

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

ESJE

OKNO OTWARTE NA TEATR. REPORTAŻ JAKO NARZĘDZIE PRACY KRYTYKA

MAŁGORZATA DORNA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Profesorowi Janowi Ciechowiczowi

Traktowanie dzieła sztuki, szczególnie malarstwa lub spektaklu teatralnego, w kategoriach „okna” sięga tradycji piętnastowiecznych traktatów podejmujących temat iluzoryczności obrazu, technik budowania przestrzeni, trójwymiarowej perspektywy. Analiza przeżyć odbiorcy, któremu nie wystarcza już sytuacja obserwatora tego „co wewnątrz”, odbiorcy odrzucającego granice wyznaczone przez oprawę obrazu czy architekturę sceny – staje się coraz częściej przedmiotem zainteresowania badaczy teatrów eksperymentalnych, wypowiedzi z pogranicza sztuk oraz tekstów kulturowych, charakterystycznych dla tak zwanych „nowych mediów”. U okna staje się zazwyczaj samotnie, niekiedy w towarzystwie krytyka, ale celem nie jest tu ogląd dzieła od zewnątrz, zza umownie istniejącej szyby, a raczej wejście w otwartą przestrzeń i doświadczanie nieznannej, stworzonej przez artystę „realności” (Zawojski 2009).

Uchylenie okiennicy

W XXI wieku zawrotną karierę robią zapisy z „czarnych skrzynek” samolotów. Zapisy na moment przed katastrofą, na minutę przed, na kilka sekund przed... Znany grafik Roman Opalka ustawia kamerę, by każdego dnia filmować (etap po etap etapie, scena po scenie) proces umierania własnej twarzy. Adeptom sztuki dziennikarskiej radzi się, by pierwszy akapit tekstu był „mocny”, „na uderzenie”, by epatował czytelnika tym, co okrutne, co pokazane brutalnie, szokująco, bez znieczulenia.

We współczesnym, zalanym magmą kultury masowej świecie, teksty z gatunku „nonfiction”, najczęściej relacje „na żywo”, dokumentalne zapisy wydarzeń, w których rola dziennikarza sprowadza się do sprawnego ułożenia „mozaiki scen” – znajdują znacznie większe grono odbiorców niż teksty wymagające od czytelnika wrażliwości, intelektualnego przygotowania i czasu. Współczesny poszukiwacz sensacji, bywalec plotkarskich portali społecznościach, kolekcjoner wielobarwnych fetyszy i gadżetów, programowo demonstrujący brak tożsamości, obnoszący swoje wnętrze na zewnątrz, dodający kolejne tatuaże do (niekoniecznie estetycznej) „tekstury” spreparowanego ciała – ulega przemożnej potrzebie „dotykania”, oglądanych „na własne oczy” zdarzeń, których we własnym (raczej „zgrzebnym”) życiu nie dane mu będzie doświadczyć.

Demaskując ten popkulturowy fenomen, sięgając do psychologii odbioru dzieła sztuki, poszukując równocześnie społecznych uwarunkowań zainteresowania reportażem w kulturze współczesnej – Thomas Connery odkrywa przyczynę „kariery” tej (wyróżniającej się na tle „breaking news”) formy wypowiedzi dziennikarskiej. W swym lapidarnym eseju *A Third Way to Tell the Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century* – Thomas Connery, analizując zjawisko popularności publikowanych w codziennej prasie kryminalnych szkiców Lincolna Steffensa, twórcy gatunku „descriptive narrative” – pisze: „To nie była «wiadomość», jakiej żąda większość gazet, ani bardziej wypracowana nowela, wymagana przez magazyny. To było tak, jakby czytelnikowi otwarto okno na Nowy York [...]. Steffens pozwolił czytelnikowi «zobaczyć», nie tylko «usłyszeć» o mieście” (Connery 2008: 13).

Kluczowym sformułowaniem okazuje się kwestia „widzieć” – nie tylko znać ze słyszenia, „słyszeć”, którą można by uzupełnić stwierdzeniem, że nie chodzi tutaj o widzenie czegokolwiek, a o widzenie „przez okno” (doświadczenie) rzeczy ważnych, przy czym pojęcie ważności winno zostać zdefiniowane w kontekście konkretnego czasu i relacji społecznych. Dla współczesnego człowieka, człowieka pierwszej połowy XXI wieku ważną informacją okazuje się bowiem tylko to, co porusza lub wstrząsa nim „tu i teraz”, zazwyczaj w momencie wygłaszania komunikatu,

podania wiadomości (odpowiednio zaskakującej, bulwersującej, niezwyklej) po raz pierwszy. Znamienne jest bowiem, że gdy pojawi się ona po raz wtóry, u dołu ekranu telewizora, na tak zwanym „pasku informacji” – zostaje oswojona, zaakceptowana i zazwyczaj traci swoją moc, traci znaczenie. Wydaje się więc, że współczesny człowiek, zainteresowany wyłącznie szybkim i skutecznym (jak w grze komputerowej) przekazem prostych informacji – nie będzie wiernym czytelnikiem recenzji, czy eseju na temat sztuki, tym bardziej że do jego odbioru potrzeba przygotowania.

Z nostalgią można zatem wspominać początek lat 70. ubiegłego stulecia, kiedy to na polskim rynku wydawniczym pojawił się zbiór tekstów Konstantego Puzyny *Burzliwa pogoda* – wyznaczający nowy sposób myślenia i pisania, nie tylko na temat teatru, ale także na temat sztuk wizualnych w ogóle (Puzyna 1971).

Do istotnych, odciskających swe piętno na życiu kulturalnym zdarzeń należały wówczas wszelkiego rodzaju happeningi, działania z pogranicza teatru i plastyki, inscenizacje, odsuwające premiery i spektakle „profesjonalnych” teatrów na dalszy plan. Były to zatem czasy szczególnie, kiedy w teatrach studenckich, eksperymentalnych, w salonach wystawienniczych, a nawet na uniwersytetach – działo się więcej niż w życiu. Czasy, kiedy to przestrzeń kultury nieoficjalnej stanowiła jedno z nielicznych miejsc, w których można było mówić własnym, zdecydowanym głosem o sprawach dyskretnie przemilczanych w głównym nurcie przekazywanych społeczeństwu informacji, w nurcie cynicznie poddawanych kontroli i cenzurze, wpływom wszechobecnej propagandy.

Pokolenie lat 70. ubiegłego stulecia, pokolenie zakorzenione w czasach PRL-u traktowało wszelkie przejawy awangardowych poczynań, obecnych w przestrzeni galerii sztuki lub teatru (szczególnie teatru funkcjonującego poza oficjalnym obiegiem kultury) – na prawach elitarnego, ważnego wydarzenia. W efekcie, zamiast otwierać przed oczami czytelnika owe „okna” na ulice Nowego Yorku, o których wspomina Connery – krytykowi sztuki, osadzonemu (jak w więzieniu) w mrocznych realiach PRL-u, udawało się co najwyżej uchylić „okiennicy”. Na tyle jednak szeroko, by odbiorca mógł poczuć atmosferę *Apocalypsis cum Figuris* Jerzego Grotowskiego, czy popatrzeć z bliska na aktorów *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, marząc by choć na chwilę stać się (w ten jakże umowny sposób) bywalcem któregoś z teatrów Paryża lub Londynu¹.

Fakt, że nie wszystkim zainteresowanym dane było uczestniczyć w owych działaniach z pogranicza sztuk, nierzadko noszących znamiona ekstatycznych obrzędów lub skandalizujących happeningów, spektakli do pewnego stopnia zakazanych i niszowych – stawiał przed krytykiem

¹ Nieprzypadkowo K. Puzyna traktuje oba wymienione spektakle na prawach arcydzieł, wydarzeń „rangi światowej”, pojawiających się na ówczesnej „pustyni kulturalnej”. W kolejnym zbiorze publikuje obszerny felieton *My umarli* (Puzyna 1982: 102-114).

szczególnie trudne i ambitne cele². Poważnie traktujący swą pracę „redaktor” (mianem tym nazywano autorów zarówno esejów, jak i felietonów poświęconych sztuce, przekonując, że czytelnik jest wszędzie – i w stoczni i na uniwersytecie) musiał nie tylko dokonywać oceny i komentować zdarzenia, w których tak zwany „przeciętny odbiorca” nie brał osobiście udziału. Wydaje się, że krytykowi sztuki zależało także na pokazaniu wybranych, konkretnych działań artystycznych w tak wiarygodny sposób, by czytelnik poczuł się ich świadkiem i uczestnikiem, niekiedy nawet współtwórcą, gdyż swoistym wyznacznikiem teatralności stawało się wówczas owo napięcie, „iskwienie” między widownią i sceną³.

Formą wypowiedzi, która pozwalała na realizację tak ambitnie pomyślanego programu, stawał się wówczas reportaż – wykorzystywany fragmentarycznie w felietonie, recenzji lub eseju i w konsekwencji – traktowany jako specyficzne narzędzie wspomagające pracę teoretyka, krytyka czy historyka sztuki. Ponadto ten typ prozy, którą można by dzisiaj określić (raczej umownie) mianem „dokumentującej”, występował zazwyczaj tam, gdzie stosunkowo trudnym zadaniem wydawało się przeprowadzenie jednoznacznej oceny czy subiektywnej interpretacji zdarzeń.

Konstanty Puzyna nigdy nie pozwalał sobie na ferowanie wyroków a priori, mimo że tylko niektóre zjawiska artystyczne zyskiwały jego akceptację, ale starał się oddać atmosferę panującą na scenie, ułatwiając tym samym odbiorcy zrozumienie konkretnego spektaklu. Jakże zatem bliska okazywała się obierana przez niego perspektywa, znana współczesnym teoriom reportażu, odwołującym się do pogranicza nauk empirycznych i technik intuicyjnego poznawania, gdzie stwierdza się jasno, że „reportaż jest zawsze subiektywnym działaniem w celu zrozumienia, na każdym etapie jego powstawania, od spotkania z bohaterem, po stworzenie opowieści. Aby z jednostkowych historii, pojedynczych zdarzeń i sytuacji stworzyć opowieść, autor reportażu musi znaleźć do nich klucz, przeciwstawić się entropii, spojrzeć w (hiper)tekst” (Piechota 2011: 101).

Wprowadzenie elementu reportażu (w jego bardzo ograniczonej, okrojonej formie) pozwalało czytelnikowi tekstów Puzyny na zrozumienie spektaklu i dokonanie samodzielnej oceny oraz interpretacji przedstawionego materiału, który w tradycji krytyki plastycznej lub teatralnej wykorzystywany był zwykle jako rodzaj egzemplifikacji lub argumentacji postawionej przez autora tezy.

² „Będziemy wybierać spektakle wybitne i znamienne, aby przy sposobności zapoznać z nimi tych, którzy nie mogli ich zobaczyć” – zapowiadał K. Puzyna na łamach prowadzonego przez siebie „Dialogu” w 1972 r., wprowadzając nową rubrykę *Próby zapisu*. Nadrzędnym celem miało być tu „pokazanie” odbiorcy wybitnych spektakli, w których nie mógłby on osobiście uczestniczyć (Puzyna 1982: 69).

³ Wypowiadał się na ten temat wielokrotnie Jerzy Grotowski, analizując sytuację „aktora ogołoconego”, aktora – performera, który wchodzi w rolę „do końca”, do tego stopnia, by wykraczać „poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczalne świętokradztwo, docierać do prawdy o sobie i pozwolić na „powstanie podobnego procesu w widzu” (Grotowski 2012: 255).

Puzyna nie stawiał tezy, nie podawał odbiorcy gotowych interpretacji. On patrzył i proponował czytelnikowi swych tekstów równie wnikliwe, niepozbawione zachwyty neofity – spojrzenie! I nie sposób nie przyznać, że zawierała się w tej propozycji jakaś (godna podziwu) skromność, delikatność, wrażliwość dokumentalisty, który na każdy przejaw artystycznego działania spogląda z entuzjazmem odkrywcy i przenikliwością badacza, artysty o duszy zachwyconego dziecka, zachęcającego czytelnika do dzielenia tej nieskażonej emocji, owego spontanicznego, wspaniałego uczucia.

Oczywiste jest zatem, że włączenie „okruców” czy fragmentów reportażu w obręb płynnego toku narracji – dawało szansę na mniej konwencjonalne określenie relacji między autorem i czytelnikiem. Nadawca „komunikatu” przestawał bowiem przemawiać *ex cathedra* (co w dziennikarstwie epoki gierkowskiej zdarzało się nader często), a odbiorca nie musiał pełnić (zawsze dość upokarzającej) roli biernego, podporządkowanego słuchacza. Innymi słowy krytyk lub recenzent nie dozwalał sobie (mimo wyraźnych sugestii redaktora „naczelnego” czy „prowadzącego”) na narzucanie własnego punktu widzenia czytelnikowi. Fragment tekstu dokumentalnego (lub „dokumentującego”) pojawiający się w ramach dłuższej wypowiedzi literackiej – prowadził do podjęcia wielce ryzykownej gry, do podjęcia osobistego dialogu z adresatem, dozwalając mu na doświadczanie roli samodzielnego, niezależnego i aktywnego widza.

Wypada również zastrzec, że terminem „zdarzenie” określało się w tamtych czasach nie tylko tak zwane „artefakty”, czy może „obiekty sztuki”, ale także całe sekwencje scen tworzących strukturę happeningu, artystycznego działania, czy wreszcie – skierowanego do ścisłego kręgu adresatów – widowiska, charakterystycznego dla „teatru poza teatrem”, poza oficjalnie akceptowaną, kontrolowaną przez cenzurę przestrzenią sceny.

Kiedy pod koniec lat 70. w kręgu zainteresowań krytyki pojawił się teatr „Gardzienice”, pisanie na temat konkretnych spektakli, które w istocie stanowiły rodzaj „przystanków” na trasie teatru wędrownego, teatru poszukującego nie tylko inspiracji „w terenie”, ale i w społeczności „nieskażonych cywilizacyjnie” odbiorców – wymagało w równej mierze doświadczenia reportażysty, co teatrologa. Wspomina o tym specyficznym zjawisku (niezwykle interesującym w kontekście ówczesnej – poddanej wszechobecnej kontroli państwa – kultury) Jan Ciechowicz, podkreślając że krytycy zaczęli wówczas „chodzić” za teatrem, uprawiając gatunek z pogranicza „pasjonującego szkicu-eseju” oraz (jak można by dodać, podążając tropem przywołanych tutaj rozważań) także „reportażu” (Ciechowicz 2010: 102). Jak bowiem stwierdza Ciechowicz, wspominając o głośnej książce Zbigniewa Osińskiego *Gardzienice – więcej niż teatr* (1979), „Osiński «chodził» bodaj za Gardzienicami od początku. Wygląda na to, że był na wyprawach

w Białkopodlaskiem (Granna, Gnojno), w Białostockiem (Ostrów, Grzybowski, Sanniki, Kruszyniany), ale i we Włoszech, na pierwszej zagranicznej ekskursji Staniewskiego (18-29 lipca 1979, Santarcangelo, Apeniny). Przynajmniej do takich wniosków można dojść, czytając jego pasjonujący szkic-esej *Gardżenice – więcej niż teatr* (Ciechowicz 2010: 102):

Warto tutaj podkreślić, że o „teatrze w drodze” pisze Jan Ciechowicz, odwołując się nie tylko do własnych obserwacji i doświadczeń (przyznaje bowiem, że widział przynajmniej trzy spektakle Gardżenicy), ale do tekstu, który okazać się musiał na tyle sugestywnym i wiarygodnym, by dać szansę na doświadczenie owej drogi osobiście, owej atmosfery teatru, której nie można było w pełni odczuć, oglądając spektakle pokazywane już w latach 80. i 90., gościnnie w Warszawie.

Widać tutaj wyraźnie jak znaczącą rolę – nie tylko w świecie wyobrażeń zwykłego miłośnika sztuki, ale i świecie posługującego się określonym instrumentarium badawczym naukowca, znawcy teatru, teoretyka – odgrywają owe „reporterskie” fragmenty wplecione w misternie budowaną strukturę wspomnień, dzienników, esejów, felietonów lub szkiców. Liczy się tutaj bowiem, co wielokrotnie podkreślają autorzy praktykujący różne formy z pogranicza reportażu i literatury „nonfiction”, wiarygodność w przedstawieniu faktów, działających na wyobraźnię mocno, zdecydowanie, „bez znieczulenia”.

Niezależnie zatem od tego w jaki sposób „fakt” lub „zdarzenie” będące motywem przewodnim tekstu zostałyby zdefiniowane – powinno być okazać się na tyle atrakcyjne, by poruszyć, sprowokować odbiorcę, by rozbudzić jego ciekawość w takiej mierze, w jakiej mógłby to uczynić dobrze napisany dokument lub nagrany materiał filmowy.

Jak bowiem podkreśla się w rozważaniach poświęconych warsztatowi dziennikarza – reportaż musi mieć nie tylko piętno owego „human touch” (którego obecność dobry krytyk przeczuwał intuicyjnie), owego osobistego „dotknięcia”, pozwalającego na pokazanie tego, co ogólne przez pryzmat subiektywnych odczuć i doświadczeń bohatera, ale także piętno pewnego rodzaju „skazy”, artystycznego „spięcia”, konfliktu, którego zaistnienie nie dozwala na pozostawienie odbiorcy obojętnym.

W felietonach teatralnych Konstantego Pużyny, pisanych z ogromną emocją, a jednocześnie bardzo rzetelnych, posługujących się „uczciwym” warsztatem teatrologa, owo postulowane „human touch” nie jest tylko przyjęciem punktu widzenia bohatera. Tutaj głos ma adresat, domniemany odbiorca, czytelnik. On to bowiem staje z autorem „u okna”, by wejrzeć w strukturę spektaklu, w technikę aktorskiej gry, by doświadczyć obecności drugiego człowieka i atmosfery sceny. Natomiast „uogólnienia”, rozważania „czysto” teatrologiczne, krytyczne – stanowią źródło „zderzenia”, źródło owego intelektualnego konfliktu, bez którego tekst byłby

co najwyżej poprawną, ale i wielce nudną recenzją prowincjonalnego (mowa tu o prowincji ducha, nie miejsca) krytyka.

Adresat prozy Puzyny, adresat „wpisany w dzieło” nie tylko powinien poczuć się zaangażowanym emocjonalnie, dać „wciągnąć się w opowiadaną historię”, dozwolić sobie na zainteresowanie „charakterystycznym szczegółem, epizodem, czy obserwacją” (Chyliński 2008: 70). On tam po prostu jest, wchodzi w przestrzeń graniczną, doświadczając zarówno bliskości autora, jak i bliskości rozgrywającego się na jego oczach spektaklu.

Skoro zatem odbiorca staje się sam obserwatorem, współuczestnikiem, doświadczając podobnych (jeżeli nie tożsamy) odczuć i emocji jak te, które towarzyszą autorowi w chwili osobistego kontaktu z dziełem sztuki, o którym pisze lub ze zdarzeniem teatralnym, które analizuje – to dane jest mu (owemu domniemanemu odbiorcy) także osobiste prawo do współtworzenia tekstu. Czyni to poprzez konkretyzację podpatrywanych scen i zachowań, poprzez dookreślanie przestrzeni otwartych, niedookreślonych celowo przez autora, nie tracąc równocześnie z pola widzenia owej szerokiej perspektywy, owych odległych planów zaokienego pejzażu, rozległego, malowanego „szerokim pędzlem”, z rozmachem i pasją – pejzażu sztuki, kultury, wreszcie życia polskiego społeczeństwa.

Źródłem tego doświadczenia upatrywać należy w stylistyce, konstrukcji oraz w szczególnym rodzaju „literackości” tekstów Konstantego Puzyny, które, mimo że powstały kilkadziesiąt lat temu, spełniają wszelkie warunki współczesnego nam, coraz bardziej popularnego modelu „estetycznego” czy też „artystycznego” dziennikarstwa, funkcjonującego na pograniczu różnych dyscyplin sztuki.

Oba wymienione tutaj terminy – wprowadzone w początkach XXI wieku przez Alfredo Cramerottiego, performerę, krytyka i teoretyka, autora zbioru *Aesthetic Journalism* – zdają się otwierać nową perspektywę nie tylko przed badaczami „nonfiction literature”, której istota opiera się na podobnych zasadach jak konstrukcja klasycznego reportażu, ale także przed tymi, którzy dopatrują się znamion literackości w tekstach krytyków sztuki czy felietonistów wykorzystujących techniki dokumentalne lub paradokumentalne. Przy czym o ile tak zwana „nonfiction literature”, której tak wiele zawdzięcza koncepcja „aesthetic journalism”, nie stara się czytelnika o niczym przekonać – dziennikarstwo nastawione na eksponowanie walorów estetycznych eseju lub recenzji, wykorzystujących elementy reportażu ma za zadanie zasugerować (w nienachalny, ledwie uchwytny sposób) punkt widzenia autora, z którym odbiorca powinien się (w jakiejś mierze) zgadzać (Cramerotti 2009: 20).

Znaczący jest również fakt, że terminu „artistic journalism” używa się w przywoływanej teorii wymiennie z terminem „aesthetic journalism”, a Alfredo Cramerotti zastrzega, że „Estetyka

[na przykład estetyka poznania – przyp. M.D.] jest procesem otwierania naszej wrażliwości na różnorodność form [...] i przekształcania ich w konkretne doświadczenie [...]. To jest raczej zdolność wypowiedzi artystycznej do poruszenia naszej wrażliwości i przekształcania uczuć w pogoni za (wzrokowym, ucieleśnionym) doświadczeniem” (Cramerotti 2009: 21).

Można zatem przyjąć, że podobnie jak Konstantemu Puzynie nie wystarczyły ramy felietonu teatralnego czy eseju (mimo swobody owej formy wypowiedzi), by wprowadzić czytelnika w świat sceny eksperymentalnej, teatru poszukującego, „teatru źródeł” i rytuałów, jakim na kolejnych etapach swego rozwoju był teatr Grotowskiego, tak współczesnemu nam artyście, twórcy happeningu czy innej formy wypowiedzi z pogranicza sztuk – nie wystarczają już środki ekspresji wizualnej.

Puzyna, opisując spektakl Teatru Laboratorium, wprowadza czytelnika w przestrzeń scenicznego „dziania się”, stosując we fragmentach opisu technikę reportażu, podczas gdy autor instalacji, działania plastycznego czy rozwiązań wizualnych w stylu „environment art” stara się dookreślić, dopowiedzieć swoje emocje poprzez wprowadzenie dokumentującego je tekstu, dziennikarskiego zapisu faktów.

W konsekwencji dla potrzeb rozważań współczesnego teatrologa na temat doświadczeń i przydatności wiedzy reportażysty wydaje się celowe przyjęcie (zapewne dość specyficznej) definicji reportażu, postrzeganego nie tyle w kategoriach osobnego gatunku literackiego, ile raczej „narzędzia” pozwalającego na „otwarcie okna”, okna wbudowanego w strukturę, konstrukcję tekstu, który sam w sobie reportażem nie jest i być nim nie powinien.

U okna autor tekstu staje wraz z czytelnikiem, nie z „jakimkolwiek” i nie „przypadkowym”, a tylko z takim, który da się sprowokować i świadomie podejmie ową emocjonującą – niełatwą w istocie – grę. Następuje tutaj zatem jawne przekroczenie granicy reportażu – odbiorca tekstu nie musi już bowiem „zakładać, że ma do czynienia z relacją świadka opowiadanych wydarzeń”, z tym kto „obserwuje opisywane miejsca” lub z tym, kto staje się „rozmówcą przedstawionych w tekście ludzi” (Jeziorska-Haładyj 2013: 116). Tak więc odbiorca nie potrzebuje już tylko bliskości intelektualnej autora, który postrzega opisywaną realność „w jego imieniu”, ale sam ma okazję owej realności „dotknąć”, doświadczyć, postrzegając ją w kategoriach owego „tangible experience”, o którym wspominał Cramerotti. Zatem ten, kogo skusi wyprawa w obszary nieznanne, wybiera „trzecią drogę”, drogę podobną do tej przedstawionej przez Cramerottiego, wytyczoną już wcześniej, trudną jak ta, którą podążał Konstanty Puzyna i niemal zupełnie obcą współczesnej krytyce prasowej.

Współcześnie bowiem dychotomiczny podział na „uczniów” Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall staje się w realiach polskiej prasy swoistym stereotypem, dotyczącym przede

wszystkim młodych adeptów dziennikarstwa, którzy nie wyobrażają sobie, że można praktykować reportaż nie odnosząc się do wykreowanych „mistrzów”, odrzucając wzorce i autorytety.

Nie jest to wyłącznie przekonanie piszącej te słowa. Wystarczy przywołać tu znakomity tekst Jędrzeja Morawieckiego *Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie Imperium Ryszarda Kapuścińskiego*. Autor już na początku zastrzega, że poddawanie w wątpliwość literackich wizji „Mistrza” wydaje się zabiegiem tyleż niestosownym, co niebezpiecznym, gdyż wypowiedzanie się na temat reportażu Kapuścińskiego bez charakterystycznej dla adeptów sztuki dziennikarskiej egzaltacji, bez publicznie deklarowanych fascynacji i zachwyków – prowadzi do uzasadnionego strachu przed wykluczeniem ze środowiska, przed skazaniem na intelektualną i (co gorsza) towarzyską banicję (Morawiecki 2011).

Tak więc drogą pierwszą, prostą i szeroką jak pas startowy, uczęszczaną i powszechnie akceptowaną byłaby ta, którą zwykle przypisuje się kontynuatorom, spadkobiercom doświadczeń Ryszarda Kapuścińskiego, twórcy owych „epickich [...] kadrowanych jak fotografia, z historycznym tłem, z wieloma bohaterami pokazywanymi w półzbliżeniu”, cenionych w świecie jako symbol polskiej szkoły dokumentu – reportażu (Piechota 2011: 101). Drugą – drogą Hanny Krall, owe „filmowe zbliżenia, zaskakujący montaż kadrów, ruch i «puste» miejsca scenariusza, stop-klatki stymulujące wyobraźnię i wymagające uczestnictwa odbiorcy jako współtwórcy” (Piechota 2011: 102).

Temu jednak, kto zdecyduje się na drogę trzecią, bardzo osobistą, indywidualną (bowiem teatr felietonisty to zwykle „teatr osobny”), karkołomną (bo gdy jak w Laboratorium rampy i kulisów brak – przestrzeń rozrasta się poza horyzont), ekscytującą (bo teatr to tajemny, mroczny, dotykający „spraw ostatecznych”), na drogę Konstantego Puzyny – proponuję prześledzić konstrukcję *Powrotu Chrystusa* (1.10.1969) (Puzyna 1971: 47-59). Znaczenia tego eseju, zawierającego wyraźne elementy reportażu, nie sposób dzisiaj przecenić. O jego wyjątkowej pozycji zarówno w kontekście współczesnej polskiej myśli teatralnej, jak i w perspektywie kultury europejskiej dobitnie świadczy fakt ponownego opublikowania tekstu przez miesięcznik „Dialog”, którego Puzyna był redaktorem naczelnym w latach 1971 – 1989. *Powrót Chrystusa* został zatem wydany w formie osobnej publikacji, in memoriam: w 25. rocznicę śmierci autora, w dwóch wersjach językowych: angielskiej i polskiej (Puzyna 2014).

Okno Konstantego Puzyny. „Widzieć jasno w zachwyceniu”⁴

„*Apocalypsis cum figuris* od dawna domaga się opisu” (Puzyna 1971: 47) – zdaniem tym, tak prostym i jednoznacznym, otwiera Puzyna swój esej. *Apocalypsis* (ewidentna personifikacja) czeka i „domaga się opisu”. Niby banalny związek frazeologiczny, a jednak... *Apocalypsis* wielce niecierpliwe, zniecierpliwione... i od razu staje się oczywiste, że tak kategoryczne stwierdzenie odpowiada na dwa fundamentalne dla krytyka pytania: o cel i o formę wypowiedzi. Celem podjętej przez autora próby staje się „wypełnienie luki”, zapewne „luki” informacyjnej, natomiast formą – forma „teatrolologicznego opisu”. Tego, co oznacza dla Puzyny termin „opis”, „opis teatrolologiczny”, dowiadujemy się ze wstępu do całego zbioru, z rozdziału zatytułowanego celowo dość chropawo – *Na początek*.

Na początek to nie jakieś tam elegancko brzmiące *Uwagi wstępne* czy znane z nudnawych dysertacji *Wprowadzenie*. *Na początek* brzmi mocno, bezpośrednio, zdecydowanie i od razu wyznacza miejsce odbiorcy. Stosując bowiem kolokwializmy, których w tekście pojawi się wiele, Puzyna likwiduje, redukuje faktycznie niemal „do zera” domniemany dystans między autorem i czytelnikiem. Co więcej – mówi „tekstem”, czyli w sposób z lekka ironiczny, swobodny, budzący zainteresowanie. Mówienie „tekstem” to także rodzaj maski, konwencji, wykorzystywanej przez ambitnych „tekściarzy”, twórców dobrych kabaretów literackich, dzisiaj sztuki kulturowo obcej, niemal nieznannej.

Zatem na początek (sic!) Puzyna definiuje termin „opis”, a szczególnie „opis teatrolologiczny”, który ma być „sprawny i wierny”, „trafić w centrum zagadnień nurtujących i artystów, i społeczeństwo” (Puzyna 1971: 5). W efekcie chodzi tu o rezultat działań krytyka – świadomego konsekwencji dokonanych przez siebie wyborów, rezultat zapowiedziany (ukształtowanym w sposób niemal „modelowy” dla konwencji prozy „nonfiction”) „paratekstem”⁵.

Okladka *Burzliwej pogody* (zgodnie z projektem grafika Adama Załęskiego) okazuje się oszczędna, ascetyczna, czarno-biała, tak jak oszczędna w doborze środków ekspresji jest wypowiedź, częściowo utrzymana w konwencji prozy „nonfiction”. U góry: imię i nazwisko autora, żadnych dodatkowych informacji. U dołu: czarny, rozlany w secesyjną plamę – „kleks”.

⁴ Eufemistyczny synonim „czegoś więcej” niż „stan iluminacji”. To oczywiste zapożyczenie: tytuł szkicu Jana Błońskiego (PIW, Warszawa 1965) na temat twórczości Marcela Prousta. Wydaje się, że nie ma lepszego sformułowania, równie trafnie charakteryzującego stan umysłu i ducha kogoś, kto pozwala sobie konstruować zdarzenia literackie „z niczego”, czyniąc to w sposób logiczny i emocjonalny równocześnie. Dla współczesnego człowieka „niczym” okazuje się spektakl, inscenizacja, dzieło sztuki. Na miano „czegoś” może zasługiwać co najwyżej zapis w „kronice wypadków”.

⁵ Mianem tym, wykorzystywanym w teorii literatury, określa się zazwyczaj „werbalne i niewerbalne otoczenie tekstu głównego, przez które tekst zostaje zaprezentowany czytelnikom” (Jeziorska-Haladyj 2013: 124).

Tyle i tylko tyle. Na grzbiecie książki, z rodzaju „pocket” lub „paperbag books”, graficzny znak wydawnictwa: PIW. Liternictwo – wyraźne, krój liter (w języku drukarzy – „pisma szeryfowego”) przypominający – popularny za sprawą codziennej prasy – „block”.

Dla badacza dzieł sztuki (okładka lub obwoluta stanowi ewidentny „art object”) litera – traktowana na prawach graficznego znaku – nie jest przezroczysta. Wybór konkretnej czcionki może ewokować napięcie, wyzwalać (najczęściej podświadome) emocje, tym większe, im bardziej wyczuwalny jest związek między formą plastyczną i treścią. Co więcej, w środowisku grafików, projektantów, wydawców i twórców współczesnego marketingu panuje przekonanie, że „kroje szeryfowe naśladują ruch ręki i kojarzone są z tradycją”, podczas gdy „bezseryfowe stały się symbolem nowoczesności i postępu” (Gruszczyński 2015).

Na okładce *Burzliwej pogody* napięcie tworzy nie tylko kontrast barw, ale i form: geometryczny krój (raczej masywnych) liter zderzono tutaj z miękkim obrysem plamy, owego symbolicznego „kleksa”. Truizmem byłoby stwierdzenie, że problem umiejętnie budowanego napięcia okazuje się także jednym z istotnych „kluczy” do odczytania eseju *Powrót Chrystusa*.

Puzyna zaczyna – jak przystało na prawdziwego znawcę teatru i dramatu – mocnym, „tragicznym” akcentem, świadom znaczenia pierwszej sceny, na którą w tekście *Powrotu Chrystusa* składają się trzy początkowe akapity. Oznajmia zatem czytelnikowi, że *Apocalypsis* to dzieło wybitne, „na skalę większą, niż krajowa”, dzieło, które należy „zapisać możliwie dokładnie, dopóki się nie rozwieje, nie zejdzie z afisza” (Puzyna 1971: 47).

Wiadomo – literacki zapis widowiska to sprawa bardzo mozolna i trudna, niekiedy niemożliwa wobec nietrwałości, ulotności spektaklu. Zwykle jednak zostaje jakaś dokumentacja pracy nad inscenizacją w formie scenariusza, partytury widowiska. Rolą krytyka jest zatem podążać po śladach, tropić zachowania sceniczne aktorów, analizować didaskalia, odtwarzać własne emocje, przypominając sobie zapisane przez reżysera kolejne akty i sceny. Tu jednak nie ma scenariusza, czyli – nie ma właściwie nic! Tylko jakieś ulamki, fragmenty, odpryski, ów „chaotyczny zlepek cytatów”, gdyż (jak podkreśla Puzyna) „rządzą tu prawa poezji, nie prozy, prawa odległych skojarzeń, nakładania się metafor, ciągłego przechodzenia obrazu w obraz, akcji w inną akcję, sensu w inny sens” (Puzyna 1971: 47).

Przywołane tu zdanie to nie tylko kwintesencja teatru Grotowskiego, istota tego teatru pokazana w formie skondensowanej, skupiona jak w soczewce, ale także bezwzględna, brutalna konstatacja faktów, faktów z życia krytyka, któremu odebrano (już „na wejściu”) wygodne narzędzie badawcze, jakim okazuje się przechowywana zwykle w archiwum typowego teatru dokumentacja.

Co zatem pozostaje krytykowi? Otwarcie pierwszego „okna”, okna z widokiem na scenę? Puzyna czyni to zdecydowanym, nonszalanckim gestem, działając na oniemiałego czytelnika z siłą godną malarstwa Hieronima Boscha, który, otwierając okna swych przerażających w istocie, zagęszczonych, surrealnych obrazów, stawiał widza w sytuacji milczącego świadka rozgrywającej się na płótnie, rozpisanej na konkretne ujęcia i epizody, permanentnej Apokalipsy.

Obaj – i Puzyna, i Bosch – stosowali formę reportażu, którą dzisiaj nazwalibyśmy mianem „aesthetic reportage”, z zastrzeżeniem, że w obu przypadkach osoba reportażysty jest niemal niedostrzegalna. Owo „niemal” ma tutaj istotne znaczenie, jeżeli przyjąć, za Joanną Jeziorską-Haladyj, autorką przywoływanej wcześniej rozprawy literaturoznawczej, że osoba mówiąca w reportażu okazuje się często właśnie „przezroczyista”, ale już „narzędziem ujawnienia punktu widzenia reportera jest też czasem ironia”, która uwidacznia się niekiedy „na poziomie nadawczym wyższym niż poziom narratora” (Jeziorska-Haladyj 2013: 121).

W przypadku dzieła Puzyny i wizji artystycznych Boscha swoistym wyznacznikiem obecności mówiącego staje się stosowanie malarskiego, godnego niemieckiego ekspresjonizmu – obrazowania. U Puzyny czytamy zatem, że Grotowski „mnoży i zderza znaczenia: twarz aktora wyraża co innego niż równoczesny gest ręki, a jeszcze co innego niesie w tym momencie reakcja przeciwnika; w głosie jest groźba, w oczach radosna jasność, w spazmatycznym skurczu ciała – ból” (Puzyna 1971: 48).

Podobnie postrzega kompozycję obrazu Hieronima Boscha *Chrystus dźwigający krzyż* (1515/16) współczesny odbiorca sztuki, przed oczami którego pojawia się nagle (w nagłym błysku świadomości) zagęszczona, polifoniczna płaszczyzna obrazu, kompozycji zbudowanej z konwulsyjnie wykrzywionych, groteskowych twarzy, z pokazanych fragmentarycznie i w bliskich planach, na zbliżeniach, wylaniających się z aksamitnej czerni torsów bohaterów, których gesty pozostają w bolesnej sprzeczności z mimiką.

W obu przypadkach mamy do czynienia z nagłym otwarciem „okna”, z „gęstością”, którą Puzyna nazywa mianem „gęstości poetyckiej”, „myślowej”, z niebywałą ekspresją, która zmusza odbiorcę do zupełnego zespolenia się z dziełem. Co więcej – obaj twórcy mają adresata „po swojej stronie”, co gwarantuje przyjęty sposób narracji. W przypadku dzieła Boscha, w którym tłum towarzyszących Chrystusowi osób pokazany został nie jako zbiór konkretnych postaci, a jako swoista „kolekcja” twarzy – interpretacja jest jednoznaczna. Konwencjonalny portret Chrystusa został skonstrastowany z dotkniętymi piętnem zła, zdeformowanymi i odrażającymi wizerunkami uczestników zapisanej na płótnie sceny. Odbiorca dzieła może poczuć się jednym z tłumu (nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem zdarzenia) szczególnie gdy uzna, że sam „bez winy”, czy może „bez grzechu” nie jest.

Nieco inaczej wygląda ten sam problem (problem bliskości „nadawcy komunikatu” i odbiorcy) w odniesieniu do tekstu *Powrotu Chrystusa*. Tutaj autor musi zadać sobie trochę trudu, by pozyskać zaufanie czytelnika, nie działają tu bowiem żadne przekonania zbiorowe, żadne utarte drogi odbioru, czy schematy interpretacyjne, tak widoczne w sposobie kreacji Chrystusa (jedynego szlachetnego w tłumie upodlonych) w malarstwie Hieronima Boscha.

Puzyna ma jednak swoją strategię. Wielokrotnie przypomina adresatowi *Powrotu Chrystusa*, że nie tylko jemu (domniemanemu widzowi) trudno byłoby odczytać intencje Grotowskiego, ale i krytykowi także. Pomaga mu w tym żmudnym procesie (pozyskiwania odbiorcy) stosowanie zaimka „My” (co raczej jest oczywiste) oraz głośne wyrażanie własnych wątpliwości i ujawnianie ograniczeń typowego warsztatu teatrologa (co już tak oczywiste być nie musi). „Połowę spraw rejestrujemy ledwie kątem oka [...], aby je jednak opisać szczegółowo trzeba by każdą sekwencję aktorską obejrzyć wielokrotnie [...]” – wyznaje w jednym miejscu Puzyna. „O wiele łatwiej zrozumieć ten poemat, niż zrationalizować takie rozumienie.” – zastrzega w innym fragmencie (Puzyna 1971: 48).

Autorowi eseju nie wystarcza jednak owa wielce poprawna, pozbawiona emocji, nieledwie „letnia” relacja z czytelnikiem. On musi pozyskać zwolennika, partnera dyskursu, uczestnika „gry”, który ani na moment nie przestaje być czujny, napięty, skoncentrowany. Krytykowi, który otwiera kolejne „okna” na spektakl, na konkretne sceny – nie wystarcza już zatem obecność czytelnika-observatora. Tutaj musi pojawić się widz, siedzący „w pierwszym rzędzie”, uczestnik obrzędu, dający się ponieść fali przyływów i odpływów emocji, gdyż teatr bez podatnego na wzruszenie widza, bez owej uczuciowej „fali tsunami” nie istnieje, a przecież teatr – to także metafora życia!

Co prawda stwierdzenie, że „życie jest teatrem” nie wydaje się być wielce odkrywczym, ale zastanawiając się nad tym, co stanowi istotę teatru, warto odwołać się do definicji Petera Brooka, która w swobodnym przekładzie brzmi następująco: „Mogę wziąć dowolną pustą przestrzeń i nazwać ją nagą sceną. Człowiek podąży poprzez tę pustą przestrzeń, podczas gdy ktoś inny obserwuje go i oto wszystko, co jest potrzebne, by zaistniał teatr” (Brook 1996: 9).

Problem odległości teatru od życia, problem interakcji między obserwowanym i obserwatorem – porusza wielu teoretyków, ale dla Puzyny ma on wagę najwyższą. Znaczący powinien okazać się zatem również dla czytelnika *Powrotu Chrystusa*, tym bardziej, że termin „teatralizacja życia” stał się niemal potocznym, banalnym zwrotem, nadużywanym zarówno na łamach prasy codziennej, jak i na gruncie współczesnej humanistyki.

Pragnąc pokazać czytelnikowi ową bliskość teatru, ową pełnię „teatralizacji życia”, owe szczególne związki, wzajemne relacje zachodzące (dość spontanicznie) między sceną i światem

realnym – Puzyna stawia pytania o treść, o ideę spektaklu w sposób świadomie prowokacyjny, drażniący. „Niejasna fabuła *Apocalypsis* opowiada o powrocie Chrystusa. O powrocie dziś, pomiędzy nas. Chrystusa kreuje dla draki pięć przypadkowo zebranych osób – czy fałszywego jednakże? Ów Chrystus przechodzi ponownie całą swoją chrystusową drogę i – przegrywa. Czy jednak przegrywa, czy to pewne?” – indaguje uparcie autor (Puzyna 1971: 49). Odpowiedzi oczywiście nie ma i być nie może. Istotą teatru Grotowskiego są bowiem – w przekonaniu Puzyny – pytania, stawiane celnie, z rozmysłem, niekiedy w stanie ekstazy, boleśnie, kiedy indziej ironicznie, złośliwie, z jakąś groteskową dociekliwością.

Poddając próbie „wiwisekcji i bluźnierstwa”, podobnie jak czyni to Grotowski, obecność i odejście Chrystusa – Puzyna otwiera przed oczami widza i uczestnika obrzędu kolejne „okna” na spektakl, pozwala „doświadczyć” owej „gęstej”, rozbuchanej atmosfery, poczuć oddech aktora, zapach potu, poczuć drażniący kurz w gardle i pod powiekami, dotknąć jakże umownej, faktycznie nieistniejącej – sceny.

Pytanie prowokuje pytania. Przede wszystkim o adresata owych krótkich reportaży wkomponowanych z rozmysłem w strukturę tekstu, reportaży, które układają się w logiczny konstrukt, budują strukturę *Powrotu Chrystusa*. Do kogo skierowane są zatem zdania wygłaszane młodzieżowym, niekiedy ulicznym slangiem, o tym, że „dla draki” pięć przypadkowych osób, o tym, że „symbole liturgii” i atmosfera „pijackiej popijawy”, o tym, że Maniusiowi „koszula wylazła mu ze spodni w pijackim niechlujstwie” (Puzyna 1971: 48-50)?

Konstruując dla potrzeb swego tekstu domniemany portret czytelnika, czytelnika który „staje po stronie” Puzyny, po stronie Grotowskiego – krytyk odwołuje się do charakterystycznego zderzenia: My – Oni. „My” dający świadectwo, „My”, do których przychodzi Chrystus, „My” (wiecznie młodzi, a więc także cudownie „niedojrzały”) „chlönący metafizykę przez skórę”, entuzjastycznie demaskujący mity, wchodzący w rolę do końca. „Oni”, zawodowi recenzenci i „ludzie teatru”, wyedukowani lub może wyuczani do obrzydliwości, zakłamanymi do ostatka, niezdolni do odrzucenia swojej maski, owej „gęby” przyprawionej przez martwą, nijaką, schlebającą tandecie, teatralnemu kiczowi – kulturę.

Tak więc nie „Oni”, a „My” stajemy u okna Teatru Laboratorium, by odkryć, by doświadczyć w nagłym błysku iluminacji języka Grotowskiego, języka współczesnego teatru „osobnego”, który jest niewątpliwie „trudny, odarty z banału, jaskrawy, szyderczy i ekstatyczny”, nie mieszczący się „w ich przywiedłych schematach” (Puzyna 1971: 48).

Stajemy „u okna”? No niezupełnie. Może raczej – na parapecie. Stanie na parapecie ma w sobie coś z demonstracją, coś z pozą, jest dość podobnym doświadczeniem jak głośne siadanie na „dostawce” w teatrze, gdy wszyscy już zajmą miejsca, gdy zgaśnie światło i zapadnie cisza.

Stanie na parapecie – zobowiązuje, pozwala pozostawać trochę „tu”, trochę „tam”, w przestrzeni umownej, granicznej, pozwala demonstrować swą obecność, widzieć – będąc równocześnie widzianym.

Udział w spektaklach Laboratorium miał zawsze w sobie coś z demonstracji, należało „tam” być, należało „tego” dotknąć, doświadczyć, przeżyć. Dzięki tekstowi Puzyny nie są to jednak przeżycia „second hand” i dzieje się tak za sprawą owej wyjątkowej techniki narracyjnej, wykorzystującej również (traktowaną jako swoisty „chwyt” literacki, formalny zabieg awangardowej krytyki) konwencję reportażu⁶.

Z nogami na parapecie

Tak więc stajemy na parapecie. Kto „My”? My w tenisówkach, w postrzępionych dzinsach, my w stylu „hippies”, my żądni spotkania z Chrystusem-Archetypem, nagim, odartym „ze wszystkich złotych szat, w które spowila go religia, tradycja, przyzwyczajenie.[...] Scena jest równie naga. Nie, nie ma sceny. [...] Na podłodze, rozrzucony w nieładzie, leżą aktorzy, wyczerpani i apatyczni, jakby po przepiciu” (Puzyna 1971: 50).

Na razie ten, kto wprowadza widza w świat spektaklu – nie wie „na pewno”, nie dozwala sobie na posiadanie większej wiedzy niż odbiorca. Obaj (narrator i adresat) zatrzymują się w przestrzeni granicznej, przypominającej bardziej galerię rzeźby współczesnej niż teatr, galerię, w której na surowej, zakurzonej, być może także „zdeptanej” podłodze porzucono (jeszcze rozpoznawalne, ale już zmierzające w kierunku surrealizmu, abstrakcji) antropomorficzne formy.

Magia współprzeżywania, współdoświadczenia, magia owej dzielonej z odbiorcą „niewiedzy” – trwa jednak tylko chwilę. Ten „czas zatrzymany” na moment (czas, który znawcy współczesnego reportażu określają mianem „stop-klatki”) (Piechota 2011: 102) wystarczy jednak w zupełności, by uczynić widza uczestnikiem obrzędu, widza prowadzonego już teraz przez „duchowego przewodnika”, reportażystę, który umiejętnie wplata w tok eseju informacje o tym, co nieuchronnie nastąpi.

Dokonując prezentacji bohaterów spektaklu, tonem spokojnym, niemal beznamiętnym, godnym kustosza muzeum – Puzyna kieruje nasze spojrzenia (tak celnie jak czyni to prowadzący zapalony reflektor w teatrze operator światła) na postać „przyszłego Szymona – Piotra”,

⁶ W takim rozumieniu stosuje termin „chwyt literacki” Wiktor B. Szklowski, pojmując „chwyt” w kategoriach zabiegu formalnego, zakłócającego rutynowy tok narracji, zatrzymującego, zawieszającego płynność wypowiedzi, prowokującego odbiorcę do głębszego zastanowienia (Szklowski 1986: 10-28).

siedzącego nieruchomo jak „pasterz drzemiący wśród owiec”, na aktora, który jeszcze czeka, otulony w płaszcz, w biały koc mający dopiero nabrać znaczenia „kapłańskiej kapy, kiedy Szymon stanie się mistrzem ceremonii i głównym antagonistą Chrystusa” (Puzyna 1971: 50).

Paradoksalnie, owa wiedza wyprzedzająca zdarzenia, owe zdolności „prekognitywne” (używając terminu Daniela Golemana, autora książki *Inteligencja emocjonalna*) (Goleman 1997) czynią „osobę mówiącą” w tekście jeszcze bardziej wiarygodną. „Duchowy przewodnik” ma bowiem (zwyczajowo przyznane) prawo do posiadania zdolności profetycznych, umiejętności stosunkowo łatwego, płynnego przechodzenia od sfery sacrum ku profanum, od wiecznego czasu kolistych powrotów do czasu traktowanego linearnie, jak strzała puszczona z łuku. Tak również dzieje się w przypadku reportażysty, autora niewielkich, mocnych w wyrazie, zmuszających widza do koncentracji i uwagi fragmentów, ułamek, niekiedy tylko odprysków paradokumentalnej prozy, które Puzyna nazywa mianem „krótkich sekwencji aktorskich” (Puzyna 1971: 50).

W efekcie powstaje rodzaj udramatyzowanego „metatekstu”, będącego partyturą szczególnego „metaspektaklu”, rozgrywającego się w obecności i na oczach czytelnika-widza, w przestrzeni „granicznej”, usytuowanej (lub może „zawieszanej”) między sceną Teatru Laboratorium a sferą współczesnej kultury i tradycji kulturowej, w owym „teatrze ogromnym”. Odwołując się do teorii współczesnych badań literackich (Grochowski 2014), można by stwierdzić, że Puzyna nie tyle dokonuje „zapisu” spektaklu, ile „stanu umysłu”, zarówno narratora, jak i odbiorcy, czytelnika „wpisanego w dzieło”. Wykorzystuje w tym celu zarówno okrucy reportażu, jak i bardzo intymnego, osobistego monologu, owej „intymnej mowy wewnętrznej”, którą zajmuje się teoria literatury w odniesieniu do analizy nietypowych form dziennika lub pamiętnika.

I tak na przykład – terminem „zapis intymnej mowy wewnętrznej” posługuje się Grzegorz Grochowski przy okazji analizy prozy Mirona Białoszewskiego (Grochowski 2014: 32-34), dowodząc, że autor tekstu literackiego, próbujący zapisać stan swego umysłu, „strumień myśli” zmuszony jest wejść w przestrzeń graniczną, tworząc tekst „hybrydowy”, funkcjonujący zarówno w ramach konwencji literackiej, jak i zapisu tego, co intuicyjne, przeczuwane, co nie mieści się w żadnej konwencji, w żadnym „wzorcu” wypowiedzi. Tyle tylko, że o ile Białoszewski wydaje się „ignorować odbiorcę”, stosując postulowany przez surrealistów „automatyzm pisania”, prowadzący do zapisu „strumienia świadomości”, o tyle Puzyna (i jest to moje osobiste przekonanie) czyni wszystko, by wciągnąć odbiorcę zarówno w tok narracji, jak i w żywą tkanę, żywą materię „opisywanego” spektaklu. Powstaje w ten sposób spektakl teatru prywatnego, teatru „osobnego” Konstantego Puzyny w przestrzeni, którą można by nazwać umownie „przestrzenią teatru poza teatrem”, w jakiejś przestrzeni granicznej. Podobnym terminem, podobnym, acz nie

tożsamym (autorowi chodzi tutaj bowiem o przestrzeń konkretną, o miejsce, nie o przestrzeń „abstrakcyjną”, wykreowaną) posługuje się Jan Ciechowicz, pisząc o teatrze w „miejscach nieteatralnych” w swym eseju *Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach)* (Ciechowicz 2009: 378-390). Jan Ciechowicz podkreśla, że dla współczesnego reżysera miejscem spektaklu może być zarówno „całe miasto”, jak i „każda przestrzeń stworzona przez człowieka”, a spektakle mogą odbywać się „wszędzie”, „w starym kinie, opuszczonych koszarach, w pustym kościele, na blokowisku” (Ciechowicz 2009: 383).

Jeżeli zatem potraktować *Powrót Chrystusa* Puzyny na prawach partytury spektaklu, spektaklu „teatru wyobraźni”, teatru wewnętrznego, w którym zdarzenia można inicjować po wielokroć, za każdym razem kiedy przyjdzie nam ochota zagłębić się w lekturę – to dzieje się tak za sprawą przenikania się przestrzeni scenicznych: jednej (przywołanej poprzez wykorzystanie techniki reportażu, sprawiającej że czytelnik czuje się uczestnikiem spektaklu *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego i „doświadcza” intensywnej obecności owych „sekwencji aktorskich”, ku którym otwierają się „okna”) i drugiej, odwołującej się (za sprawą dygresji, aluzji, nawiązań, sposobów odczytania metafor i symboli) do wielkiego dziedzictwa kultury i sztuki, do tradycji, korzeni – sztuki i kultury współczesnej. W ten sposób Konstancy Puzyna wprowadza czytelnika w sferę przenikania się, dyfuzji lub może raczej „zderzania” (na prawach dramaturgicznych kontrapunktów) obszarów profanum i sacrum, podążając (zda się zupełnie świadomie) śladem pomysłów reżyserskich i tropów Jerzego Grotowskiego.

Bulwersujące przenikanie się, nakładanie skontrastowanych przestrzeni znajduje wyraźne odzwierciedlenie nie tylko w stylistycznym ukształtowaniu tekstu (gdzie obok siebie pojawiają się kolokwializmy, wypowiedzi w języku literackim, utrzymane w eleganckim, niemal naukowym stylu), ale i w portrecie wpisanego w dzieło adresata, który doskonale rozumie slang młodzieżowy, język ulicy, co równocześnie nie przeszkadza mu posiadać rozległej wiedzy na temat literatury, teatru i ważnych zjawisk kulturowych XX wieku.

Zatem odbiorca „metatekstu”, czy raczej – „metaspektaku”⁷ w „reżyserii” Konstatego Puzyny, to człowiek „wyzwolony”, którego nie oburza traktowanie postaci Chrystusa w oderwaniu od sensów i emocji religijnych. To także ten, kto „osobliwe drastyczności” teatru odbiera ze szczerym zainteresowaniem. Wreszcie ten, dla którego motyw chleba (traktowany zarówno metaforycznie, jak i z brutalną dosłownością), ów „pokarm, dzieciątko i Hostia” – staje się głównym daniem „prymitywnego, improwizowanego posiłku, gdzieś w poczekalni na

⁷ Jak bowiem zastrzega K. Puzyna, „dopiero suma tych sensów daje sens. Sens wielowarstwowy, natłok znaczeń pelen sprzeczności świadomie akcentowanych, rozegranych z całą logiką i jasnością, aby w sumie złożyły się w niejasność” (Puzyna 1971: 48).

dworcu”, posilku przechodzącego „w bluźnierczy eksces erotyczny, kończącego się intencjonalnym morderstwem – dziecka, mężczyzny, Boga?” (Puzyna 1971: 51).

W konsekwencji portret adresata okazałby się zafalszowany, niepełny, gdyby nie przypomnieć, że doskonale rozumie on „metajęzyk” ówczesnej europejskiej kultury i że jest to portret odbiorcy, któremu wyjaśnianie kwestii w rodzaju: „Świat jest pusty, nie warto nawet czekać na Godota”, czy: „I teraz zaczyna się drugi, wielki Elliotowski lament Ciemnego” – byłoby jawnym nietaktem.

Czego zatem oczekuje odbiorca? Czy „tylko” reporterskiego zapisu konkretnych scen z komentarzem doskonale „czującego” warsztat Grotowskiego – teatrologa? Czy raczej otwierania owych „okien”, które dadzą mu poczucie uczestniczenia w odwiecznej „drace”, która w scenach poprzedzających przepojone „mistycznym erotyzmem” zbliżenie Ciemnego (owego naiwnego „prymitywa”, który „przeciwstawiony innym” – odmiennie postrzega świat, posługując się w stanie ekstazy, upojenia „słowami Chrystusa”) i Magdaleny, w scenach zapowiadających akt ukrzyżowania, kończących się w istocie tym aktem, dopełnieniem – „rozsypuje się na luźne, prawie niepowiązane epizody, jakby zebrani nie bardzo wiedzieli, co począć z rozpętaną przez siebie aferą” (Puzyna 1971: 53).

Sensowne byłoby zatem postawienie pytania o granice wykorzystania formy reportażu literackiego w *Powrocie Chrystusa*, formy, której swoistym „wzmocnieniem” stało się przytaczanie (bez wprowadzania mowy pozornie zależnej, tak charakterystycznej dla fikcji) obszernych w kontekście tak oszczędnego w warstwie słownej spektaklu – kwestii, wypowiedzianych, wykrzykiwanych, niekiedy wyśpiewywanych przez aktorów.

Skoro jednak dla prawdziwego reportażysty liczy się przede wszystkim „umiejętność dramatyzowania rzeczywistości przez odpowiednią selekcję i ekspozycję faktów sprawdzalnych, czerpanych prosto z życia” (cyt. za Jeziorska-Haladyj 2013: 83), to dla krytyka teatralnego, który nie dostrzega wielkiej różnicy między światem wykreowanym i realnym, przestrzenią doświadczania życia, z całą jego intensywnością i bogactwem – okazuje się scena. To tutaj odbywa się proces powstawania spektaklu „na żywo”, owego „pisania na scenie”, zapewne na pograniczu odwołania do tragedii i tragizmu⁸, improwizacji, psychoanalizy, szaleństwa, ale także – proces powoływania do życia owej metaforyki aktorskiej, „która unerwia *Apocalypsis*. Takiej metaforyki nie uprawia u nas żaden inny zespół” (Puzyna 1971: 56).

Oglądając fragmenty przypadkowo nagranych spektakli Grotowskiego, który nie tylko nie dozwalał zapisywać na taśmie inscenizacji Teatru Laboratorium, ale także swych własnych

⁸ Tragizmu pojmowanego na prawach „kategorii estetycznej”, tak jak rozumiała ten termin Maria Janion w pamiętnym zbiorze esejów *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie* (Janion 1972).

wystąpień publicznych, odnosi się wrażenie, że aktorzy wchodzi w rolę „do końca”, do ostatka, do granicy psychicznej i fizycznej wytrzymałości, po przekroczeniu której zaczyna się obłęd.

Przekraczanie granic eseju czy felietonu, a także granic wypowiedzi „dokumentujących” teatralne zdarzenia, ram owych „okien” otwieranych ku scenie – staje się tutaj w pełni umotywowane. Skoro bowiem reżyser „pisze na scenie”⁹, a aktor w obecności odbiorcy zawsze od nowa konstruuje graną przez siebie postać – to także krytyk daje sobie prawo do poznawania spektaklu razem z widzem, w towarzystwie „modelowego” odbiorcy.

Zanim zgasną światła

Zanim zatrzasną nam przed nosem okiennice, zanim zapadniemy w gęstą, aksamitną czerń, zanim opuścimy owe „dwa teatry”: teatr Jerzego Grotowskiego i teatr osobistych, intymnych przeżyć Konstantego Puzyny... będziemy jeszcze długo stać (jak zachwycone dzieci) z twarzami przylepionymi do szyby.

Zobaczymy? Nie, zdecydowanie nie! Poczujemy... Boleśnie i ostatecznie przeszyci niemal na wylot słowami Konstantego Puzyny. Poczujemy te słowa, śledząc w ciemności tor lotu owej strzały, puszczonej z łuku krytyka, celnie i bardzo mocno. Poczujemy jak „Szymon gasi świece, jedną po drugiej, kiedy Ciemny nagle zaczyna śpiewać. «Cogitavit Dominus dissipare...» W połowie śpiewu gaśnie ostatnia świeca. Głos wznosi się, potężnieje, wypełnia ciemność [...]. I w czarną ciszę, która nas otacza, padają nagle twarde, zimne słowa Szymona: «Idź i nie przychodź więcej». Zapala się światło. Sala jest pusta, siedzi tylko publiczność” (Puzyna 1971: 58).

Siedzimy „tylko” my. My, którym nagle zatrzęsnięto przed nosem wszystkie okna, którym odebrano ostatnią iskierkę nadziei.

⁹ Na temat „pisania na scenie” wypowiada się także Puzyna w tekście dotyczącym *Umarłej klasy* T. Kantora, udowadniając równocześnie, że spektakl teatru Cricot 2 ma zupełnie inny charakter niż *Apocalypsis*. „Oto bowiem drugie po *Apocalypsis* powszechnie uznane arcydzieło, jakie wyprodukowaliśmy metodą «pisania na scenie». Dzieło budujące swoje struktury słowne w sposób [...] paradoksalny i absurdalny, wynikający jednak również z całej materii spektaklu” (Puzyna 1982: 102-103).

SUMMARY

Konstanty Puzyna's window, the window opened for theatre. Reportage as an important tool in theatrical critical writing

The inspiration for this text writing became doctoral seminars, devoted to the theatre of Jerzy Grotowski at the University of Gdansk. During the course, led by Professor Jan Ciechowicz from January to May 2015 it turned out that there was no preserved film documentation of the performances by Laboratory Theatre.

The only chance to “watch” the most important spectacles was to use some documentary references, some essays and theatrical reviews, published in the second half of the former century

It seemed that the only critic who was able to help us in our analysis and penetrations was Konstanty Puzyna. He has created some special way of writing, of “showing” reader the spectacle, what he could not personally see. In this kind of experimental writing the main tools seemed to be some “pieces” of reportage, documentary text, or nonfiction.

This review is about the way in which typical pieces of reportage can be used in modern art criticism, especially in writing about some kind of the experimental theatre. It is also about crossing the border between nonfiction and fictional literature. In the first part some general view of the problem is given, in the main body – the detailed analysis of “Apocalypsis cum figuris” shown by the prism of Puzyna’s text “The return of Christ” – is done.

214

KEYWORDS

Reportage, criticism in writing about theater, narration, nonfiction literature, the sender and the recipient, crossing the borders of the reportage, metalanguage of the spectacle, Laboratory Theatre

BIBLIOGRAPHY

Brook Peter. 1996. A book about the theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. The empty space. New York: Simon & Schuster.

- Chyliński Marek, Russ-Mohl Stephan. 2008. Dziennikarstwo. Warszawa: Grupa Wydawnicza Polskapresse.
- Ciechowicz Jan. 2009. Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po 1989 (na wybranych przykładach), 378-390. W: Sajkiewicz Violetta, Wąchocka Ewa, red. Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ciechowicz Jan. 2010. Teatr i okolice. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Connery Thomas B. 2008. A Third Way to Tell the Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century, 3-20. W: Sims Norman, ed. Literary Journalism in the Twentieth Century. Evanston: Northwestern University Press.
- Cramerotti Alfredo. 2009. Aesthetic Journalism. How to Inform Without Informing. The University of Chicago Press.
- Goleman Daniel. 1997. Inteligencja emocjonalna. Jankowski Andrzej, tłum. Poznań: „Media Rodzina of Poznań”.
- Grochowski Grzegorz. 2014. Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Grotowski Jerzy. 2012. Aktor ogłocony, 255-262. W: Adamińska-Sitek Agata et al., red. Teksty zebrane/Grotowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Gruszczyński Arek. 2015. „Klasy i litery. Rozmowa z Agatą Szydłowską i Marianem Misiakiem”. Online: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5946-klasy-i-litery.html>. Data dostępu 28.07.2015.
- Janion Maria. 1972. Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Jeziorska-Haladyj Joanna. 2013. Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Morawiecki Jędrzej. 2011. „Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie Imperium Ryszarda Kapuścińskiego”. Znaczenia (4). Online: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=653>. Data dostępu 27.07.2015.
- Piechota Magdalena. 2011. Techniki narracyjne we współczesnym polskim reportażu literackim, 97-108. W: Wolny-Zamorzyński Kazimierz, Furman Wojciech, Snopek Jerzy, red. Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?. Warszawa: Wydawnictwo Poltext.
- Puzyna Konstanty. 1971. Burzliwa pogoda. Felietony teatralne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Puzyna Konstanty. 1982. Pólmrok. Felietony teatralne i szkice. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Puzyna Konstanty. 2014. Powrót Chrystusa. Kraków – Warszawa: Instytut Książki.
- Szkłowski Wiktor Borisowicz. 1986. Sztuka jako chwyt. Łużny Ryszard, tłum., 10-28. W: Skwarczyńska Stefania, red. Teoria badań literackich za granicą. Antologia. T. 2. Cz. 3. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zawojski Piotr. 2009. „Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?”. Online: <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/9136>. Data dostępu 29.11.2015.