

Andrzej Żurowski

Akademia Pomorska
Słupsk

KREATOR TEATRALNEJ WSPÓLNOTY

Profesorowi Kazimierzowi Braunowi
w 75-lecie urodzin

Kazimierz Braun jest postacią w kulturze i myśli teatralnej niecodzienną – zarówno w praktyce scenicznej, jak i w naukowej o teatrze refleksji jednocześnie. Sedno twórczej jego „osobności” zasadza się bowiem właśnie na owej jednoczesności. Artysta teatru w szerokim tego słowa znaczeniu – przeto inscenizator, reżyser, dyrektor i kierownik artystyczny teatrów, scenarzysta i pisarz, to tylko rewers wielowymiarowego portretu Brauna; awers – to naukowiec, historyk i teoretyk sztuki scenicznej. Obydwa skrzydła jego twórczości wspierają się wzajemnie i wspólnie wyznaczają jej skalę.

Artysta i naukowiec Braun równie mocno, jak w sztuce i nauce, osadzony jest w rzeczywistości. W monodramie poświęconym Helenie Modrzejewskiej włożył w usta bohaterki słowa, które w istocie na równi dotyczą jego samego:

Latami żyłam w świecie sztuki. Nie byłam polityczną kobietą. Byłam aktorką. Ale w Polsce nie można uciec od polityki. Nie można nie stać się politycznym artystą. Bo tuż, o krok za rampą sceny jest świat realny. Świat widzów. Rzeczywistość kraju zniewolonego. Poddanego obcej, niechcianej władzy. Nie można się szczelnie od tej rzeczywistości odgrodzić. Choć, przynaję, próbowałam. Ale gdy mnie policja wyrzuciła z Warszawy – bariera pękła¹.

W przypadku Kazimierza Brauna to nie była Warszawa, lecz Wrocław i jego Teatr Współczesny, którego inscenizacje władze stanu wojennego i dogorywającego po nim komunizmu uznały za artystyczny manifest sprzeciwu wobec ówczesnej polskiej rzeczywistości. Szykany wypchnęły Brauna na emigrację. Tak, ma rację: „w Polsce nie można uciec od polityki”. Nie udawało się od niej uciec w PRL i nie udaje się dziś, w III Rzeczypospolitej. Uprawiał i nadal uprawia Braun nade wszystko sztukę i naukę – ale w Polsce mają one wymiar w szczególnym nasileniu również polityczny. Bo – jak pisał Wyspiański – „W Polsce zagadką Hamleta jest to: co jest w Polsce – do myślenia”².

¹ K. Braun, *Helena, rzecz o Modrzejewskiej*. Toronto 1993, s. 53.

² S. Wyspiański, *The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmarke by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez...* . Kraków 1905, s. 88.

Znaleźć można pewien znamieny rys we wspólnocie losów Kazimierza Brauna i przywołanej wyżej bohaterki jego monodramu – Heleny Modrzejewskiej. Oboje przez dziesiątki lat przebywając w Stanach Zjednoczonych, równolegle funkcjonowali twórczo zarówno w swej nowej, jak i starej ojczyźnie. Od ponad ćwierćwiecza działając w Ameryce, Braun wciąż jest naukowcem i artystą obecnym w Polsce. Jego nowszy, jak i dawniejszy, przedemigracyjny dorobek należy do składników polskiej praktyki i myśli teatralnej.

Nie bez kozery próbę syntetycznego ujęcia dorobku reżysera i teatrologa rozpoczynam nie od jego spraw artystycznych i dokonań badawczych. Napomknąłem o polityce, choć bowiem wypuklić rys w portrecie Brauna bardzo wyraźny, a przy tym od polityki uciec niepodobna. Podstawą stylu jego myślenia jest e t y k a – sposób jej pojmowania oraz stosowania w praktyce scenicznej i refleksji akademickiej. Spoglądając na całość swej twórczej przeszłości, jako jej „wspólny mianownik” Braun eksponuje „świadomość odpowiedzialności”, a konkretnie:

płynące ze wskazań Norwida, z praktyki Bogusławskiego i Osterwy przekonanie o służebności sztuki. [...] Pomogę sobie cytatem, który lepiej niż bym to sam potrafił, wyraża moje własne przekonanie. Moja ciotka – aktorka, Jadwiga Domańska [...] – zanotowała kiedyś: „Staralam się kontynuować tę polską tradycję teatralną, która została zapoczątkowana przez Bogusławskiego, tradycję człowieka teatru, który jest przede wszystkim obywatelem. Najwyżej cenię postawę, którą dzielę z większością mego teatralnego środowiska, postawę służby. Jest to służenie teatrem wspólnej, narodowej sprawie”. Tak rozumiem moją własną pracę – jako służbę narodową, jako pokorne rzemiosło³.

I ja „pomogę sobie cytatem”, jako że precyzja sformułowania samego Brauna bodaj najlepiej oddaje myśl związaną z zagadnieniem etyki. W rozmowie z Tadeuszem Różewiczem interlokutor poety mówił:

W pojmowaniu zawodu, w samoświadomości, w pozycji aktora zaszły ogromne zmiany. Zwłaszcza w Polsce. Aktorzy nabrali ogromnej samowiedzy. Godności. U nas to jest zresztą dawna i mocna tradycja Bogusławskiego, poprzez Modrzejewską, Osterwę, Jaracza, Wiercińskiego i wielu innych, aż do dzisiaj. Ja ten typ aktorstwa nazywam „aktorstwem obywatelskim”. Bo to jest wręcz specyficzna formacja, osobny typ, wzorzec, ethos aktora. Jest to aktorstwo, a szerzej uprawianie teatru, w którym warsztat i wartości estetyczne podporządkowane są wartościom wyższym: duchowym, społecznym, etycznym, patriotycznym. [...] Tu ważne zastrzeżenie: nie poprzez porzucenie warsztatu, lekceważenie go, czy pomniejszanie jego roli, ale poprzez podporządkowanie doskonałego i stale doskonalonego warsztatu wartościom wyższym⁴.

Wskazane rudymenty etyczne, rzecz jasna, odnoszą się nie tylko do aktora. Dotyczą – jak sam autor wtrąca – „uprawiania teatru”, są więc wpisane również w ethos reżysera, jak jego funkcję pojmuje Braun w teatrze „obywatelskim”, teatrze-służbie. W takim teatrze, jedynym – twierdzi – godnym uprawiania z godnością, w owej

³ K. Braun, *Podziękowanie*. W: *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna*, red. E. Kossarzecka. Toruń 2004, s. 10.

⁴ K. Braun, T. Różewicz, *Język teatru*. Wrocław 1998, s. 63.

„nowej sztuce, [...] której poszukujemy, następuje to nowe przymierze sacrum i piękna. Ale na płaszczyźnie nie estetyki, tylko etyki. I kategoria piękna zostaje zamieniona na kategorię prawdy”⁵. Oto i sedno Braunowego ethosu, pryncypiów teatru – jak je rozumie i w jaki sposób go od półwiecza uprawia. „Praca w teatrze – doprecyzowuje w innej publikacji – to specjalna służba społeczna. [...] Teatr winien być otwarty na widza, a jego zadaniem ma być powoływanie wspólnoty, która przekazuje sobie wartości”⁶. To są właśnie owe najwyższe wartości i zadania reżyserskiego zawodu-służby. Warunkują spełnienie imperatywu w s p ó l n o t y – kategorii, którą w teatrze Brauna przyjdzie jeszcze rozważyć szerzej, bowiem i w kształcie, i w sensach tego teatru jest to kategoria, nie tylko w porządku estetycznym, kluczowa.

Edukację Kazimierz Braun otrzymał przednią. Polonistyka na Uniwersytecie im. Mickiewicza w Poznaniu, doktorat i habilitacja na Uniwersytecie Wrocławskim, reżyseria w Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, u Erwina Axera. „Lata terminowania u Axera – powie z perspektywy czasu – były fundamentem”⁷. Praktyka ta zaczęła owocować natychmiast. Otóż debiutanckie przedstawienia młody reżyser zrealizował w teatrach, które wówczas w Polsce należały do czołowych. W 1961 roku był to spektakl dyplomowy w Teatrze Współczesnym w Warszawie, prowadzonym przez mistrza Axera właśnie, oraz niejako już pełny debiut w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, a w kolejnym roku w warszawskim Teatrze Polskim. Nie tylko ważność tych scen, ale i reżyserowane przez debiutanta pozycje są tu znamienne – w Wybrzeżu prapremiera jednoaktówek Mrożka *Strip-tease*, *Karol* i *Na pełnym morzu*, w Polskim *Pierścień wielkiej damy* Norwida, czyli już u progu kariery dwa z preferowanych później kręgów repertuarowych: polska dramaturgia współczesna, w której z czasem u Brauna Mrożka zdominuje Różewicz, oraz – latami wiernie ukochany i przez reżysera, i przez teatrologa – Norwid. Żeby uchwycić rozległość palety młodego artysty, wspomnijmy o parę lat późniejszą (Gdańsk 1967) *Noc listopadową* Wyspiańskiego – „obfitą inscenizację z kilkudziesięcioosobową obsadą”, na „obrotowym podeście, który dynamizował ogromne przemarsze [podchorążych – A.Ż.] i sceny walk z ich udziałem”⁸, a obok tego poetyckiego dramatu romantycznego spektakl Mrożka, „oscylujący w stronę groteski”, oparty na tekście, który „dał się otworzyć kluczem realizmu psychologicznego i nadrealizmu inscenizacyjnego”. Słowem – od sceny kameralnej po *grand spectacle*. I tak już pozostanie w wielowymiarowej twórczości artysty.

Wieloplanowość nie musi pozostawać w sprzeczności z jednorodnością indywidualnego stylu. Teatralny „charakter pisma” Brauna opiera się z jednej strony na jego konsekwentnych wyborach repertuarowych, z drugiej – na stylistycznej oryginalności reżysera. Zasadnicze obszary repertuaru reżyserskiego Kazimierza Brauna to klasyka polska (Norwid, Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański), polska dramaturgia

⁵ Ibidem.

⁶ *Ironia historii w życiorysie*, z Kazimierzem Braunem rozmawia Olgierd Błażewicz. „Głos Wielkopolski” 2002, nr 109, s. 4.

⁷ *Otwieranie horyzontów*, z Kazimierzem Braunem rozmawia Rafał Zgorzelski. W: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, red. J. Brylewska. Toruń 2006, s. 24.

⁸ Ibidem, s. 37.

współczesna (z dominacją Różewicza i Mrożka), szeroko pojęte „przedproże współczesności” (Gombrowicz i Witkacy, a także Brecht, Beckett, Ionesco) oraz klasyka światowa z Szekspirem na czele. Cztery wyraźnie określone kręgi. Estetykę przedstawień reżysera Brauna trafnie ujął Braun teatrolog:

Najpierw praktykowałem „teatr inscenizacji” w stylu Wielkiej Reformy, którego nauczył mnie Bohdan Korzeniewski na Wydziale Reżyserii [...] oraz „realizm psychologiczny”, którego uczyłem się [...] od Erwina Axera. [...] Bardzo wcześnie musiałem zacząć szukać klucza do materiału zdeformowanego (Mrozek, Frisch), poetyckiego (Norwid, Szekspir), nierealistycznego (Pirandello). Pojawił się więc nurt „nowego teatru poetyckiego”, jak go nazwałem.

A po nim – tak z czasem w twórczej biografii Brauna niezbywalny – „teatr wspólnoty” stał się podstawą licznych realizacji⁹; styl, któremu przyjrzymy się oddzielnie.

Skoro z grubsza określiliśmy krąg repertuarowych i stylistycznych preferencji reżysera, wypada dokonać analogicznego wglądu w pole badawczych preferencji Brauna teatrologa. Zadanie na pierwszy rzut oka niełatwe, jako że jest on autorem ponad trzydziestu książek wydanych w kilku językach oraz ponad trzystu artykułów, esejów i recenzji. Część z tych publikacji składa się na literacki, większość na naukowy dorobek pisarza. Jego twórczość naukowa, co jest chyba szczególnie istotne:

weszła na trwałe do polskiej teatrologii. Autor, mimo że od 1985 r. mieszka i pracuje w USA, ma swoje miejsce w dziejach najnowszego teatru polskiego jako jego współtwórca i uważny obserwator. [...] W polskiej teatrologii jego nazwisko pojawia się w wielu obszarach: teorii teatru, praktyki, krytyki i historii. W każdej dziedzinie dorobek znaczący jest ważnymi książkami, a niektóre z nich są do dziś pozycjami podstawowymi¹⁰.

Jako historyk teatru Kazimierz Braun debiutował monografią poświęconą Teofilowi Trzcieskiemu¹¹. Kontrowersje, spowodowane oryginalnością sądów, wywołała jego książka poddająca analizie dramaturgię Norwida oraz podejmująca próbę wyjaśnienia zagadnień związanych z możliwościami i stylem właściwym inscenizacji tegoż autora¹². Praktyk, żywo zainteresowany teatrem awangardowym, jako teoretyk opublikował kilka książek dotyczących właśnie tej problematyki¹³. Korzystając z zawartej w tych publikacjach wiedzy dokonał próby penetracji źródeł oraz rozpoznania palety tendencji w dwudziestowiecznej reżyserii i scenografii europejskiej¹⁴. A wszystko to było dopiero przygotowaniem do podstawowej książki Kazimierza Brauna – *Wielkiej reformy teatru*¹⁵, publikacji z subiektywną, przeto i kontrowersyj-

⁹ Ibidem, s. 8-9.

¹⁰ W. Kaczmarek, *Kazimierza Brauna historia teatru*. W: *Horyzonty teatru...*, s. 56.

¹¹ Por.: Kazimierz i Zofia Braunowie, *Teofil Trzcieski*. Warszawa 1967.

¹² Por.: K. Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*. Warszawa 1971.

¹³ Por.: idem, *Teatr wspólnoty*. Kraków 1972; idem, *Nowy teatr na świecie*. Warszawa 1975; idem, *Druga Reforma Teatru?*. Wrocław 1979.

¹⁴ Por.: idem, *Przestrzeń teatralna*. Warszawa 1982.

¹⁵ Por.: idem, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław 1984.

ną wizją zakroju i rytmu przemian europejskiego teatru końca XIX i pierwszych dziesięcioleci XX wieku, stanowiącą próbę ujęcia całości oraz syntezy tego przełomowego czasu w europejskiej sztuce teatru.

Przebywając w Ameryce Północnej, Braun nadal zajmuje się badaniami historycznoteatralnymi. Ich plon to wprzód dwie książki poświęcone – co wręcz naturalne – emigrantce z Polski, Helenie Modrzejewskiej/Madame Modjeskiej¹⁶. Logiczną niejako kontynuacją badań dotyczących tej aktorskiej gwiazdy jest książka, która rysuje sylwetki wybitnych ludzi teatru polskiego¹⁷. Autor

pisze o nich tak, jakby fenomen ich obecności w teatrze, ich niezbędności w teatrze zawsze go zadziwiał i fascynował, ale jednocześnie potrafi niezwykle wnikliwie analizować ich warsztat, zachowania sceniczne, środki wyrazu. Potrafi też, zwłaszcza w młodych aktorach czy dopiero adeptach sztuki teatralnej, dostrzec ich potencjalne możliwości¹⁸.

W tym samym mniej więcej czasie Braun dokonuje bardzo osobistej, subiektywnej próby syntezy kolei teatru polskiego od okupacji hitlerowskiej po kres czasów komunistycznych. W książce *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*¹⁹

patrzy na dzieje sceny narodowej mając w tle przemiany nie tylko samej sztuki scenicznej, ale przede wszystkim uwarunkowania polityczne, społeczne i ogólnokulturowe. Braun widzi teatr jako instytucję spełniającą ważną misję społeczną: jednoczy społeczeństwo, jest miejscem, gdzie dokonuje się swoista interpretacja wydarzeń, w jakich uczestniczy człowiek i poprzez które komunikuje się on z innymi. Język teatru staje się składnikiem integrującym naród, a obraz sceniczny daje poczucie [uczestnictwa – A.Ż.] w procesie historii.

A jednocześnie, podkreśla recenzent, na planie estetycznym autor „widzi teatr w tym pięćdziesięcioleciu jako kontynuację programu Wielkiej Reformy Teatru, zapoczątkowanej w Polsce w okresie międzywojennym, a dającym właśnie reżyserowi ogromne możliwości kreacji dzieła teatralnego”²⁰.

Parę lat później Braun publikuje trzy pozycje popularyzatorskie: *Kieszonkową historię teatru na świecie w XX wieku*, *Kieszonkową historię teatru polskiego* oraz *Krótką historię teatru amerykańskiego*²¹. Książki te „wprawdzie ukazują panoramę dziejów teatru [...] w zarysie, ale jednocześnie nie są pozbawione ambicji naukowych, podejmując poważną refleksję badawczą z indywidualnym rysem nadanym tej problematyce przez autora”²².

¹⁶ Por.: idem, *Madame Modjeska – Countess Bozenta*. Buffalo 1993; idem, *Helena, rzecz o Modrzejewskiej...*

¹⁷ Por.: idem, *Szkice o ludziach teatru*. Warszawa 1996.

¹⁸ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny we Wrocławiu*. W: *Horyzonty teatru II...*, s. 156.

¹⁹ Por.: K. Braun, *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*. Warszawa 1994.

²⁰ W. Kaczmarek, *Kazimierza Brauna historia...*, s. 58, 60.

²¹ Por.: K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*. Lublin 2000; idem, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Lublin 2002; idem, *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznań 2005.

²² W. Kaczmarek, *Kazimierza Brauna historia...*, s. 62.

Skromne, użyte w tytułach słowo *kieszonkowa* skłania do komentarza. Otóż,

wobec ugruntowanej i stale poszerzającej się wiedzy z zakresu historii teatru wzrosło zapotrzebowanie na syntezę popularniejszą, nie tylko inicjującą potrzebę nowych badań, ale odwołującą się do już istniejącej literatury przedmiotu. *Kieszonkowa historia teatru polskiego* wraz z *Kieszonkową historią teatru na świecie w XX wieku* tworzy opracowanie niezmiernie istotne dla poznania przemian, którym podlegał teatr, rozumiany jako sztuka autonomiczna, współtworząca kulturę światową. [...] Autor wykorzystał nie tylko wiedzę historyczną, pozwalającą dokonywać interpretacji materiałów badawczych, ale również swoje doświadczenie warsztatowe jako dyrektora teatru, reżysera, inscenizatora i autora dzieł dramatycznych. Te kwalifikacje, rzadkie wśród teatrologów, powiększyły instrumentarium badawcze wykorzystywane w tworzeniu syntezy²³.

Znakomity teatrolog amerykański, Daniel Gerould, w przedmowie do anglojęzycznego wydania tej książki pisał:

Kazimierz Braun ma niecodzienne kwalifikacje do tego zadania. Jako reżyser, dyrektor teatru, autor, naukowiec i nauczyciel był całkowicie zaangażowany w polski teatr przez całą swoją karierę w Polsce, Ameryce i Europie, jako ambasador kultury między Wschodem a Zachodem. Gdziekolwiek był, tworzył polski teatr, badał go, nauczał i pisał o nim. Tylko trwające przez całe życie poświęcenie się teatrowi i namiętna do niego miłość we wszystkich jego aspektach może dać taki autorytet w zakresie podjętego tematu²⁴.

Wracamy na scenę. Imponująca liczba przedstawień, które Kazimierz Braun reżyserował (półtora setki premier!) zmusza mnie do bardzo selektywnego ich przeglądu. Za szczególnie ważne w teatrze polskim uważam jego inscenizacje sztuk Norwida (13 premier), Różewicza (19 premier), *Dziadów* (2 premiery) oraz Camusa. Na nich więc skupmy się, choć z konieczności skrótowo.

Zatem: miłość wierna, wieloplanowa i wieloletnia – Norwid. Już w swym inicyjalnym *Pierścieniu wielkiej damy* Braun starał się „wyważyć elementy poezji i symboliki z jednej strony, a z drugiej realizmu i konkretności – tak jak to postuluje Norwid”²⁵. A potem powstała – jak wspomina reżyser –

cała długa seria inscenizacji opartych o moje własne adaptacje: *Aktor*, *Za kulisami*, *Kleopatra*. Każda z tych sztuk robiona po kilka razy, z reguły osobno w teatrze i osobno w telewizji, na dodatek jednoaktówka *Miłość czysta u kąpielni morskich*. [...] Jednym z moich pierwszych kroków na drodze reżyserii w telewizji była sztuka – nie kogo innego tylko Norwida – *Aktor*. [...] Niejako „po drodze” był doktorat, także „norwidowski”, książka pod tytułem *Cypriana Norwida teatr bez teatru*. Później przyszły moje własne scenariusze biograficzne o Norwidzie, artykuły, referaty²⁶.

²³ Ibidem, s. 65.

²⁴ D. Gerould, *Preface*. W: K. Braun, *A concise history of polish theatre from the eleventh to the twentieth centuries*. Lewiston 2003, s. xxvi (tłum. – A.Ż.).

²⁵ *Otwieranie horyzontów...*, s. 28.

²⁶ Ibidem.

„A trzeba dodać – wskazuje Elżbieta Morawiec – że w tych latach Norwid był wielkim nieobecny polskiego teatru”²⁷, zaś Antoni Dunajski stwierdza z perspektywy lat, że „Kazimierz Braun to bez wątpienia najwybitniejszy i najbardziej doświadczony reżyser norwidowskich dramatów, a także autor wielu cennych opracowań dotyczących zjawiska Norwida”²⁸. Opracowań, dodajmy, które dramaturgię norwidowską interpretują nie w filologicznej, a *stricte* teatralnej perspektywie. Dla Norwida bowiem, pisał teatrolog, zza którego wychyla się artysta teatru,

teatr jest działaniem się, jest ruchem, jest przepływem myśli, emocji, wrażeń i napięć między sceną a widownią i między widownią a sceną. [...] Teatralność rzeczywistości, [...] to przenikanie się różnych planów rzeczywistości, stałe postrzeganie jej skomplikowania i wielowarstwowości, spłotu ludzkich działań z elementów świadomych i nieświadomych, pospolitych i symbolicznych zarazem cechowało zawsze Norwida. [...] Widząc tak świat jak teatr – z akcją, która zawsze toczy się podskórnie za zasłoną słów, ze słowami, które zawsze w nieprosty sposób odpowiadają myślom, z postaciami, które wciąż grają – uznawał teatr za to miejsce, w którym poeta może powiedzieć najwięcej. I pełnym głosem²⁹.

W dalszym wywodzie przed Brauna teatrologa zdecydowanie wysuwa się człowiek teatru, przeniknięty – jak już wyżej wspomniano – ideą „teatru obywatelskiego”, który on sam konsekwentnie na scenie uprawia. Otóż Norwid – zdaniem autora – „w teatrze widział szansę najbardziej bezpośredniego spotkania się artysty ze społeczeństwem, doraźnego »upubliczniania« swych myśli i postulatów”³⁰.

Kazimierz Braun zajmował się więc Norwidem zarówno jako reżyser, jak i naukowiec. Lecz także jako pisarz, a „wiele jego biograficznych spostrzeżeń zostało potem potwierdzonych, podjętych i szczegółowo rozwiniętych przez innych badaczy”³¹. Swoistą reinterpretacją życia tego poety jest dramat Brauna *Rzecz o Norwidzie z jego słów utkana*³². Należy on do ważnego zespołu literackich i teatralnych dokonań autora zarówno w Polsce, jak i Ameryce Północnej. Sztuki Brauna, wysnute z biografii wybitnych Polaków – Modrzejewskiej, Paderewskiego, Skłodowskiej-Curie³³, publikowane są i grane w Polsce, USA, Kanadzie. „Ambasador kultury pomiędzy Wschodem a Zachodem” teatrem, pracami naukowymi oraz utworami literackimi przybliży Polakom Amerykę, Amerykanom Polskę i swych wielkich rodaków.

Pozostajmy w kręgu romantyków. *Dziady* wystawił Braun dwukrotnie we wrocławskim Teatrze Współczesnym. Za każdym razem tak bardzo odmiennie, jak inne były wówczas w Polsce czasy. Sformułowanie „wystawił w teatrze” nie jest precyzyjne, bowiem przedstawienie z roku 1978, które (rzecz niebywała!) zawierało 90% tekstu dramatu,

²⁷ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera w PRL*. W: *Horyzonty teatru...*, s. 39.

²⁸ A. Dunajski, *Kazimierz Braun wobec Cypriana Norwida*. W: *ibidem*, s. 79.

²⁹ K. Braun, *Cypriana Norwida teatr...*, s. 8-10.

³⁰ *Ibidem*, s. 13.

³¹ *Ibidem*, s. 94.

³² K. Braun, *Rzecz o Norwidzie z jego słów utkana*. Pelplin 1996. Por. też: W. Kudyba, *Spotkania Norwidowskie, Halin nad Liwcem 8-9 czerwca 1996*. „*Studia Norwidiana*” 1996, nr 14, s. 176-177.

³³ Por.: K. Braun, *Sztuki o Polakach*. Lublin 2006.

Braun [...] grał w dwu wieczorach [bądź jako całonocny maraton – A.Ż.], wpisując je w przestrzeń już nie tylko teatru, ale miasta. Na wieczór I składały się fragmenty *Dziadów* części I, II i IV, na wieczór II – cz. III i *Ustęp*. Część I i IV grano w teatrze, na cz. II – widzowie przechodzili ulicami miasta do poklasztornego gmachu Muzeum Archeologicznego, gdzie wśród wielkich kukiel-widm, projektu Petera Schumanna, rozgrywał się obrzęd. Konfrontował tu Braun w świadomości widza dwie przestrzenie – zdesakralizowaną współczesnego miasta ze świętą dawnego rytuału. Cz. III wieczoru II grana była znowu na scenie teatralnej, teksty *Ustępu*, jak wieczór wspomnień wśród przyjaciół, prezentowali aktorzy w scenerii nowoczesnej galerii plastycznej, czyniąc widzów świadkami i współuczestnikami historii polskiej Golgoty. Decydując się na inscenizację tak ogromnej partii tekstu [...] Braun najwyraźniej chciał zbiorowej pamięci przywrócić to, co zapomniana³⁴.

Krytycy do dziś podkreślają, że „od strony formalnej wiele oddano tu z doświadczeń inscenizacji w duchu »nowego teatru«³⁵ oraz że w widowisku Brauna nastąpiło twórcze „przełożenie »otwartej struktury« dramatu Mickiewicza na »teatr otwarty«³⁶. Rezultat tych doświadczeń był formalnie nowatorski, a w kategoriach paraboli nośny w planie intelektualnym. A było to

już coś znacznie więcej niż teatr: to wielogodzinne „zdarzenie kulturowe” o rozmyślnie, prowokacyjnie ekstensywnym rytmie, w którego krwioobieg włączony został fragment wielkowiejskiej ulicy z jej zamierającym przed nocą tętnem, życiem, spóźnionymi przechodniami, piskiem nocnych tramwajów, nocną grą świateł. Publiczność przemieszczała się po mieście wplataną coraz mocniej i wyraźniej w krąg obrzędu i rytuału. I spraw wielkich, narodowych³⁷.

Druga inscenizacja Braunowych *Dziadów* odbyła się w połowie roku 1982 i w środowisku wrocławskim zwano je *Dziadami wojennymi*. Nie tylko ze względu na czas, w którym powstały, ale przede wszystkim na sensy, które w sobie niosły. W tej wersji tekst został ograniczony do samej III części dramatu i *Ustępu*. Taki dobór fragmentów sprzyjał zbudowaniu przez Brauna na dramacie narodowym teatru ostro politycznego. Spektakl grano tylko wewnątrz budynku teatru, acz w jego różnych, wyraziście nacechowanych znaczeniowo pomieszczeniach. W podziemiach – teatralnych „kazamatach” – toczyły się sceny młodych, więzionych i skazywanych buntowników, a wysoko ponad ich głowami, ponad „cełą”, na scenie właściwej – grano sceny u wileńskich notabli oraz *Salon warszawski*, w którym towarzyska śmietanka pieniała się radośnie i podle.

Przedstawienie mocno współgrało z atmosferą tego czasu, w kilku sekwencjach wydawało się bliskie przesłaniu *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa*... W sposób podniosły, ale też i bardzo prawdziwy, wypełniało częstą wówczas potrzebę ludzi sceny, aby stworzyć teatralną „mszę narodową”³⁸.

³⁴ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera*..., s. 45.

³⁵ K. Sielicki, *Podążać za sensem słowa*. W: *Nowe horyzonty*..., s. 136.

³⁶ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny*..., s. 147.

³⁷ Ibidem, s. 149.

³⁸ K. Sielicki, *Podążać za sensem*..., s. 137.

Założenie inscenizatora było jasne:

Byłem zawsze przekonany, że teatr dzieje się zawsze tu i teraz i powinien dotyczyć najistotniejszych, najgorętszych, najboleśniejszych problemów społecznych, tego, co widzowie przynoszą z sobą do teatru, a także tego, co przeżywają, zanurzeni w swoją publiczność i społeczeństwo, aktorzy³⁹.

I tak oto „zadeklarował się teatr i zadeklarowała się publiczność. Powstał nowy, szczególny układ społeczny. Jego centrum był teatr, w wokół niego gromadzili się ludzie. I [nastąpiła – A.Ż.] prawdziwa wspólnota”⁴⁰; teraz – w założeniu reżysera – w wymiarze wspólnoty narodowej. „Te *Dziady* były – w sensie realistycznej akcji – opowieścią o losie więzionego narodu, a metaforycznie, o dziejach więzionego ludzkiego ducha”⁴¹. Inscenizator na tekście klasyka teatrem budował opowieść *stricte* aktualnie polityczną.

Z dramaturgią Różewicza teatr Brauna – w Polsce i USA – związał się niezwykle intensywnie. W rozmowie z poetą reżyser niejako zrekapitulował swój stosunek do narodowego dramatu romantycznego oraz wskazał bodźce, które skierowały go ku Różewiczowi:

Mnie u Norwida, zwłaszcza u Norwida, fascynuje nie mistycyzm jako taki, ale ten jego jakiś głęboki... wgląd w materię życia, rzeczy, codzienności, rzeczywistości, która sięga aż ku tajemnicy. Nie pomija tkanki życia, nie unieważnia jej, przeciwnie, nadaje jej jakąś wielką wagę, gęstość, godność, ale zarazem czyni ją przezroczystą, czyni ją bramą, drogą do transcendencji, ujęciem filozoficznym, ku źródłom poetyckim, stale bijącym spod powierzchni codzienności. [...] Ponieważ poza klasyką nie interesowałem mnie nigdy dramat konwencjonalny, więc szukałem nowego materiału dramaturgicznego – i znajdowałem go, jak u ciebie⁴².

I tak oto Braun „znalazł” Różewicza; wcześniej – w latach 1967-74 już jako dyrektor teatru w Lublinie. Ale wprowadzenie Tadeusza Różewicza na scenę lubelską w kształcie, w jakim uczynić to chciał Braun, nie było sprawą prostą. Aby to dzisiaj zrozumieć,

przypomnieć tu trzeba atmosferę owego czasu. Najpierw atmosferę w teatrze: oto z wielką siłą wystąpiła wtedy w wielu miejscach na świecie fala teatralnej reformacji nazwana później przez Brauna [...] Drugą Reformą Teatru⁴³. Twórców wielu teorii i przedstawień [...] łączyła nie tylko idea poszukiwania nowych form wyrazu przekonań artystycznych, ale i dążenie do radykalnego przekształcenia charakteru teatru. Ponieważ jednak organizm tradycyjnego teatru opornie poddawał się radykalnej terapii, twórcy tej fali awangardy musieli najczęściej szukać dla siebie miejsca poza nim,

³⁹ *O bojkocie formy*, z Kazimierzem Braunem rozmawiał Krzysztof Mieszkowski. „Notatnik Teatralny” 1991, nr 1, s. 185-186.

⁴⁰ *Kartoteka bez metafory*, z Kazimierzem Braunem rozmowę przeprowadził Jarosław Szymkiewicz. „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 25, s. 6.

⁴¹ S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna. Rozważania nie tylko o teatrze*. Londyn 1993, s. 178.

⁴² K. Braun, T. Różewicz, *Język teatru...*, s. 117-118.

⁴³ Por.: K. Braun, *Druga Reforma Teatru?*...

na marginesie. Kilkuletnia praca Brauna w Lublinie da się zobaczyć jako swoisty eksperyment polegający na tym, aby nie niszcząc tkanki tradycyjnego teatru, włąć w jego działalność nieco idei przyniesionych przez nowe prądy⁴⁴.

Przeto boje o Różewicza i poprzez Różewicza o nowy teatr awangardowy to długofalowa batalia, jaką przyszło Braunowi toczyć w jego okresie lubelskim, zarówno z lokalnymi władzami, jak i częścią krytyki teatralnej.

Pierwszy Różewicz Brauna to już w roku 1970 *Akt przerywany*. Nie piszę „sztuka Różewicza”, bowiem na dobrą sprawę *Akt przerywany* nie jest sztuką, a opowieścią o niemożności napisania sztuki o pełnej, zamkniętej strukturze. Tekst przeto teatralnie opracował reżyser. Oś konstrukcyjną przedstawienia tworzył

dialogujący z partnerami na scenie i z publicznością Reżyser (postać wprowadzona w adaptacji Brauna), który [...] spowiadał się z niemożliwości powołania do życia spektaklu, niczym magik wywoływał z ciemności kulis znakomicie kręcący się świat sceniczny. Świat tylko pozornie zależny od dyktatu reżysera. To był dowód, że nie da się reżyserować życia społecznego – teatralnego [...]. Życie jest zawsze silniejsze... Z ateatralnego – jak się zdawało – materiału literackiego Braun wy dobył widowisko kumulujące mnóstwo chwytów i elementów inscenizacyjnych uznawanych wtedy za bardzo „moderne”, kpiąc z nich równocześnie i parodiując⁴⁵.

Odtąd Różewicz pojawiał się w teatrze Brauna w Lublinie co rok i stawał się coraz ważniejszy. Były to *Przenikanie* (1971), *Kartoteka* (1972), *Stara kobieta wysiaduje* (1973). *Przenikanie* stanowiło spektakl bardziej „według” Różewicza niż *stricte* Różewicza – autorski scenariusz Brauna, kontynuujący doświadczenia *Aktu przerywanego*, oparty został na wypowiedziach także innych poetów współczesnych i na aktorskich improwizacjach, zaś *Kartoteka* – realizację pełnego tekstu dramatu, acz w kształcie teatralnym, również bardzo autorską. Braun zinterpretował ją jako

dramatyczny obraz sporu pomiędzy wrażliwą jednostką a arogancką zbiorowością. Różewiczowska ulica została po prostu zbudowana: widzowie siedzieli i na widowni, i na scenie, z dwóch stron centralnego, „ulicznego” terenu gry, patrząc tyleż na działania Bohatera [...], co i na siebie nawzajem. Do podobnego rozwiązania przestrzeni sceny, coraz powszechniejszego pośród ówczesnych teatrów poszukujących, Braun będzie jeszcze nieraz wracać w przyszłości⁴⁶.

No i na koniec *Stara kobieta wysiaduje* – swoista summa dotychczasowych doświadczeń Brauna z Różewiczem. Wspomina świadek premiery:

W zdarzeniu tym luźno opartym na tekście sztuki znalazły wyraz nie tylko najważniejsze Różewiczowskie konstatacje na temat świata poddanego licznym zagrożeniom, ale też spróbowano scalić [...] podstawowe cechy i metody określające wtedy teatr poszukujący. Nie był to jednak katalog „chwytów” nowo-teatralnych (jak *Akt przerywany* był od strony formalnej katalogiem postaw „starego” teatru inscenizacji).

⁴⁴ K. Sielicki, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*. W: *Horyzonty teatru II...*, s. 85.

⁴⁵ Ibidem, s. 88.

⁴⁶ Ibidem, s. 89.

Działanie to [...] zobaczyć można było jako próbę sprawdzenia teorii zawartej w publikacjach reżysera.

Zważmy: znowu Braun teatrolog twórczo wsparł Brauna artystę teatru.

Stara kobieta powstała w wyniku kilkumiesięcznych improwizowanych prób. Tekst Różewicza stał się punktem wyjścia do rozmaitych działań aktorskich. Zawarte w nim sytuacje traktowano jako zaczyn działań. Dopiero w późniejszych etapach pracy słowo stawało się potrzebne. Tekstu Różewicza było w rezultacie mało w tym spektaklu, ale zawarty został w nim sens przesłania autora. Dlatego też można powiedzieć, że Braun nie wyreżyserował *Starej kobiety*, lecz wraz z aktorami w pewien sposób stworzył [ją – A.Ż.] na nowo. Sceną stał się cały budynek teatru, podwórze, nawet przestrzeń wokół gmachu. [...] Lubelska *Stara kobieta* nie miała ustalonej, ostatecznej formy. W przebiegu poszczególnych etiud, z jakich składał się spektakl, dochodziło często do modyfikacji wynikających z tak a nie inaczej układających się danego wieczora napięć w przebiegu gry. Natomiast część uliczną zmieniano kilkakrotnie w sposób z góry zaplanowany. Po zakończeniu – w sali [...] udekorowanej tymczasem jak do przyjęcia weselnego – spotykali się aktorzy i widzowie. [...] Te „nocne czuwania teatralne” [były – A.Ż.] realizacją teatru wspólnoty między aktorami a widzami⁴⁷.

Tak to na podstawie tekstu Różewicza kształtowało się zjawisko ważne w ówczesnym teatrze polskim: Brauna teatr wspólnoty. Rezonans był ogromny. Zwłaszcza młodzież przyjmowała *Starą kobietę*... entuzjastycznie. To była propozycja teatru dla wstępującego pokolenia. Ale i krytyka nie skąpiła analiz nowatorskiego przedsięwzięcia⁴⁸. Różewiczowy teatr Brauna dojrzał i okrępl.

Tymczasem lubelskie władze miały coraz bardziej dość „eksperymentatora formy”, kreatora jakichś tam „wspólnot”, na domiar złego niekryjącego w swych przedstawieniach, najłagodniej mówiąc, sceptycznego stosunku do komunistycznej rzeczywistości. W 1974 roku niepokornemu dyrektorowi przyszło się z Lublinem pożegnać. Acz summa summarum –

odejście Brauna do wrocławskiego Teatru Współczesnego było szczęśliwym rozwiązaniem tej ponurej sytuacji, ale też w roku 1975 nikt nie mógł przewidzieć, że na scenie przy Rzeźniczkiej wiele doświadczeń zebranych w Lublinie zaowocuje takimi spektaklami, jak *Anna Livia*, *Operetka*, *Przyrost naturalny*, *Dziady* w dwu wydaniach, no i *Dżuma*. Kierowany przez Brauna Teatr Współczesny stał się jedną z czołowych scen w kraju⁴⁹.

⁴⁷ Ibidem, s. 93-94, 100.

⁴⁸ Por. obszerny opis analityczny przedstawienia: K. Sielicki, *Teatr im. Osterwy: „Stara kobieta wysiaduje”*. „Dialog” 1975, nr 3, s. 132-139. Por. też recenzje m.in.: M. Bechcycz-Rudnicka, „Kamena” 1973, 23 IX; B. Ciecierska, „Wiedza i Życie” 1973, XII; W. Filler, „Teatr” 1973, 16-31 VII; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1974, 24 I; L. Gzella, „Kurier Lubelski” 1974, 24 III; A. Hausbrandt, „Express Wieczorny” 1974, 28 I; J. Kłossowicz, „Literatura” 1974, 7 II; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1974, 31 I; A. Wróblewski, „Argumenty” 1973, 5 VIII; M. Wrzesińska, „Kultura” 1973, 1 VII. Jak widać, wydarzeniem in gremio zajęli się najbardziej wówczas renomowani krytycy.

⁴⁹ K. Sielicki, *Lubelskie sezony...*, s. 103.

Ponad poszczególne inscenizacje w okresie lubelskim ukształtowało się w teatrze Brauna zjawisko natury ogólniejszej – kilkakrotnie już wspomniany – t e a t r w s p ó ł n o t y. Reżyser czerpał ze znakomitych wspólnotowych doświadczeń Jerzego Grotowskiego, teoretycznie dopracowywał własną wersję idei w książce *Teatr wspólnoty*.

Kazimierz Braun był w latach 70. jednym z nielicznych reżyserów zawodowego teatru, który uznał wyższość doświadczeń teatru wspólnotowego, teatru „offu” i zaczął je stosować w swojej teatralnej praktyce, zwłaszcza w inscenizacjach Różewiczowych, „w których to przedstawieniach rozbijał [...] tradycyjny układ przestrzenny, relację scena-widownia, czyniąc miejscem gry całą przestrzeń teatru. Do pracy z młodymi aktorami wprowadził elementy improwizacji, praktyki wówczas już powszechnej w teatrze studenckim [...], alternatywnym”⁵⁰.

Braun w Lublinie szeroko otworzył drzwi państwowej sceny instytucjonalnej – wprowadził na nią nowoczesną otwartość teatralnej formy i widza zbratał z aktorem we wspólnocie stylu myślenia i przeżywania. Idea ewoluowała. Gdy w Lublinie kreowanie wspólnoty teatralnej było *stricte* teatralne, we Wrocławiu zaczęło wchodzić w coraz większe rewiry, także te „zakłete”. Tu zainicjowano konsekwentne budowanie wielkiego teatru wspólnoty⁵¹.

W tym miejscu warto odwołać się do autointerpretacji dokonanej po latach przez samego twórcę:

Ogromny wpływ na powstawanie nowego typu kontaktu aktora z widzem i nowy typ stosunków między nimi miała w wielu naszych widowiskach przestrzeń. Pomagała ona przełamywać bariery, intensyfikować odbiór, wytwarzać wspólnotę. Wielokrotnie widzowie w sposób całkowicie równouprawniony korzystali z tych samych pomieszczeń co aktorzy. [...] Graliśmy więc w różnych salach i zakamarkach teatru [...], na scenie zamienionej w théâtre en rond [...], na widowni teatru zamienionej na scenę [...], na pomostach przerzuconych poprzez widownię [...]. Graliśmy też poza teatrem – w Muzeum Architektury [...], w Muzeum Awangarda [...], w kościele [...], w Pałacyku [...]. W Hiszpanii graliśmy [...] nad morzem, na stacji kolejowej, w pochodzie przez miasto. W Dublinie wykorzystaliśmy The Gate Theatre, sąsiadujący z nim szpital, a na dodatek pobliską, starą, wypaloną salę jakiego varieté. [...] We Wrocławiu mówiło się kiedyś o moim „teatrze chodzonym” – oczywiście nie chodziło o „chodzenie”, ale o wspólnotę. „Chodzenie”, a w tym tworzenie nowych przestrzeni, sprzyjało jej budowaniu⁵².

Poprzez zastosowaną formę, która była niejako, wedle deklaracji, jedynie środkiem, wszystko to miało cel oraz sens, głębszy i zdecydowanie ponadformalny – ideowy. Z perspektywy lat Braun sformułował to wyraźnie:

Teatr winien być otwarty na widza, a jego zadaniem ma być powołanie wspólnoty [...]. Od Juliusza Osterwy, który pierwszy mówił o aktorze jako o ofiarniku, a o widzu jako świadku ofiary. On powoływał potężne wydarzenia wspólnotowe. Dążę do takiego teatru⁵³.

⁵⁰ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera...*, s. 40.

⁵¹ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 118.

⁵² K. Braun, *Pamiętam Teatr Współczesny (1974-1984)*. W: *Horyzonty teatru II...*, s. 220.

⁵³ *Teatr wspólnoty widzę ogromny*, z prof. Kazimierzem Braunem rozmawia Jolanta Ciosek. „Dziennik Polski” 2003, 23 VI (podkr. – A.Ż.).

Kazimierz Braun ideę tę zrealizował. „Kiedy 1 stycznia 1975 roku obejmował Teatr Współczesny przy ulicy Rzeźniczej, był już wówczas znany w kraju jako czołowy entuzjasta, by nie rzec kaznodzieja »teatru wspólnoty«, »teatru otwartego« i w ogóle »nowego teatru«”⁵⁴. Wrocławskie dziesięciolecie Brauna to jego polska pełna twórcza dojrzałość, tj. konsekwentne zmaganie się z formą oraz wartościami, którym owa forma służyć miała i je wyrażać.

Wrócił Różewicz. W teatrze Brauna, przez cały jego artystyczny żywot – autor niezwykły. Na scenę wiernego mu inscenizatora we Wrocławiu Różewicz wszedł już w roku 1975 *Białym małżeństwem*. Miarę sukcesu oddaje liczba przedstawień: w ciągu kilku sezonów spektakl ten zagrano 638 razy (!)⁵⁵. Jednak dopiero w 1979 roku prapremiera *Przyrostu naturalnego* stała się niejako ukoronowaniem wieloletniego już związku obydwu artystów. O tym przedstawieniu na ogół zgodnie pisze się, że jest „to jeden z najoryginalniejszych artystycznie spektakli Brauna”⁵⁶ i „chyba najpełniejsza Braunowska wizja teatru Różewicza”⁵⁷. Za granicą robił furorę – festiwalowa nagroda w Lubece, aplauz w Hiszpanii i Irlandii, zaproszenia do Belgradu, Aten, Londynu. W Dublinie „zakończenie wywołało owację będącą wyrazem spontanicznego uznania dla tego wspaniałego przedstawienia”. Jak pisano: „Jest ono przykładem teatru nieliterackiego, utrzymanego w surowej dyscyplinie, wyrażającego swe treści z niespotykaną siłą wyrazu”⁵⁸. W innej recenzji podkreślano, że „*Przyrost naturalny* zasługuje na miano przeboju festiwalu za energię, pomysłowość, podniecenie, jakie wywołał, i za swoją triumfującą teatralność”⁵⁹.

O *Przyroście naturalnym* śmiało można mówić jako o autorskim dziele Brauna na motywach tekstu Różewicza, który jest zaledwie kilkunastostronicowym szkicem, projektem szuki nienapisanej, tematycznie związanym z kulturowymi konsekwencjami globalnej eksplozji demograficznej, a także roztrząsaniem zagadnień „dramaturgii otwartej” i „teatru wewnętrznego”. Różewicz *Przyrost naturalny* naskicował, a dopiero na scenie „napisał” go Braun. Stworzył „apokaliptyczną groteskę, [...] wielogodzinne, wieloprzestrzenne zdarzenie kulturowe. [...] Powstał teatr dziwny, teatr jedyny, teatr niesamowity”⁶⁰. Ten bodaj

najbardziej pesymistyczny z projektów dramaturgicznych Różewicza [...] Braun zrealizował [jako] spektakl ogarniający cały budynek teatru [...]. Jeszcze wyraźniej niż w *Starej kobiecie* sprzed sześciu lat zaakcentował konieczność budowania mostów pomiędzy różnymi światami teatralnymi. Różewiczowski esej o narracyjnych możliwościach – i niemożliwościach – sztuki scenicznej rozpiął na sekwencje rozmaite formalnie: od wykładu do happeningu. Uczestnicy tego zdarzenia – aktorzy i widzowie wędrujący po budynku przy Rzeźniczej – w naturalny sposób stawali się współtwórcami rzeczywistości sztuk i – paradoksalnie – z rosnącą nadzieją oczekiwali na

⁵⁴ J. Kelera, *Wieczory teatralne 1945-1980*. Wrocław 1983, s. 345-346.

⁵⁵ Por.: J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 122.

⁵⁶ Ibidem, s. 126.

⁵⁷ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera...*, s. 43.

⁵⁸ „Dayly Telegraph” 1981, 8 X.

⁵⁹ „The Irish Times” 1981, 8 X.

⁶⁰ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 128.

zaskakujące zdarzenia, które w warstwie dyskursywnej niosły kolejne składniki ciemnej wizji przyszłości świata⁶¹.

Rzecz cała – z perspektywy czasu komentował inscenizator – została

skonstruowana wokół czterech podstawowych, polifonicznie prowadzonych motywów: 1) rodzenia się, umierania i zmartwychwstania, 2) przyjeżdżania i odjeżdżania, 3) rośnięcia i zanikania masy ludzkiej, 4) wolności wyboru i poddawania kontroli. [...] Wprowadzając widzów grupami do rekwizytorni, kontrolując drogę ich ruchu i ilości czasu, jaką mogli poświęcić na oglądanie poszczególnych obiektów, aktorzy grający Strażników poddawali ich manipulacji, presji, ograniczali ich wolność – i to również narastało, przybierało formy drastyczne⁶².

W tłoku, zaduchu i parowaniu spoconych ciał toczyła się mroczna „opowieść-ostrzeżenie przed dewaluacją wartości, zalewem tandety i brzydoty, o zagrażającej ludzkiej katastrofie”⁶³. Wielki manifest artystyczny i rozpaczliwy protest obydwu twórców dzieła.

Kiedy po latach spotkali się w Ameryce, Braun mówił Różewiczowi:

Programowo [...] pracowałem zawsze ze świadomością, z imperatywem spełnienia dobrej przysługi autorowi. Jak lekarz-położnik. [...] To było świadome założenie: robię twoją nową sztukę [...] i chcę ją wystawić tak, jak ją napisał, jak pomyślał autor⁶⁴.

Akt przerywany czy zwłaszcza *Przyrost naturalny* Różewicz wprowadził „pomyślał” – ale dla teatru *de facto* „napisał” Braun. Inaczej rzecz miała się z ostatnim Różewicza i w ogóle ostatnim, tuż przed emigracją, przedstawieniem Brauna w jego Teatrze Współczesnym – *Pułapka*. Fabularnie wysnuta z biografii Franza Kafki, w Polsce 1984 roku sztuka obrastała znaczeniami, które z lapidarną trafnością ujął jeden z recenzentów premiery: „Braun narysował z całą dosadnością topografię pułapki i opisał drobiazgowo ową uwięzioną mysz, która siedzi w każdym z nas...”⁶⁵.

Nieomal już na walizkach, przed odlotem z ocean Braun zwierzał się: „*Pułapka* była moim piętnastym przedstawieniem Różewiczowskim... [...] Teatr realistyczno-poetycki, uniwersalnie-doraźny, artystycznie wspólnotowy... Znowu zamknąłem jakiś okres...”⁶⁶. Tak, zamykał swoje wrocławskie dziesięciolecie; ale paranie się Różewiczem nie wygasło – poprzez wszystkie inscenizacje w USA, aż po najnowszą (późną sztukę starego poety) anglojęzyczną prapremierę *Kartoteki rozrzuconej* jesienią 2006. Oto i trwałość związku w kilkudziesięcioletnim procesie jego przeobrażeń. To wyznaczenie jest więc nacechowane szczególnie:

⁶¹ K. Sielicki, *Podążać za sensem słowa...*, s. 134-135.

⁶² S. Beres, K. Braun, *Rozdarta kurtyna. Rozważania...*, s. 140.

⁶³ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera...*, s. 44.

⁶⁴ K. Braun, T. Różewicz, *Język teatru...*, s. 118.

⁶⁵ T. Raczek, *Zwiad pierwszego jeźdźca*. „Polityka” 1984, nr 15, s. 8.

⁶⁶ Cyt. za: J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 134.

Nie od razu zrozumiałem, jak ważne są dla teatru sztuki Różewicza, jak mogą mnie samego wzbogacić. Gdy do tego dojrzałem, [...] moja dalsza droga teatralna zaczęła być znaczone, jak drogowskazami, kolejnymi premierami jego sztuk⁶⁷.

A wieloletnia obserwatorka twórczości reżysera podkreśla:

Różewicz w teatrze Brauna komponuje się w jedną całość – najwyraźniej w Braunowskich inscenizacjach sztuk Różewicza widoczne jest budowanie teatru w s p ó l n o t y. Inne widowiska [...] doprecyzowują tę budowlę, wzbogacają, uświetniają. Szkieletem całej konstrukcji jest jednak Różewicz⁶⁸.

Widowisk, które „doprecyzowywały i wzbogacały budowlę” wrocławskiej sceny Brauna, było w dziesięcioleciu jego tamtejszej dyrekcji wiele. Nie sposób je tu omawiać, acz niepodobna nie wskazać choćby kilku z tych przynajmniej, które wyszły spod reżyserskiej ręki dyrektora. Na przykład wczesna (z 1977 roku) *Operetka Gombrowicza* – jednorodna, z celowo zatartym podziałem na plan operetkowy i skonstrastowane z nim serio „historiozoficzne” przedstawienie, o którym Grzegorz Sinko pisał: „powiodło się Braunowi dokonanie nieosiągniętej dotąd integracji Offenbachy i szekspiriady”⁶⁹. Sztuka zespalania bardzo formalnie i stylowo odległych komponentów w nadrzędną strukturę spektaklu rzeczywiście należy do konstytuujących cech Braunowej kompozycji widowiska.

A oto jeszcze wcześniejsza, bo z roku 1976, lecz głośna wówczas inscenizacja – *Anna Livia*. Utkany z fragmentów *Finnegans Wake*, *Ulissesa*, *Portretu artysty z czasów młodości* oraz wierszy Joyce’a

spektakl staje się czytelną, sugestywną opowieścią o [...] rzece życia wulgarniej i świętej. Zaslugą Brauna jest, że umiejętnie posługując się znakiem teatralnym (mistrzowskie przejście ceremonii pogrzebowej w rytm kankana) potrafił zespolić trywialność z wzniosłością, patos z humorem, że umiał pokazać przejmującą prawdę cyklu narodzin i śmierci, zmienność-niezmienność ludzkiego trwania⁷⁰.

W charakterystyczny dla stylu Brauna sposób ów poetycki spektakl toczył się jednocześnie w planie realności i w wymiarze metaforycznym; spójną kompozycją spletał realizm z symbolicznym wymiarem zdarzeń jako mistyczną opowieść o człowieczej kondycji.

No i *Dżuma* – przedstawienie z samego już kresu wrocławskich czasów Brauna. „Przedstawienie, które przeszło do historii teatru jako jedno z największych osiągnięć inscenizatora”⁷¹, „życiowe osiągnięcie Kazimierza Brauna”⁷², w biografii artysty swoiste „apogeum jego politycznego teatru poetyckiego”⁷³. Sformułowanie Elż-

⁶⁷ K. Braun, *Różewicz – premiera po premierze*. „Przegląd Polski”, dodatek społeczno-kulturalny „Nowego Dziennika” [New York] 2001, 5 X.

⁶⁸ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 125-126 (podkr. – A.Ż.).

⁶⁹ G. Sinko, *Kazimierza Brauna myślenie teatrem*. „Teatr” 1977, nr 14.

⁷⁰ M. Jodłowski, *Rzeka życia*. „Odra” 1976, nr 11, s. 81.

⁷¹ D. Przystek, *Wzorce i świadectwa*. W: *Horyzonty teatru...*, s. 115.

⁷² T. Raczek, *Nie ma już szczerów w nieszczęśliwym mieście*. „Polityka” 1983, nr 32, s. 7-8.

⁷³ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera...*, s. 47.

biety Morawiec trafia w sedno – określa stylową i myślową warstwę takiego teatru, jaki Kazimierz Braun uprawia.

Oparty na powieści Alberta Camusa spektakl w porządku parabolicznym stawiał diagnozę ówczesnej polskiej rzeczywistości: stan wojenny to dżuma. Mechanizmy rzeczywistości we Wrocławiu Brauna oraz w Oranie Camusa inscenizator uznał za tożsame. Camusowską dżumę rozprzestrzeniają szczury; wprowadzone do wrocławskiego przedstawienia postaci szczurów-Strażników pełniły funkcję *spiritus movens* świata zarazy. Są wszędzie – towarzyszą bohaterom, kontrolują, nadzorują ich, ubezwłasnowolniają.

Przedstawienie ogarniało znowu całą przestrzeń teatru. Przewodnikami po niej były szczury, wszechobecni nadzorcy życia zbiorowego. [...] Na koniec dewastowały cały „teatr w teatrze”, nakazując wywleczonym zza sceny postaciom budowę „nowego świata”, odgradzonego od widowni drutami kolczastymi. [Steroryzowani przez Strażników bohaterowie sami otaczali plan gry kolczastym drutem – A.Ż.] Spektakl kończył się jednak prostym, wzruszającym znakiem nadziei – na gruzach królestwa szczurów i zburzonego teatru pojawiała się młoda kobieta i na drutach kolczastych rozwieszała dziecięce pieluszki. Padała kwestia: „W chwili, gdy ludzie poczuli znów odrobinę nadziei, skończyło się panowanie dżumy”⁷⁴. Kiedy [zaś] po zakończeniu spektaklu aktorzy wychodzą do ukłonów, a publiczność oklaskuje ich gorąco, między nimi pozostają nierozbrane kolczaste zasieki. Jedni i drudzy poprzez nie, patrzą sobie w oczy. Jakoś bezzadnie, już nie wrogo, jakby pytając sami siebie, jak zabrać się do ich rozbierania...⁷⁵

Parabola i metafora – dojmująco, ponad tekstem, zbudowane pozasłownym językiem teatru.

Często na końcu, po długotrwałej owacji, widzowie i aktorzy przez te kolczaste druty spontanicznie wyciągali do siebie ręce, ściskali dłonie. Przez druty... I to był fenomen wytworzenia się aż tak silnej wspólnoty. Wspólnoty ludzkiej, ale jednak teatralnej, wykreowanej stricte teatralnymi środkami⁷⁶.

I było to zarazem niejako zwieńczenie wcielonej w dzieło teatralne, konsekwentnie przez lata realizowanej idei Kazimierza Brauna – kreatora teatru wspólnoty.

* * *

Aby uchronić ten szkic artystycznego i naukowego portretu Kazimierza Brauna przed wrażeniem subiektywizmu opinii autora, w opisach i diagnozach dotyczących konkretnych przedstawień możliwie jak najobficiej posiłkowałem się cytatami, oddając głos innym komentatorom. Tą samą zasadą tym bardziej chcę się kierować, kiedy przychodzi zastanowić się nad ogólną wartością oraz wpływem jego twór-

⁷⁴ Ibidem, s. 47-48.

⁷⁵ T. Raczek, *Nie ma już szczurów...*

⁷⁶ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 160.

czości na artystyczny i intelektualny wymiar ówczesnej i dzisiejszej polskiej kultury teatralnej.

Oto pytanie zasadnicze:

czy w aktualnym pejzażu teatru polskiego, w którym różni młodzi ludzie majstrują przy tradycji narodowej, zastępując np. buńczucznie *Dziady* jako synonim budziela sumień *Dybukiem*, powstanie warszawskie określają jako „zmurszałe” – teatr wielkiej wspólnoty narodowej Kazimierza Brauna jest nam rzeczywiście potrzebny?⁷⁷

Pytanie oczywiście retoryczne. Kiedy Braun prowadził teatr w Lublinie, nie było wątpliwości, że jest to „utalentowany reżyser i teatrolog o solidnej erudycji, sprawnie też władający piórem, doświadczony już wtedy praktyk i teoretyk teatru”⁷⁸. Natomiast „dziś dla wielu młodych ludzi próbujących znaleźć sobie drogę w teatrze, takim kontaktem z jego lubelskim »dziedzictwem« jest [...] książka *Teatr wspólnoty*. Pisana była właśnie w tamtym czasie, naznaczona jest duchem przełomu teatralnych epok”⁷⁹.

Kiedy obejmował teatr we Wrocławiu, Kazimierz Braun był już szeroko

znany w Polsce jako awangardowy inscenizator i reżyser. [...] Miał już wtedy za sobą [...] dokonania teatralne idące bardzo wyraźnie w kierunku awangardy i innego – niż tradycyjne czy akademickie – myślenia o teatrze i myślenia teatrem, [a podczas wrocławskiego dziesięciolecia – A.Ż.] stał się synonimem teatralnej awangardy w zawodowym teatrze⁸⁰.

I jednocześnie – rzecznikiem oraz twórczym kontynuatorem tradycji z ducha Wielkiej Reformy Teatru, jako praktyk i teoretyk, konsekwentnie bowiem – wyzna – „pracę artystyczną pogłębiałem przez wiedzę historyczną, a prace teatrologiczne wzbogacałem poprzez znajomość warsztatu teatralnego”⁸¹. Słowem – wierny przekonaniom, które sformułował w młodości:

Związki łączące literaturę i teatr oparte są na całkowitym równouprawnieniu, nie ma mowy o jakiejś „klauzuli najwyższego uprzywilejowania” dla literatury. Używanie w teatrze słów nie jest równoznaczne z przyznaniem literaturze w teatrze osobnego miejsca. Słowa w widowisku funkcjonują zupełnie inaczej niż w literaturze. Są wypowiedziane [...] w działaniu⁸².

Oto spadkobierca Wielkiej Reformy z jej fundamentalnym imperatywem pełnej autonomii sztuki teatru.

Jeszcze przed emigracją Kazimierz Braun był znanym, jak go określa Daniel Gerould, „ambasadorem kultury między Wschodem a Zachodem”. Jego przedstawie-

⁷⁷ E. Morawiec, *Przygody życia reżysera...*, s. 53.

⁷⁸ J. Kelera, *Wieczory teatralne 1945...*, s. 345.

⁷⁹ K. Sielicki, *Lubelskie sezony...*, s. 91.

⁸⁰ J. Hoffman, *Wielki Teatr Współczesny...*, s. 112-113, 169.

⁸¹ S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna. Rozważania...*, s. 113.

⁸² K. Braun, *Cypriana Norwida teatr...*, s. 23.

nia, zapraszane i nagradzane na prestiżowych festiwalach międzynarodowych, liczne tournée po wielu krajach, nie tylko rozślawiały teatr polski, ale i w krwioobieg europejskiej kultury wszczepiały Braunową, awangardową wizję sztuki teatru. W Ameryce z kolei stał się – niejako w sposób naturalny – „ambasadorem” kultury polskiej. Niezmordowanie wystawia polską dramaturgię, pisze i wykłada o polskim teatrze; w wieloetnicznej i multikulturowej tkance amerykańskiej rzeczywistości artystycznej ugruntowuje również jej składnik polski.

Niecodzienna pracowitość i talenty Kazimierza Brauna owocują imponującym dorobkiem: półtora setki premier, tomy teatrologicznych analiz oraz syntez historycznych i teoretycznych, utwory literackie i popularyzacja teatru. Bibliografia prac Brauna oraz poświęconych mu publikacji zajmuje ponad dwieście stron druku⁸³. Unaocznia to zarówno wielość dokonań artysty i naukowca, jak i jego stabilne miejsce w teatrze polskim i polskiej nauce o teatrze. W tytule tej próby portretu Kazimierza Brauna nazwałem go „kreatorem teatralnej wspólnoty”. Tak go widzę – jako praktyka i jako historyka sceny, w rozmaitych wymiarach owej wspólnoty – twórców, widzów i artystów teatru, myślenia i odczuwania, miasta i kraju jako miejsca artystycznej kreacji świata i ludzkiego wnętrza oraz refleksji nad tego miejsca i jego ludzi kondycją oraz wspólnoty wszystkich, którzy o człowieku i świecie myślą teatrem.

Summary

Towards the theatrical community

Kazimierz Braun is the man of the theatre in the broad sense of this term. The director and the art director of theatres, the scriptwriter and the writer; and at the same time historian of the stage art. The article *Towards the Theatrical Community* is synthetically presenting achievements of the artist and scientist. The author is focusing above all on the work of Braun in seventies and eighties of the 20th century, that is on the period, in which the most important monographs of the historian arose and fully a style of the director formed. The title in this article *theatre of community*, how Kazimierz Braun pursued him, was included in important courses in the Polish theatre of those times.

⁸³ Por. B. Bułat, *Bibliografia Kazimierza Brauna*. W: *Horyzonty teatru...*, s. 141-311; eadem, *Uzupełnienia. Przyczynek do bibliografii*. W: *Horyzonty teatru II...*, s. 287-320.