaniem: „Pomożecie?". W społeczeństwie pojawia się ostrożna nadzieja na poprawę warunków życia i złagodzenie politycznych napięć. Jak pisał Andrzej Paczkowski, rozpoczyna się okres socjalistycznej *la belle époque* (1995, s. 393) – czas względnej stabilizacji, modernizacyjnych ambicji i konsumpcyjnych obietnic. W polityce kulturalnej przejście od 1970 do 1971 roku oznaczało stopniowe łagodzenie presji ideologicznej i próbę poprawy stosunków ze środowiskami twórczymi. Ekipa Gierka zabiegała o ich przychylność, dopuszczając większą swobodę i podejmując gesty o znaczeniu symbolicznym, takie jak decyzja o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie.

Zmiany te dotykają również Puzynę. Zachowana do dziś teczka osobowa krytyka w archiwum Państwowej Akademii Nauk jest niezbyt obszerna. Ostatnim znajdującym się w niej dokumentem jest pismo z grudnia 1971 roku. Józef Wittlin, dyrektor Wydawnictw Artystycznych i Filmowych, zwraca się w nim z prośbą o wyrażenie zgody na przejście Konstantego Puzyny od początku nowego roku na stanowisko redaktora naczelnego miesięcznika „Dialog". Dzięki temu Puzyna staje się jednym z najważniejszych organizatorów intelektualnego życia polskiego teatru lat siedemdziesiątych.

Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Przesilenie. Lata 1968-1971 w życiu Konstantego Puzyny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, doi: 10.34762/5vzj-yv95.

Autor/ka

Katarzyna Niedurny

Katarzyna Niedurny (katarzyna.niedurny@e-at.edu.pl) – teatrolożka, współautorka Podcastu o Teatrze. Pisze książkę biograficzną o Konstantym Puzynie. ORCID: 0000-0002-7938-470X.

Przypisy

1. Taką wersję zdarzeń przedstawia m.in. Marta Fik w *Kulturze polskiej po Jałcie*.
2. Zygmunt Hübner był dyrektorem Starego Teatru w Krakowie w latach 1963–1969.
3. Konstanty Puzyna był zapalonym ornitologiem.
4. Puzyna wspomina wcześniej o wysłanych Błońskiemu tekstach do redakcji.
5. Tekst *Zagadnienia „Wesela”* został opublikowany w programie do spektaklu w reżyserii Maryny Broniewskiej i Jana Świderskiego w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie (1955), a następnie w skróconej wersji w „Przeglądzie Kulturalnym”.
6. *Czasem coś żywego*, recenzja *Warszawianki* Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Przybylskiego, PWST, Warszawa 1969.
7. *Powrót Chrystusa*, recenzja z *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego.
8. *Niemy płacz*, tekst o pokazach zespołu Bread and Pupped Theater na II Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Dzieje grzechu. „Nie-boska komedia”, Żydzi i doświadczenia*

estetyczne, [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny, Warszawa 2016.

Axer, Erwin, *Kartka z pamiętnika. Wielkość i upadek redaktora „Dialogu”*, „Dialog” 1987, nr 7-8.

Dasko, Henryk, *Dzienniki polityczne, Rakowski, Mieczysław F.*, „Gazeta Wyborcza”, 19.01.2001, https://wyborcza.pl/7,75517,108242.html [dostęp: 30.09.2026].

Fik, Marta, *Burzliwa pogoda – z oddalenia*, „Dialog” 1991, nr 5-6.

Fik, Marta, *Marcowa kultura: wokół „Dziadów”, literaci i władza, kampania marcowa,* Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995.

Fik, Marta, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lata 1944-1981,* Polonia, Londyn 1989.

Greń, Zygmunt, *Teatr zamknięty,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Grodzicki, August, *Kicze i nie kicze*, nieopisany wycinek prasowy w Archiwum Instytutu Teatralnego.

Koenig, Jerzy, *Zmęczeni?*, „Teatr” 1968, nr 19.

Kott, Jan, *Ket w samo południe*, „Dialog” 1990, nr 4.

Krakowska, Joanna, *Mikołajska: teatr i PRL,* Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2011.

Krasiński, Edward, *Z archiwum: Książę Magister,* „Dialog” 1990, nr 4.

Kto to był Stampf'l, „Dialog”, 25.04.2023, https://www.dialog-pismo.pl/blog/kto-byl-stampfl [dostęp: 20.06.2026].

Niedurny, Katarzyna, *Czyli o czym? Redaktor Konstanty Puzyna*, „Dialog” 2026, nr 5.

Paczkowski, Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Bywalec [Daniel Passent], *Kochany Panie Puzyna!*, „Polityka” 1975, nr 7.

Puzyna, Konstanty, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Puzyna, Konstanty, *Bardzo dużo postulatów*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 1.

Pomian, Krzysztof, *Ket, czyli szkoła krytyki,* „Dialog” 1990, nr 4.

Raszewska, Magdalena, *Dejmek,* Teatr Narodowy, Warszawa 2021.

Raszewski, Zbigniew, *Raptularz 1967/1968*, Interim, Warszawa 1993.

Raszewski Zbigniew, *Raptularz 1968-1969,* Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Szpakowska, Małgorzata, *Wstęp* do: Konstanty Puzyna, *Dzieje grzechu*, „Dialog" 2015, nr 4.

Tatarkiewicz, Anna, *Pochwała Nerona?,* „Polityka", 19.07.1969.

Tatarkiewicz, Anna, *Teatr i kontestacja*, „Polityka", 14.08.1971.

Tomasik, Paweł, *Oddział Warszawski Związku Literatów Polskich wobec zawieszenia spektaklu „Dziady" w Teatrze Narodowym*, www.przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/113605,Oddzial-Warszawski-Zwiazku-Literatow-Polskich-wobec-zawieszenia-spektaklu-Dziady.html [dostęp: 20.06.2026].

Wasąg, Magdalena, *Cień Ameryki, „Zwykła sprawa" Adama Tarna i „Dwunastu gniewnych ludzi" Sidneya Lumeta*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cien-ameryki [dostęp: 20.06.2026].

Wasąg, Magdalena, *„Ja już podarłem kilka swoich sztuk…" Z archiwum osobistego Adama Tarna,* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2022, nr 64.

Wysińska, Elżbieta, *Szukając doskonałości,* „Dialog" 1990, nr 4.

Alina Ślesińska 1922-1994, pod red. Ewy Toniak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.

Zebranie Komisji Programowej Dramatu SPATiF-ZASP (25.02.1968), oprac. Edward Krasiński, „Pamiętnik Teatralny" 2025, nr 3/4, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/issue/view/248 [dostęp: 20.06.2026].

Archiwa

Archiwum prywatne Konstantego Puzyny.

Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego zgromadzona w Bibliotece Jagiellońskiej BJ 328-357/10, 1-173/11, 95-171/13.

Archiwum Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, teczka osobowa Konstanty Puzyna.

Zacytowane materiały prasowe pochodzą z Archiwum Instytutu Teatralnego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przesilenie-lata-1968-1971-w-zyciu-konstantego-puzyny*