

Piotr Machul

Fabryka i teatr cudów - o Puławskim Studiu Teatralnym

Rok 1970. Świat poznał idee dzieci kwiatów, a za sprawą takich grup jak Living Theatre, Bread and Puppet czy Laboratorium przywykł do teatru wspólnoty. Minęły ponad dwa lata od paryskiego maja i praskiej wiosny, ponad dwa lata od ostatniego przedstawienia „Dziadów” w reżyserii Kazimierza Dejmka i polskiego Marca. Jesienią 1970 roku Polacy jeszcze nie wiedzą, co przyniesie koniec roku - podwyżkę cen i protesty w Trójmieście. Na szczycie władzy PRL zmiana warty. W polskim teatrze też, choć nie wszyscy ją dostrzegli. Głośno jest o Henryku Tomaszewskim, Tadeuszu Kantorze i Jerzym Grotowskim. Grotowski zmierzał wówczas w stronę parateatru. Wprawdzie na licznych wyjazdach zagranicznych pokazywał jeszcze spektakle „Apocalypsis cum Figuris” i „Książę Niezłomny”, ale granice teatru już dawno przekroczył. Znane i dyskutowane są już jego teksty – „Ku teatrowi ubogiemu” (1965 r.), „Aktor огоłocony” (1965 r.), „Teatr a rytuał” (1968 r.). Od kilku lat są pożywką dla studentów uczelni teatralnych. Konstanty Puzyna opublikował już „Powrót Chrystusa” (1969 r.). Jeżeli, jak chce Zbigniew Osiński, Grotowski wytycza trasy, to właśnie wtedy. Jedna z nich prowadzi do Puław, powiatowego miasta na wschodzie Polski, któremu nowe życie ma dać wielka chemia.

Puławy czyli tygiel

Czterdziestotysięczne wówczas Puławy były tygłem społecznym. Z jednej strony ciągle żyła tu pamięć o tradycji kulturalnej (w tym teatralnej) rodziny Czartoryskich, z drugiej kulturalną tkankę miasta budowało środowisko inteligenckie skupione w kilku instytutach naukowych. Ale nowe Puławy znacząco zasilane też były przez migrujące środowisko chłopskie i robotnicze. Kazimierz Koźniewski zauważa wówczas, że w mieście mówiło się o trzech obok siebie żyjących społecznościach: o starych puławianach, starej inteligencji związanej z kilkoma instytutami a żyjącej na uboczu, w „getcie”, i wreszcie o zupełnie izolującej się grupie pracowników nowych zakładów azotowych¹. Miasto żyło w rytmie autobusów przywożących i odwożących robotników.

We wrześniu 1970 roku adepci aktorstwa warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (Ryszard Peryt, Piotr Cieślak) i reżyserii (Małgorzata Dziewulska) po półtora roku starań zakładają w Puławach teatr studyjny. Dołącza do nich Ewa Benesz, absolwentka

¹ Por. Kazimierz Koźniewski, „Lampa dla miasta”, „Polityka”, nr 35, 1972;

polonistyki na lubelskim Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej. Wszyscy zetknęli się wcześniej – mniej lub bardziej intensywnie – z praktykami Grotowskiego. Najdłuższy, dwuletni staż u twórcy Laboratorium miała Ewa Benesz. Konstanty Puzyna napisał o decyzji powołania Puławskiego Studia Teatralnego krótko i precyzyjnie: „Plan był słuszny, chociaż wariacki”².

Sami twórcy Studia mówili, że za ich decyzją stała niezgoda na sytuację w teatrze repertuarowym, instytucjonalnym. Z drugiej strony widoczna była też fascynacja (może poza Piotrem Cieślakiem) teatralnymi i parateatralnymi projektami Grotowskiego. Wszystkich inspirował polski romantyzm. Przez studyjną pracę artystyczną w niewielkim mieście chcieli poszerzyć granice teatru. „Ideę rozszerzenia granic teatru – napisze po latach Dziewulska – jako pierwszy sformułował Mickiewicz. Po nim interesowali się nią wszyscy niemal najślawniejsi ludzie teatru w Polsce. (...) Idea wyjścia z teatru pojawiła się w wykładzie trzeciego kursu literatury słowiańskiej z 4 kwietnia 1843 roku. Od tego dnia datować można dzieje tej czysto polskiej odmiany myślenia o teatrze”³.

Zaczynem dla puławskiej grupy był sprzeciw wobec rzeczywistości teatralnej i społecznej. Konstanty Puzyna napisze o nich, że „wiedzieli już wtedy, że teatr tradycyjny jest nie tylko jałowy i martwy, lecz także beznadziejnie zakorkowany papierkami, przepisami, sprawozdawczością, księgowością, całym potężnym biurokratycznym grzybem, jaki na nim wyrósł. Że aktora eksploatuje lub każe mu latami czekać na rolę, ale nie daje mu żadnych szans pracy nad sobą, nad ekspresją i techniką. Zbuntowali się więc”⁴.

Ten bunt ten ma szczególny wymiar społeczny. Teatr powstaje pod egidą puławskich Zakładów Azotowych, nowoczesnego kombinatu chemicznego, którego funkcjonowanie bezpośrednio przełożyło się na rozwój miasta.

Od początku istnienia „Azotów” kierownictwo zakładu chciało, przynajmniej częściowo, powiązać wizerunek fabryki z kulturą. W pierwszych latach działalności myślano o integrowaniu wokół zakładu środowiska artystów plastyków. Zakłady Azotowe w Puławach były jednym z organizatorów sympozjum na temat potrzeb szukania relacji między nową sztuką a techniką i przemysłem. Sympozjum miało miejsce w sierpniu 1966 r. właśnie na terenie „Azotów”.

² Konstanty Puzyna, „Precedens”, w: „Półmrok”, Warszawa 1982, s. 72;

³ Małgorzata Dziewulska, „Ogniokrad”, w: „Artyści i pielgrzymi”, Wrocław 1995, s. 140;

⁴ Konstanty Puzyna, „Precedens”, s. 71-72

Ducha epoki w powiatowym mieście Puławy najlepiej oddają dokumenty z tamtych lat:

„Puławy dostarczają wielu przykładów zmian szczególnie szybkich i radykalnych. W ciągu kilku ostatnich lat dokonuje się tu wielka rewolucja przemysłowa, która z kolei spowodowała i nadal powoduje zmianę formacji kulturowej wraz ze zmianą struktury socjalnej mieszkańców regionu⁵”.

Symposium połączone było z plenerem malarskim, rzeźbiarskim i działaniami przestrzennymi⁶.

Niecałe 4 lata później przyszedł czas na teatr. Puławskie Studio Teatralne to bodaj jedyny w historii polskiego teatru zespół, wśród organizatorów którego wymienić można szefa zakładu przemysłowego – ówczesnego dyrektora Azotów Mieczysława Kołodzieja. Według relacji Hanny Krall załoga zakładu nazywała go tatą. Krall napisze o nim lapidarnie: „Tata jest romantykiem. [...] Wychował się na Żeromskim i tak – prawdę mówiąc – jego idee społecznikowskie wywodzą się z tamtego ducha. Ale tata, to jest zarazem człowiek współczesny i praktyk⁷”.

Społecznik, ale i umocowany partyjnie menedżer, zgadza się na eksperyment – nie tyle artystyczny, ile społeczny. Wbrew obiegowym opiniom Puławskie Studio Teatralne nie było jedynie zespołem ocierającym się o zawodowstwo, którego mecenasem był duży zakład przemysłowy. Od początku miał to być „zakładowy teatr zawodowy” z prawdziwego zdarzenia. Robiono nawet kalkulacje, w jakim czasie, przy odpowiedniej liczbie miejsc na widowni, sześciotysięczna załoga „Azotów” jest w stanie obejrzeć spektakle grupy.

Krótką historią teatru dowiodła, że mieliśmy tu do czynienia raczej ze społeczną utopią, niż urzeczywistnieniem idei jasno określonego programu społeczno-artystycznego. Odkrywanie „społecznej roli teatru” w socjalistycznej rzeczywistości Polski prowincjonalnej skończyło się fiaskiem. Mimo że miało licznych promotorów, z Tadeuszem Łomnickim, Gustawem Holoubkiem i Jerzym Grotowskim na czele. Projekt społeczny puławskiego teatru nie udał się z takich samych powodów, z jakich nie wyszedł eksperyment z socjalizmem – założenia były – użyjmy eufemizmu - naiwne. Dziś widać to jeszcze wyraźniej niż w latach siedemdziesiątych. Pozostawiając na boku niechęć do Studia kierownictwa puławskich

⁵ Karta symposium, „Echo Puławskie” nr 15-16, 1966;

⁶ Szerzej o puławskim symposium pisze Anna Maria Leśniewska w książce „Puławy 66”, wydanej w Puławach w 2007 r.;

⁷ Hanna Krall, „Eksperyment «taty» Kołodzieja”, „Życie Warszawy”, 12 marca 1964 r.;

„Azotów” po odejściu Kołodzieja, niechęć, która miała też podłoże polityczne, trzeba stwierdzić, że trudno winić kolejnych szefów zakładu przemysłowego, że nie chcieli, by ich fabryka na stałe „weszła w rolę” współtwórcy alternatywnego teatru. Choć dziś brzmi to może nieco cynicznie – mieli prawo do takiej decyzji. Nie usprawiedliwia to jednak ich nieczystej gry, w ramach której chcieli pozbyć się Studia (drastyczne cięcia kosztów, próby ingerowania w repertuar i sposób pracy, rzekome skłócenie z załogą fabryki, ciągle stawianie nowych wymagań animacyjnych wśród załogi, sugerowanie jawnego zaangażowania w działalność opozycyjną, donosy, anonimowe skargi).

W poszukiwaniu własnej stylistyki

Mimo krótkiego żywota Puławskie Studio Teatralne zdołało wykształcić – własną estetykę sceniczną, choć niekiedy odwołującą się do doświadczeń innych twórców. Estetyka, czy może lepiej powiedzieć: stylistyka odwołująca się do doświadczeń teatralnych Grotowskiego, zdaniem Puzyny, widoczna była jedynie w początkowym okresie pracy zespołu:

„W pierwszym puławskim spektaklu, w «Misterium-Buffero» Majakowskiego, były jeszcze ślady «Grotowskiej» stylistyki. Lecz już wtedy, mimo nieczytelności pewnych pomysłów, a poplątania innych, widać było różnicę orientacji: nastawienie raczej na pracę wyobraźni oraz na maksymalną sprawność i ekspresję ciała, niż na psychiczny akt obnażenia i otwarcia się ku widzom tak ważny dla Grotowskiego⁸”.

Według Puzyny wyznacznikami stylu Puławskiego Studia Teatralnego, ukazywanymi w kolejnych spektaklach, stawały się: prostota, jasność i racjonalizacja. Koźniewski relacjonował zaś reportersko: „Przyjechał Grotowski, obejrzał, oświadczył notabdom miejskim i zakładowym, że jest to ciekawa, samodzielna próba teatralna, która nie ma wiele wspólnego z jego teatrem”⁹.

Puławskiemu Studiu udało się zrealizować zaledwie kilka spektakli. Są to: wspomniane „Misterium-Buffero” według Majakowskiego (premiera w listopadzie 1970 r.), dwie jednoaktówki grane jako jedna całość – „Świeczka zgasła” Fredry i „Niedźwiedź” Czechowa (premiera na początku 1971 r.) oraz „Noc tysięczna druga” Norwida (pierwsze pokazy w drugiej połowie roku 1971) i „Teatr cudów” Cervantesa (pierwsze pokazy jesienią

⁸ Konstanty Puzyna, „Precedens”, s. 72;

⁹ Kazimierz Koźniewski, „Lampa dla miasta”;

1971 r.). Jako repertuarowy dorobek (urobek) wspomnieć należy jeszcze, przywoływaną wcześniej, stołeczną „Złotą czaszkę” Słowackiego i „Żywot Ezopa” na podstawie tekstów Biernata z Lublina (próby nad spektaklem trwały od 1971 r., praca porzucona).

Trudno po latach zrekonstruować formułę i pełną „zawartość” wszystkich tych spektakli. Próba opisu przedstawień musi mieć często charakter „archeologii teatralnej”. Nie istnieją bowiem zapisy audiowizualne prac teatru. Zachowała się jedynie dokumentacja fotograficzna, teksty prasowe, zapiski twórców i maszynopisy manifestów. Pozostały wspomnienia artystów pracujących w Studiu i sympatyków oraz krytyków grupy. Przedstawienia Puławskiego Studia Teatralnego istnieją dziś w zasadzie jedynie w „tradycji oralnej”. Nie umniejsza to znaczenia puławskiego eksperymentu. Esencją pracy Studia okazały się nie tyle same spektakle budowane na podstawie - wykorzystywanych przecież wcześniej przez innych - tekstów scenicznych, ile droga dochodzenia do nich, poszukiwania warsztatowe.

Zachowane zapiski prasowe na temat formuły przedstawień są jak fragmenty antycznej wazy, której nie da się już w pełni zrekonstruować. Podkreślano ascetyczną scenografię pojawiającą się w przedstawieniach – wykorzystywano głównie ławy, skrzynie, drewniane konstrukcje. Stałą zasadą tego zespołu jest koncepcja sceno-widowni” – pisano wówczas¹⁰. Zarysowywano fonosferę i ruch sceniczny. W opisach „Misterium-Buffero” zwrócono uwagę na fakt, że „aktorzy wyrażają sens sceny – z reguły metaforyczny – przede wszystkim gestem i ruchem, następnie modulacją głosu, najmniej samą treścią słów”. A „sens zdań (...) jest przetłumaczony na gest, a raczej całą partyturę gestów i wokaliz. Tworzą one serię etiud, każda o wyraźnie odrębnej kompozycji”¹¹. Inne głosy brzmiały podobnie: „Całość rozgrywa się w nietypowej scenerii, przy minimalnym użyciu rekwizytów, przy maksymalnym – ekspresji aktorskiej”¹². To niewiele by zrekonstruować spektakl, ale wystarczająco by odnaleźć ślad Grotowskiego. Nawiązania do prac Laboratorium pojawiały się dłużej niż chciał Pużyna.

Podobną konstrukcję sceniczną jak „Misterium-Buffero” miały kolejne przedstawienia. Istotne zmiany w stylistyce widać było w przedstawieniu z Cervantesa (liczne nawiązania do commedii dell'arte).

Prawie klasztor

¹⁰ Aleksandra Korewa, „Teatr w Puławach”, „Teatr”, nr 1, 1972 r., s.20;

¹¹ Jak wyżej;

¹² Maciej Karpiński, „Kto kupi scenę w Puławach?”, „Sztandar Młodych”, 1 czerwca 1972 r.;

W pracy nad spektaklami twórcy Studia narzucili sobie rygor – bezwzględna punktualność (Stosowali wobec siebie kary za łamanie tej zasady!), nawet kilkunastogodzinne codzienne próby, a w przypadku braku widowni – zamiana pokazu w trening teatralny.

Studio było teatrem, który stawiał przede wszystkim na niemal klasztorną, studyjną, i długotrwałą pracę warsztatową aktorów. To wyróżnia je spośród grup alternatywnych działających w Polsce w II połowie XX wieku. Etos społeczny, tak istotny dla większości polskich teatrów kontestujących z Wrocławia, Poznania, Łodzi czy Lublina, w Puławskim Studiu Teatralnym był jedynie punktem wyjścia, ideą. To praktyki aktorskie Studia, a nie filozofia i tradycje etyczne, stały się wartością, wkładem w tradycję polskiego teatru. To one pozwalają zaliczyć puławski zespół do alternatywnych grup debiutujących w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych, odważnie eksperymentujących z warszatem. A zbiór ten nie jest liczny. W zasadzie poza puławskim Studiem widzieć w nim można Laboratorium, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i, przy odrobinie dobrej woli, Pleonasmus.

Puławskie Studia Teatralne nie miało jednej recepty na trening aktorski. Działania aktorskie, i w czasie prób, i w czasie spektakli, ciągle ewoluowały. Poszukiwania Studia, przez okres trzyletniej działalności, zogniskowane były wokół różnych wątków. Bez wątplenia trening aktorów PST – praktykowanie teatru – wart jest głębszej analizy i poznania. Nawet teraz po latach warto, by teatrologi pochylił się nad tym wątkiem pracy Studia, choć muszą mieć świadomość, że ich praca często ocierać się będzie o „archeologię teatralną”. Wiemy, że aktorzy PST sięgali po lektury romantyczne (czytali m.in. Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Malczewskiego i Norwida), ale nie tylko. W Puławach czytano i analizowano też reformatorów teatru – Artauda i Stanisławskiego. Twórcy znali praktyki Grotowskiego. Konstanty Puzyna uznał nawet, że spektakl „Misterium Buffo” twórczo nawiązywał do prac Teatru Laboratorium. Ale wszystkie te lektury i studia nad tekstami nie miały bezpośredniego przełożenia na trening aktorski w Puławach. Trening aktorski w PST rozumiany był wyłącznie jako praktyka, która ewoluuje – zresztą w oderwaniu od lektur, dyskusji, manifestów teatralnych, a nawet intuicji aktorskich.

W treningu raz bardziej liczyła się „fizyczność” Grotowskiego, raz „trans” Mickiewicza. Ale nie tylko one.

Ewa Benesz mówi do dziś: „Romantyzm to jest to, co mamy w polskim teatrze najlepszego¹³”. Zwraca też uwagę na ewolucyjność pracy aktora w Puławach:

¹³ Ta i kolejna wypowiedź Ewy Benesz pochodzą z mojej rozmowy z nią, przeprowadzonej w kwietniu 2007 r.

„Zaczelismy od treningu z Teatru Laboratorium we Wroclawiu. Takiego, jaki tam poznalam w latach 1966-1968. To byly tak zwane „cwiczenia fizyczne”, choc malo mialy wspolnego z fizycznoscia - chodzilo o organicznosc dzialania, o znalezienie impulsu, ktory rodzi sie w ruchu. W roku nastepnym dolaczyliśmy cwiczenia akrobatyczne potrzebne do spektaklu Cervantesa „Teatr cudow”. To byl rodzaj teatru dell'arte. W ostatnim okresie mój trening byl zwiazany z Mickiewiczem. Szczegolnie pamietam próby – trening „Malej Improwizacji”. Unosila mnie jakby ponad ziemie. Chcialam wiedziec, co dzialo sie z Mickiewiczem, kiedy to tworzył. Nasz program byl bardzo ambitny - romantycy polscy, dramat polskiego romantyzmu. Studiowalismy tez Artauda. Warsztat aktorski w Pulawach ewoluowal. Pamietam szczegolnie role Jankiela w „Zlotej Czasce” Slowackiego. Byla to rola na pierwszym planie i prawie niema. Malo zdań. Znakomite studium uwagi. Zbudowalam monolog wewnetrzny pararelny do tego, co dzialo sie za moimi plecami. To byl czysty Stanislawski”.

Nie ma pelnej odpowiedzi na pytanie: do jakiej formy scenicznej zmierzal trening pulawskiej grupy? Teatr dzialal zbyt krótko, by wypowiedziec sie pelnym glósem. Wszyscy twórcy Studia, mimo rónnego stosunku do pulawskich doswiadczéń, mówia jednak zgodnym chórem: gdybyśmy zostali w Pulawach dluzej skoncentrowalibyśmy sie na romantyzmie.

Koniec snu

Pulawski eksperyment zostal jednak dosc szybko przerwany. Najczesciej jako przyczyny szybkiego finału pracy wskazuje sie: konflikt z kierownictwem Zakladów Azotowych, ktorego efektem bylo wręczenie wypowiedzeń pracownikom teatru, znaczne ograniczenie srodków na dzialalnosc grupy i nieprzychylnosc wladz. Pojawialy sie donosy i skargi (prawdopodobnie preparowane przez sama dyrekcje „Azotów”). Zaplecze finansowe grupy bylo minimalne. „Warunki ich pracy sa wiecej niz skromne” pisal Kazimierz Braun¹⁴. Ale jak pokazuja chocby ostatnie chude lata polskich teatrów poszukujacych, juz wtedy niespecjalnie odbiegaly od normy obowiazujacej dzis. Moze nawet obecnie, w antyteatralnej rzeczywistosci gospodarki rynkowej, niezalezne od samorzadów grupy teatralne maja jeszcze gorzej. Który twórca zwiazany z alternatywna scena moze liczyc dzis na zakladowe mieszkanie albo na chocby skromny etat instruktora kulturalno-owsiatowego?

¹⁴ Kazimierz Braun, „Norwid w Pulawach”, „Kultura”, 5 wrzesnia 1971 r.;

Konflikt z mecenasem i kłopoty finansowe Studia to tylko jedna strona medalu. Przyczyny rozpadu grupy mają też wymiar społeczny. Program społeczny grupy pozostał utopią, a próby bratania sztuki z przemysłem, nawet, gdy odrzucimy „socjalistyczny manieryzm”, mają w sobie coś z bratania opisanego przez Gombrowicza w „Ferdydurke”. Wymyślona przez twórców Puławskiego Studia Teatralnego i Mieczysława Kołodzieja idea „symbiozy teatru i chemii” dość szybko w rzeczywistości Polski Ludowej przez środowiska nieprzychylnie grupie odczytana została jako filozofia pasożytnictwa i bumelanctwa. Zgubna dla teatru okazała się też unikalna formuła działalności grupy. Aktorzy jako etatowi pracownicy Zakładów Azotowych – instruktorzy k.o. - mieli dodatkowe, narzucone, często absurdalne zadania związane z amatorskim przyzakładowym ruchem teatralno-recytatorskim.

Niewątpliwie wpływ na zerwanie mecenasa ze Studiem miał też dobry kontakt twórców teatru ze środowiskami opozycjonistami i katolickimi.

Podstawowym mankamentem, poza okolicznościami społecznymi i politycznymi, okazała się jednak publiczność. „Nic nam po snobie, który idzie do teatru dla jakiegoś wyimaginowanego prestiżu, nie interesuje nas też widz elitarny. (...) Interesuje nas taki widz, który potrafi jeszcze żywo odczuwać. Chcemy kontaktu z ludźmi, którzy potrzebują teatru naprawdę” – mówiła Dziewulska¹⁵. Ten manifest nie wystarczył. Studio dotknęło kolejnej utopii. Ewa Benesz po latach powie wprost: „Myśmy o publiczności wcale nie myśleli, albo niewiele, to był błąd”¹⁶. Społeczny tygiel Puław nie zaakceptował teatru. Nie był on potrzebny miastu śniącemu sen o nowoczesności. Repertuar był zbyt hermetyczny dla puławskiej inteligencji, a tym bardziej dla robotników. Największy entuzjazm grupa wywoływała wśród puławskiej młodzieży, wywodzącej się m.in. z Liceum Ogólnokształcącego im. A.J. ks. Czartoryskiego. Katarzyna Wolska, uczennica tego liceum, weszła nawet w skład zespołu PST. Puławskiemu eksperymentowi z uwagą przyglądali się zresztą nie tylko młodzi ludzie z Puław. Z czasem Studio zasilili przyjezdni: Paweł Targiel, Jan Tomaszewski i Wojciech Wysoki.

Zainteresowanie jakie budziło Studio wśród młodych odbiorców nie wystarczyło jednak, by zapelnąć sale teatru. Tylko czasami na widowni było więcej osób. Więcej to znaczy blisko 40 widzów.

¹⁵ Por. Waldemar Ostrowski, „Puławska scena zawodowa”, „Sztandar Ludu”, 27-28 marca 1971 r.;

¹⁶ Paweł Goźliński, „Teatr cudów w powiatowym mieście Puławy”, „Magazyn”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 2-3 października 1998 r.;

Późniejsze realizacje teatralne twórców Puławskiego Studia Teatralnego pokazują, że w latach siedemdziesiątych miasto straciło jedyną w swoim rodzaju szansę trwałego zaistnienia na teatralnej mapie Polski. Studio pracowało jeszcze przez krótki czas w Warszawie, następnie drogi artystów się rozeszły. Ewa Benesz wędrowała po Polsce z „Panem Tadeuszem”, prowadzi na Sardynii studio teatralne. Ryszard Peryt skierował swoje zainteresowania ku operze. Piotr Cieślak nawrócił się na teatr repertuarowy. Małgorzata Dziewulska skupiła się na filozofii teatru. W jej wystąpieniu na zorganizowanym w 1991 r. przez O.P.T. „Gardzienice” seminarium „Teatr i kultura: prowincje wobec centrum” doszukać się można echa puławskich praktyk:

„Dla kresowej wrażliwości kanon grecko-chrześcijański nie jest kamieniem zamieszkiwanego właśnie domu i dlatego nie jest oswojony w pełni. Częściej występuje w postaci pragnienia, utopii, którą realizuje się z wielkimi przeszkodami i z równie dużym zaangażowaniem. To sprawia między innymi, że kultura centrum pojawia się na peryferiach w postaci mniej oczywistej i bardziej dramatycznej, co dobrze służy teatrowi. Jej wewnętrzne sprzeczności zmieniają się wówczas w artystyczne tworzywo”¹⁷.

Twórcy Studia o doświadczeniach w Puławach nie mówią często. Choć przeważnie puławskie praktyki wspominają jako okres heroicznej walki o prawdziwy teatr, samoocena ich doniosłości na tle dalszego życia zawodowego nie jest jednoznaczna. Również dlatego historia Puławskiego Studia Teatralnego pozostanie niedopowiedziana.

Tekst jest częściowo zmienioną i uzupełnioną wersją artykułu opublikowanego pod tym samym tytułem w roczniku „Teki Puławska” (Puławy 2012).

¹⁷ Małgorzata Dziewulska, „Prowincje wobec centrum”, „Akcent”, nr 4, 1991, s. 190.