

Barbara Trygar*

ORCID: 0000-0001-5125-624X

Rozmowa Kazimierza Brauna i Barbary Trygar o dramaturgii Tadeusza Różewicza

*„Teraz wylania się nowe zadanie dla dramatopisarza. Pokazać człowieka,
porządnego, dobrego, wewnątrznie scalonego. Tak, człowieka scalonego.
Idącego do przodu...”¹*

Tematem naczelnym twórczości Tadeusza Różewicza i reżyserii Kazimierza Brauna jest człowiek. Podmiot działający i rozwijający się w sensie ontycznym skierowany ku

1 K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013, s. 63.

Barbara Trygar – doktor nauk humanistycznych, w 2014 roku obroniła z wyróżnieniem rozprawę doktorską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jest autorką książki *„Ja” w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. Aspekty aksjologiczne twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna* (Rzeszów 2019), współredaktorką książki *Doświadczenie – Przeżycie – Kontemplacja. Pisarstwo Kazimierza Brauna* (Rzeszów 2017), autorką kilkunastu artykułów o charakterze interdyscyplinarnym [literatura, filozofia (aksjologia, fenomenologia, hermeneutyka, (neuro)estetyka, kognitywizm, malarstwo, muzyka)], publikowanych w takich ośrodkach akademickich jak: Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Uniwersytet A. Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Kardynała S. Wyszyńskiego w Warszawie, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Uniwersytet Zielonogórski w Zielonej Górze, Uniwersytet Rzeszowski w Rzeszowie, dziennik „Głos” w Toronto, Kanada (Ameryka Północna), uczestniczyła w wielu konferencjach i sympozjach naukowych. Wśród osiągnięć warto wymienić: 2005 wyróżnienie i nagroda przyznana przez Polskie Towarzystwo Filozoficzne w Warszawie; 2014 obroniony doktorat (*summa cum laude*) w zakresie literaturoznawstwa; 2015 udział w III edycji Konkursu im. Inki Brodzkiej-Wald na najlepsze prace doktorskie, Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach tożsamości i przestrzeni w literaturze emigracyjnej oraz migracyjnej, literaturze polskiej i obcej XX i XXI wieku w perspektywie badań aksjologicznych, fenomenologicznych, (neuro)estetycznych.

Kazimierz Braun – ukończył polonistykę na Uniwersytecie Poznańskim (1958) i reżyserię w PWST w Warszawie (1962). Doktoryzował się na Uniwersytecie Poznańskim (1971). Habilitację uzyskał na Uniwersytecie Wrocławskim

realizacji najwyższych wartości: Prawdy, Dobra i Piękna. Wartości te stanowią o sensie ludzkiego świata, o głębszym sensie życia. Wielkość istnienia mierzy się przede wszystkim przewyciężaniem tego, co trudne i dążeniem ku Doskonałości. Dramaturgia Różewicza i reżyseria Brauna opiera się na dialektyce mówienia i milczenia, rozrzucania i zbierania, rozpadu i scalania. Różewicz ukazuje człowieka rozbitego, Braun człowieka scalonego. Przejście od jednego wyboru do drugiego musi dokonać się przez odrzucanie tego, co jawi się jako antywartość. Różewicz rozpoczyna dramat, ukazując świat rozpadu, ciemności, zła. Braun jest symbolem ostatecznego dopełnienia przedstawiając świat scalony, światła, dobra. Celem jest osiągnięcie doskonałości o najwłaściwszym sensie tego słowa, syntezującej w sobie i doprowadzającej zarazem do szczytu wszystkie wartości jakie objawić się mogą w świecie. Ich synteza dokonuje się poprzez ich kolejne przemiany, wznoszące się na coraz wyższy poziom, aż do scalenia się w jedną, nadrzędną wartość – Piękno. Dramat z jednej strony próbuje uchwycić prawdę, która jest ważna i ponadczasowa, z drugiej strony jest zawsze zakorzeniona w jakiejś chwili, momencie, w jakiejś historycznej sytuacji, w jakiejś kulturze, a nawet osobistym życiu pisarza, reżysera. Każdy utwór jest świadectwem prawdy o świecie, czasie, kulturze, sztuce, człowieku.

Barbara Trygar: Rok 2021 został ogłoszony przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Rokiem Tadeusza Różewicza z okazji 100. urodzin poety. Stanowi to asumpt do przypomnienia tej ważnej postaci dla Literatury, Kultury, Teatru. Kiedy Pan Profesor po raz pierwszy spotkał Tadeusza Różewicza?

Kazimierz Braun: W 1969 roku na jesieni w Warszawie. Szczegóły spotkania opisuję w książce: Kazimierz Braun, Tadeusz Różewicz, *Języki Teatru* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989).

Trzeba tu jeszcze dodać dlaczego chciałem się wtedy spotkać z Tadeuszem Różewiczem, dlaczego już w naszej pierwszej rozmowie pojawił się *Akt przerywany*. Otóż ja wtedy byłem już po serii realizacji Cypriana Norwida w teatrach i w telewizji, i po przepracowaniu Stanisława Wyspiańskiego – reżyserowałem *Wesele* i *Noc listopadową*, przygotowywałem się do *Wyzwolenia*. Już reżyserowałem klasyków – Williama Szekspira, Moliера, Juliusza Słowackiego, Aleksandra Fredrę, wielki repertuar XX wieku –

(1975). Został mianowany profesorem w USA (1989) i w Polsce (1992). Jako reżyser zadebiutował w teatrze w 1961, a w telewizji w 1962 roku. Wykładał na Uniwersytecie Wrocławskim, Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu, w PWST w Krakowie i PWST we Wrocławiu, oraz na uczelniach amerykańskich m.in.: New York University, City University of New York, Swarthmore College, University of California Santa Cruz, University at Buffalo. Prowadził wykłady gościnne i workshopy dla reżyserów na wielu amerykańskich uniwersytetach oraz w Polsce, Irlandii i Wielkiej Brytanii. Wyreżyserował ponad 150 przedstawień w teatrach i telewizji w Polsce i Stanach Zjednoczonych, a także w Bułgarii, Irlandii, Kanadzie i Niemczech. W pracy reżyserskiej inspirował się przede wszystkim koncepcjami artystycznymi Adolphe Appia, Edwarda Craiga, Stanisława Wyspiańskiego, Juliusza Osterwy. Stworzył ideę „Teatru Wspólnoty”. Do jego najwybitniejszych prac reżyserskich zaliczono cykl przedstawień według sztuk Cypriana Norwida, Tadeusza Różewicza i Williama Szekspira, oraz *Dziady* Adama Mickiewicza, *Dżumę* Alberta Camusa i inne. Opublikował ponad pięćdziesiąt książek, w tym studia z dziedziny historii teatru, jak również powieści, dramaty i poezje.

Bertolta Brechta, Luigi Pirandella, ale i współczesnych – Sławomira Mrożka, Maxa Frischa, Johna Osborne’a. Szukałem czegoś nowego. Nowej dramaturgii. Nowego teatru. Sięgnąłem po Różewicza, bo wyczułem, że i on czegoś dramatycznie szuka. Opowiadałem o tym: „Jego formuła teatru realistyczno-poetyckiego była dla mnie następnym ogniwem po poetyckim realizmie Norwida i bardzo mnie pociągała. *Akt przerywany* to był materiał jeszcze przez nikogo niezbadany, więc szczególnie pociągający. Wydawał mi się stwarzać jeszcze większe możliwości niż jego, Różewicza, poprzednie sztuki”². Przypuszczam, że spotkaliśmy się jakoś właśnie jako ludzie, którzy poszukiwali – on nowego dramatu, ja nowego teatru.

BT: „Teraz wyłania się nowe zadanie dla reżysera ...”³. Jakie to było zadanie? Wyreżyserował Pan Profesor 19 widowisk Tadeusza Różewicza. I w każdym wypadku opracowywał Pan tekst, a do *Aktu przerywanego*, do *Przenikania* i do *Przyrostu naturalnego* napisał Pan – na podstawie tekstu Różewicza – swój scenariusz. *Kartotekę rozrzuconą* wyreżyserował Pan w swoim przekładzie na angielski – była to angielskojęzyczna i amerykańska prapremiera tej sztuki.

KB: Dramaty Różewicza można z grubsza podzielić na „tradycyjne”, pisane wedle istniejących wzorców strukturalnych, oraz na „eksperymentalne”, w których poeta poszukiwał całkowicie – podkreślam to słowo: całkowicie – nowych sposobów napisania dramatu. On sam mówił o sztukach „literackich” i „nieliterackich”⁴. Do tych pierwszych, które reżyserowałem, należą – w kolejności moich prac – *Białe małżeństwo*, *Pałapka* i *Odejście głodomora*. Do drugich *Akt przerywany*, *Kartoteka*, *Przyrost naturalny*. Przy czym jedno i drugie pisane były przez poetę, który zawsze łączył w swojej twórczości w jednej warstwie – bezpośrednio, surowe, czasem wręcz dosłowne odniesienia do realnego życia, z jego krwią i potem, codziennymi czynnościami, a w drugiej warstwie – szalone loty wyobraźni, metafory przełamujące wszelkie bariery prawdopodobieństwa, senne koszmary.

Stara kobieta wysiaduje jest jeszcze inna. Splata obie tradycje. Jest właściwie scenicznym poematem⁵. Moim zadaniem było, w wypadku każdej z tych sztuk, najpierw rozszyfrowywanie tych różnych warstw, a potem budowanie przedstawień tak, aby każda z nich nabierała kształtu ekspresyjnych działań i wyobraźniowych obrazów, ale jednak wszystkie łączyły się w jeden stop.

W wypadku sztuk skonstruowanych „tradycyjnie” – wiele jest tradycji, w tym wypadku mam na myśli tradycję europejską, wykuwaną już przez greckich tragediopisarzy i rzymskich komediopisarzy, udoskonaloną przez Szekspira i Moliера, a więc w końcu XVI i w pierwszej połowie XVII wieku, praktykowaną w następnych wiekach. W tej tradycji dramatopisarz buduje akcję z kolejnych zdarzeń, które rozgrywają

2 Czerpię tutaj z: S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna*, Aneks, Londyn 1993, s. 89. Tamże więcej o okolicznościach podjęcia przeze mnie pracy nad *Aktem przerywanym*.

3 Inspiruję się słowami zawartymi w książce: K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt., s. 63.

4 Por. K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 18–19.

5 Por. Tamże, s. 59.

postaci dramatu, posługujące się słowem, w określonych przestrzeniach, w ściśle wymierzonym czasie, a akcja jest strukturalnie podzielona na poszczególne akty. Otóż reżyserując te sztuki, świadomie szedłem za autorem, choć z jednym wyjątkiem: reżyserując *Starą kobietę* w teatrze w Lublinie oparłem ją o scenariusz napisany przeze mnie, oczywiście, w oparciu o tekst Różewicza, zostawiając przy tym sporo miejsca na działanie wyimprowizowane przez aktorów w czasie prób. Ale przedstawienie telewizyjne tej sztuki było bardzo wierne autorowi.

Pracując nad Różewicza sztukami „eksperymentalnymi”, albo „nieliterackimi”, albo też „otwartymi” – za każdym razem pisałem swój scenariusz o nie oparty. W wypadku mojego pierwszego podejścia do *Kartoteki* skonstruowanie scenariusza polegało na zintegrowaniu dwóch zespołów tekstu tego dramatu. Było bowiem tak, że Różewicz napisał *Kartotekę* w końcu lat pięćdziesiątych, opublikował ją i miała prapremierę w 1960 roku. Ale po latach (w 1971 roku) opublikował nowe sceny, które uprzednio z różnych względów (m.in. cenzuralnych) zostały pominięte. Tego nowego tekstu było dużo. Gdyby założyć, że *Kartoteka* w wersji z 1960 roku miała dwa akty (nie było w niej takiego podziału) to w 1971 roku ukazał się materiał na jeszcze jeden akt. Natychmiast, gdy ten nowy zespół scen został opublikowany, postanowiłem zrealizować „drugą prapremierę” *Kartoteki*, opierając ją o cały dostępny tekst. Wymagało to nowego montażu całości. Otrzymałem zgodę autora. Przedstawienie potwierdziło mój układ tekstu, a ja upodobałem sobie *Kartotekę* tak bardzo, że powtarzałem ją potem kilka razy.

O moje scenariusze oparte były realizacje *Aktu przerywanego* i *Przyrostu naturalnego*. Poprzedzała je zawsze bardzo dokładna analiza różewiczowych tekstów⁶. Konsultowałem z nim te scenariusze. W obu wypadkach on sam jeszcze mi coś do nich dodawał. Niektóre sceny powstawały w wyniku improwizowanych prób.

We wszystkich moich przedstawieniach opartych o teksty Różewicza–poety powoływałem sceny, obrazy, działania sytuujące się w kosmosie teatralnej poezji – nie literackiej stworzonej słowem, ale właśnie teatralnej, która powstaje z działań, ruchu, obrazu, posługuje się i słowem, ale jako elementem jednej, teatralnej, materii.

BT: Jak wyglądała Pana Profesora współpraca z Tadeuszem Różewiczem?

KB: Jak już opowiedziałem, poznaliśmy się osobiście, gdy przymierzałem się do realizacji *Aktu przerywanego*. W tamtym czasie ja mieszkalem w Lublinie, gdzie prowadziłem Teatr im. J. Osterwy i tam właśnie pracowałem nad tą sztuką, a Tadeusz Różewicz mieszkał we Wrocławiu. Jeździłem do niego na rozmowy. On przyjechał do Lublina na próbę. Potem obejrzał przedstawienie, gdy było grane na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w grudniu 1970 roku.

⁶ Moja analiza *Przyrostu naturalnego* została opublikowana po polsku w tomie *Ku integralności edukacji i humanistyki. Księga jubileuszowa dla Lecha Witkowskiego*, red. Z. Kwieciński, M. Jaworska-Witkowska, pt. *Przyrost naturalny – od wizji dramatu do wizyjnego widowiska*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 843–875. Przedrukowana [w:] K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt. Po angielsku: K. Braun, *Text and Performance. Envisioning Różewicz's „Birth Rate”*. W tomie: *Theater of the Avant-Garde, 1950–2000*, edited by R. Knopf and J. Listengarten, Yale University Press, New Haven and London 2011, s. 232–239.

Tadeusz Różewicz nie szybko nawiązywał znajomości, ostrożnie zbliżał się do ludzi i nie pozwalał im łatwo zbliżyć się do siebie. Jednak właśnie już w czasie pracy nad *Aktem przerywanym* to zbliżenie nastąpiło. Zaproponował mi, abyśmy mówili do siebie po imieniu. Konsultowałem z nim wszystkie następne prace, które powstawały w Lublinie – *Przenikanie* (1971), mój scenariusz oparty o jego poezję, *Kartotekę* (1972), *Starą kobietę* (1973).

W 1975 roku przenieśliśmy się z Lublina do Wrocławia, obejmując dyрекcję Teatru Współczesnego. Postanowiłem, że pierwszym przedstawieniem, które wyreżyseruję we Wrocławiu będzie sztuka wrocławianina Różewicza. Akurat ukazało się nowe jego dzieło – *Białe małżeństwo*. I już odbyła się jego prapremiera.

Wspominałem tę pracę po latach: „Gdy w roku 1974 przeczytałem w „Dialogu” *Białe małżeństwo*, zadziwiłem się. Gdy obejrzałem niebawem jego prapremierę w Teatrze Małym w Warszawie (1975), zmartwiłem się. Tekst oscylował między ostrym naturalizmem a dosadnym symbolizmem i nie wiedziałem, jak te żywioły miałyby się łączyć na scenie. Przedstawienie warszawskie było natomiast po prostu bulwarową, trywialną, pikantną komedią.

Rozmawialiśmy z Różewiczem i o tekście, i o tej pierwszej, warszawskiej realizacji. Te rozmowy i dokładna analiza dramatu, uświadomiły mi, że jest inny, inny niż „rozrywkowy,” nurt tej sztuki – nurt poważny, moralizatorski, może nawet tragiczny. Taki też ton starałem się nadać realizacji”⁷.

Przedstawienie miało doskonałe aktorstwo. W rolach głównych wystąpiły młodziutki Grażyna Krukówna (Bianka) i Halina Rasiakówna (Paulinka), sekundowały im doświadczone Maria Zbyszewska (Matka) i Marlena Milwiw (Ciotka), mocne role stworzyli: Zbigniew Górski (Benjamin) i Bolesław Abart (Ojciec). Ekspresyjne, nastrojowe, a przy tym funkcjonalne dekoracje zaprojektował Piotr Wiczorek, a pyszne kostiumy – Zofia de Ines Lewczuk. Były dobre recenzje, wielki sukces kasowy. Mnie samego nurtowały wątpliwości.

Przedstawienie obejrzał, odwiedzający akurat Polskę, prof. Edward Czerwiński, Amerykanin polskiego pochodzenia, uczony i producent teatralny. Bardzo mu się spodobało. Zaprosił mnie, abym wyreżyserował *Białe małżeństwo* w prowadzonym przez niego Slavic Cultural Center w Port Jefferson pod Nowym Jorkiem. Była jesień 1975 roku. To wtedy po raz pierwszy znalazłem się w Ameryce i pierwszy raz tam reżyserowałem. Było to przedstawienie „offowe,” z obsadą złożoną z aktorów zawodowych i studentów wydziału teatralnego pobliskiego uniwersytetu w Stony Brook⁸, więc nierówną. Z zawodowców w obsadzie byli nigdy niezapomniana Elżbieta Czyżewska w roli Matki; Jarosław Strzemiń, polski aktor po kieleckim Studium Byrskich, a wtedy profesor sztuki teatru na uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Stony Brook; dwoje starszych Amerykanów w rolach Kucharci i Dziadka. Młodzi studenci-aktorzy grali role młodych – Bianki, Paulinki, Benjamina. W pracy z nimi uczyłem się uczyć Amerykanów aktorstwa. Nota bene, w pobliskim Stony Brook wykładał akurat wtedy

7 K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt., s. 85.

8 State University of New York, Stony Brook.

Jan Kott, który przyjaźnie podjął się roli „konsultanta dramaturgicznego” tej pracy. Wysoko cenił twórczość Różewicza.

Prof. Czerwiński zaprosił na premierę autora. Przyjechał. Przychodził na próby. Omawialiśmy je. Razem zwiedzaliśmy Nowy Jork. Pamiętam jak spędziliśmy cały dzień w Muzeum Sztuki Współczesnej – tam zaczyna się zwiedzanie od najwyższego, piątego piętra, gdzie są zbiory impresjonistów, schodzi się w dół, kolejnymi piętrami, kolejnymi stylami i modami malarstwa XX wieku aż na parterze dochodzi się do sztuki współczesnej: rozpad, degradacja, jakby sztuki piękne w ogóle się skończyły. Pamiętam, jak byliśmy tym obaj wstrząśnięci.

Spotkania z Tadeuszem Różewiczem w Polsce, w Ameryce, bardzo nas jednak zbliżyły. We Wrocławiu kontakt był łatwy. Tak się złożyło, że zamieszkaliśmy blisko państwa Różewiczów – tylko parę minut na piechotę ulicą Januszowicką. Odwiedzaliśmy się nawzajem. Pani Wiesława parzyła najlepszą na świecie herbatę. Tadeusz bardzo lubił przychodzić do nas – siadał w naszej kuchni, smakowało mu zawsze to, co gotowała moja żona Zofia – zaprzyjaźnili się, rozmawiali godzinami.

Zapraszałem Tadeusza nieraz na próby do teatru. Zaprosiłem go też, aby pojechał z Teatrem Współczesnym na tournée po Niemczech w 1981 roku gdzie jechaliśmy z *Przyrostem naturalnym*, a także z *Operetką* Gombrowicza. Byliśmy w Lubecie, Hamburgu, Braunschweig – dobrze przyjmowani. Różewicz, posługujący się biegle niemieckim, miał wszędzie spotkania autorskie.

W Ameryce, gdzie znalazłem pracę w teatrach i na uniwersytetach, jako jedno z pierwszych przedstawień postanowiłem wyreżyserować *Odejście głodomora*. Napisałem o tym do Tadeusza. Odpisał mi, że postara się przyjechać na premierę – amerykańską prapremierę tej sztuki. Jakoś to załatwił z polskimi władzami. Przyjechał do Buffalo. Co za radość. Zamieszkał w naszym domu. Zorganizowałem mu spotkania autorskie. Pojechaliśmy na premierę. Ocenił ją bardzo wysoko, podobnie jak recenzenci⁹.

Widzi Pani, my szanowaliśmy się nawzajem, ale nasza znajomość, kontakty usytuowane były na płaszczyźnie zawodowej – dramaturg i reżyser, w świecie twórczości. Rozumieliśmy się mówiąc o teatrze, literaturze, obcując z malarstwem. Ale były sfery, które nas różniły. Te dwie sfery to była wiara i narodowa tradycja.

Miałem przy tym zawsze przekonanie, że obcuję z wielkim pisarzem, darzyłem go ogromnym szacunkiem. A on? Nie wiem. W każdym razie akceptował moje opracowania dramaturgiczne jego dramatów i cenił moje reżyserie swoich sztuk. To wiem, i to mi mówił. Także niektórych innych moich przedstawień, jak *Anny Livii* według Jamesa Joyce’a, *Operetki* Witolda Gombrowicza, *Dżumy* według Alberta Camusa¹⁰. Myślę także, że jakoś mnie po prostu lubił.

9 Głęboką analityczną recenzję opublikował wybitny krytyk M. Robinson, *The Whole World is A Cage*, „Theatre Yale School of Drama”, vol. XIX, nr 1, 1987.

10 *Dżuma*, na podstawie utworów: *Dziennik roku zarazy*/D. Defoe i *Dżuma*/A. Camusa, reż. i kompoz. przestrzeni K. Braun, współpraca reż. A. Bielski, prapremiera 6 V 1983, Wrocław, Teatr Współczesny; *The Plague*/K. Braun na podst. A. Camusa (i D. Defoe), reż. J.S. Miller, premiera 1987, St. Paul (Minnesota), Bethel College Theatre; *The Plague*/K. Braun na podstawie A. Camusa (i D. Defoe),

BT: Jak układała się współpraca z aktorami w Polsce i za granicą, w szczególności w Stanach Zjednoczonych?

KB: Pracy z aktorem uczyłem się jako asystent od Erwina Axera, doświadczonego pedagoga, w czasie prób w warszawskim Teatrze Współczesnym; na zajęciach prowadzonych na Wydziale Reżyserii PWST prowadzonych przez wybitnego aktora, Jana Świderskiego; czytając podręczniki Konstantina Stanisławskiego; oglądając wielkich aktorów. Właśnie jako asystent przyglądałem się z bliska, w czasie prób, Tadeuszowi Łomnickiemu, Aleksandrze Śląskiej, Zofii Mrozowskiej. Na scenach oglądałem wielu najwybitniejszych Polskich aktorów – Irena Eichlerówna i Halina Mikołajska, Karol Adwentowicz i Aleksander Zelwerowicz, Stanisław Jasiukiewicz i Gustaw Holoubek, i tylu, tylu, tylu innych. Widziałem też na scenie Ingrid Bergman, Laurence Oliviera, Paula Scofielda, Iana Holma i znów, wielu, bardzo wielu innych. A przecież także widywałem wielkich aktorów na ekranach. Starałem się rozszyfrowywać elementy ich warsztatów, stosowanych środków wyrazowych. A potem uczyłem się pracy z aktorem sam reżyserując – i ucząc się na swoich własnych błędach. Miałem wielkie szczęście pracować z wielkimi aktorami, byli wśród nich właśnie Tadeusz Łomnicki, Irena Eichlerówna, Aleksandra Śląska, a także Leszek Herdegen, Gustaw Holoubek, Mariusz Dmochowski, Zbigniew Zapasiewicz i inni – w kraju. A za granicą: w mojej *Kartotece* w Sofii rolę Bohatera grał Kosta Conev, powszechnie uznawany za czołową gwiazdę bułgarskiego teatru i filmu. Joan O'Hara, bodaj największa aktorka irlandzka drugiej połowy XX wieku, grała w moim przedstawieniu *Starej kobiety* w Dublinie. Nota bene za tę rolę otrzymała w 1983 roku nagrodę dla „Irlandzkiej Aktorki Roku”. Victor Talmadge grał u mnie Głodomora w 1987 roku w Buffalo, Vincent O'Neil – Króla Lira, także w Buffalo w 1989 roku i znów – wielu innych. Prowadziłem ich, podpowiadałem im, i stale uczyłem się od nich.

Zasadnicze różnice w pracy z aktorami polskimi i amerykańskimi: próby w Polsce miały zawsze charakter poszukiwań, pojawiały się na nich momenty błędzenia, zawracania, sprawdzania różnych sposobów rozegrania jakiejś sceny. Wielokrotnie, reżyserując w Polsce, uruchamiałem improwizację aktorów. W czasie prób w Polsce cały czas dążyłem do wytworzenia więzi pomiędzy aktorami, wspólnoty, a w rezultacie zespołowości – ta zespołowość moich przedstawień była uderzająca, wielokrotnie rozpoznawana przez krytykę.

Próby w Ameryce były stawianiem konkretnych, zdecydowanych kroków w ustalonym uprzednio kierunku, wypełnianiem wyznaczonego planu, przy pomocy takich środków wyrazowych, jakimi dany aktor dysponuje. Wypracowywania nowych środków aktorzy podejmowali się chętnie, ale zawsze sprawiało im to szczególną trudność. Powoływanie zespołowości, choć nie tak intensywnej jak w Polsce, było także bardzo trudne.

reż. Hellweg przy współpracy J. Daly, premiera 31 VIII 1988, Chicago Actors Ensemble. *Operetka*/ W. Gombrowicz, inscenizacja, dekoracje K. Braun, premiera 21 V 1977, Wrocław, Teatr Współczesny. *Anna Livia*/M. Słomczyński według J. Joyce'a, inscenizacja i reż. K. Braun, współpraca reż. Z. Cynkutis, prapremiera 17 VI 1976, Wrocław, Teatr Współczesny.

W czasie prób w Polsce wielokrotnie przystawało się jakby w biegu, aby wziąć oddech, dyskutować, spierać się, co do poszczególnych rozwiązań. Aktorzy w Polsce, oczywiście, zwłaszcza ci doświadczeni, mieli często głos decydujący. W Ameryce, ale także w Irlandii, Kanadzie, Niemczech, i w Bułgarii aktorzy byli znacznie bardziej karni. Nawet ci najlepsi, nawet gwiazdy. Wypełniali polecenia reżysera bez dyskusji.

Ogólnie, próby w teatrach w Polsce zawsze, po prostu, trwały dłużej, zdarzało się, że przekładało się termin premiery, aby przedłużyć próby. Tylko w telewizji obowiązywały ściśle harmonogramy, w tym, zawsze zbyt krótkich, prób kamerowych. W Ameryce, ale i gdzie indziej, raz ustalony termin premiery był „święty”. A czas prób ściśle wyliczony. Pracowało się stale pod presją czasu. To zresztą nadawało pracy w każdej minucie próby większą intensywność.

W Polsce, pracując z aktorami posługiwałem się specyficznym językiem, terminologią, słownictwem zasadniczo czerpanym z europejskiej tradycji realistyczno-psychologicznej. Posługując się nią można było stawiać aktorom konkretne zadania, objaśniać precyzyjnie okoliczności tych działań. Ale często, co było specyficznie polskie, inspirowałem aktorów wprowadzając metafory, skojarzenia poetyckie, mobilizując ich wyobraźnię.

Jak już wspominałem – znałem przy tym terminologię Stanisławskiego. Reżyserując w Ameryce, z pewnym zdziwieniem, a zarazem z ulgą, odkryłem, że właśnie terminologia Stanisławskiego jest powszechnie zrozumiała, aktorzy ją rozumieją, posługują się nią. To bardzo mocna tradycja teatru amerykańskiego – Stanisławski sam przywiózł do Ameryki swoją metodę i swoją terminologię w czasie tournée Moskiewskiego Teatru Artystycznego w 1923–1924 roku. Wdrożył je tutaj Ryszard Bolesławski – aktor, reżyser, współpracownik Stanisławskiego, dodając do nich polską poetyckość i otwarcie na tajemnicę¹¹. Bolesławski osiedlił się w Ameryce. Stał się wziętym pedagogiem aktorskim, później zrobił wielką karierę reżyserską w Hollywood. Otóż, reżyserując w Ameryce, mogłem się bez żadnych problemów porozumiewać z aktorami posługując się terminologią Stanisławskiego. Nie rezygnowałem jednak z ukazywania im dróg wychodzenia ponad realizm, ponad dającą się zanalizować psychologię ich postaci – ku uogólnieniom, archetypom, ku poezji.

BT: Czy któreś z przedstawień zapamiętał Pan Profesor szczególnie?

KB: Pyta Pani o moje przedstawienia różewiczowskie, prawda? To trudne dla mnie pytanie, bo było tych moich przedstawień wiele i każde, no, może prawie każde, było w jakiś sposób szczególnie ważne, więc i pozostało szczególnie silnie zapamiętane. Są jednak na tej długiej drodze kamienie milowe. Najpierw je wymienię, potem opowiem o nich więcej:

- *Akt przerywany* – bo to był mój pierwszy Różewicz, poznałem się z autorem.
- *Przenikanie* – bo ono zostało „zdjęte” (zakazane) przez władze – pamięta się ból i krzywdę, ale także radość, bo ten zakaz potwierdził wagę tego przedstawienia.

¹¹ Po K. Braun, *Krótką historia teatru amerykańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2005, s. 217–219.

- *Kartoteka* – bo znalazłem do niej klucz, który mi pozwolił powracać do niej kilka razy i za każdym razem ten klucz otwierał jej tajemnice.
- *Stara kobieta* – bo każda z jej trzech realizacji (teatr w Polsce, telewizja, teatr w Irlandii) była ważna, pamiętna.
- *Pułapka* – bo to było moje ostatnie przedstawienie różewiczowskie w Polsce.
- *Odejsie głodomora* – bo to było moje pierwsze przedstawienie różewiczowskie w USA.
- *Kartoteka rozrzucona* – bo to była jakby w całości moja praca: tekst – tekst przekładu na angielski, adaptacja, reżyseria, przestrzeń.

Zaczynam od *Aktu przerywanego*. Tak, to było pierwsze moje przedstawienie oparte o tekst Różewicza, a zarazem pierwsza, tak wyraźna manifestacja mego Teatru Wspólnoty.

W *Akcie przerywanym* fundamentem stworzenia Teatru Wspólnoty był luźny, aleatoryczny scenariusz widowiska pozostawiający zarówno aktorom w czasie prób, jak i widzom w czasie przedstawień – wiele do wypełnienia. Ten scenariusz był wywieziony przeze mnie z dwóch źródeł – po pierwsze, oczywiście, z *Aktu przerywanego* Różewicza, a po drugie, z kilku wywiadów z nim. W czasie prób doszedł trzeci element, bardzo ważny – owoce improwizacji. Ten element był niejako otwarty, bowiem w kilku miejscach przedstawienia aktorzy mieli możliwość improwizowania w czasie akcji.

Po *Akcie przerywanym* powstało *Przenikanie* – mój scenariusz oparty o teksty Różewicza, grany i śpiewany przez grupę młodych, pięknych, zdolnych, dynamicznych aktorów, jaką udało mi się wtedy zebrać w Lublinie.

Potem przyszła *Kartoteka* – w Lublinie – i cała ich seria – w Sofii, w Krakowie (to przedstawienie grane było też w Budapeszcie), w Ameryce – realizowana dwa razy. *Kartoteka* jest szczególnie dla mnie pamiętna bo znalazłem do niej klucz. Była nią „scena ulicowa” – zagranie przedstawienia na pomoście, jakby na ulicy, z widzami usytuowanymi z dwóch stron. To się bardzo, jak to się mówi w teatrze, sprawdziło.

Prapremiera lubelska („druga prapremiera”, bo oparta o cały tekst *Kartoteki* – już o tym mówiłem) bardzo się udała. Prapremiera bułgarska była wielkim sukcesem. *Kartotekę* zrealizowaną przeze mnie na Notre Dame University obejrzał wykładający tam wtedy gościnnie znany brytyjski krytyk teatralny Richard Burns i opisał je w pamiętnej dla mnie recenzji¹².

12 Po K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt., s. 139–42. Oto fragment recenzji Richarda Burnsa zatytułowanej *Triumf Brauna w „Kartotece” Różewicza* opublikowanej w „The Observer”, 28 kwietnia 1982: „[...] Oferował naszemu uniwersytetowi widowisko na najwyższym poziomie, przewyższającym wszystko, co można zobaczyć w Ameryce w tym roku. Nie doświadczyłem niczego tak porywającego teatralnie od czasu, gdy widziałem Living Theatre Juliana Becka i Judith Malina w Wenecji w 1965 roku i Théâtre du Soleil w Londynie na początku lat siedemdziesiątych. [...] Braun ma wielki dar wydobywania ze swych aktorów najgłębszych pokładów ich człowieczeństwa: humoru, patosu, inteligencji, wdzięku i piękna, oraz tej „energii”, która jak to ujął Blake, jest «wieczną rozkoszą». [...] Przed obejrzeniem tego przedstawienia powiedziano mi, że Braun uważany jest za jednego dziesięciu największych reżyserów teatralnych na świecie. Teraz już wiem czemu”.

Stara kobieta wysiaduje jest tak bogatym materiałem, że mogłem z niego zaczerpnąć do trzech zupełnie różnych ujęć tego dramatu.

W Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie była to jakby *Stara kobieta rozrzucona*, że tak sparafrazuję tytuł nadany przez Różewicza *Kartotece*, gdy wrócił do niej po wielu latach. Otóż ja w tym przedstawieniu *Starej kobiety* wziąłem z niej w zasadzie tylko główne wątki. Poszczególne sceny oparte były na fragmentach sztuki i wyimprovizowane przez aktorów. Było to przedstawienie przeznaczone dla młodej widowni zainteresowanej nowym teatrem, ale także przecież dla wszystkich, którzy w tamtych latach wiernie towarzyszyli mojej pracy w Lublinie¹³.

Po raz drugi reżyserowałem *Starą kobietę* w telewizji, w Ośrodku Wrocławskim. Ponieważ to przedstawienie było z kolei adresowane do ogromnej, popularnej widowni poniedziałkowego Teatru Telewizji, postanowiłem zrealizować sztukę tak jak została napisana, nie ingerując ani trochę w jej strukturę, natomiast wydobywając, materializując i przekładając na obrazy wpisane w nią przez autora zdarzenia, dbając zarazem, aby przekazać poetycki, uniwersalny wymiar tego dramatu, opisującego metaforycznie i diagnozującego współczesną zachodnią cywilizację, jako już bezpłodną, ale wciąż tęskniącą za nowym życiem, twórczością, odrodzeniem.

Po raz trzeci reżyserowałem *Starą kobietę* w Dublinie. Teatr irlandzki, Project Arts Center Theatre, który mnie zaprosił – już byłem tam jakoś znany po uprzednich sukcesach granych tam moich przedstawień *Przyrostu naturalnego*, a potem *Anny Livii* według Joyce’a – umożliwił mi obsadzenie w roli Starej Kobiety wielkiej aktorki, Joan O’Hara. Cała obsada była doskonała. Opracowałem nowy scenariusz widowiska opierając akcję tym razem na opozycji Stara Kobieta – Młoda Kobieta: starość i młodość, przyjaźń i niechęć, opieka i rywalizacja, pomoc i spór, a w perspektywie – rodzenie życia i odchodzenie z życia, umieranie.

Kolejną sztuką Różewicza, którą reżyserowałem, była *Pułapka* – pamiętam ją szczególnie dlatego, że była już ostatnim przedstawieniem różewiczowskim, jakie – dane mi było – zrobić w Polsce.

Mówmy natomiast o mojej pierwszej reżyserii sztuki Różewicza w Ameryce. Do tej pory nigdy nie reżyserowałem *Odejścia głodomora*. Opiekowałem się jego prapremierą w Teatrze Współczesnym w 1977 roku w reżyserii Helmuta Kajzara, który bardzo dobrze „czuł” Różewicza.

Głodomora postanowiłem zrobić w Ameryce. Najpierw nadarzyła się okazja przygotowania czegoś w rodzaju teatralnego szkicu tej sztuki. Mianowicie, dyrektor McCarter Theatre w Princeton, Nagle Jackson, był kiedyś we Wrocławiu moim studentem w Szkole Teatru Polskiego dla Amerykanów. Dowiedział się, że jestem w USA i zaprosił mnie, abym coś u niego wyreżyserował. Gdy zaproponowałem *Głodomora* chyba się wystraszył, że sztuka może nie mieć dużego powodzenia. Myślę, że się mylił. Ale, cóż, zaproponował mi, abym wyreżyserował *Głodomora*,

13 Dokładny opis przedstawienia *Starej kobiety*: K. Sielicki, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*, [w:] *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 93–100.

jako „przedstawienie studyjne” i „warsztat aktorski” dla jego zespołu, ale bez dalszej eksploatacji. Zgodziłem się. Byłem głodny reżyserowania. Myślę, że aktorzy czegoś się nauczyli. Mnie pozostał wielki apetyt na pełną realizację tej znakomitej sztuki. Wybrałem ją jako moje pierwsze przedstawienie, gdy podjąłem pracę na uniwersytecie w Buffalo. Otrzymałem dogodne warunki: obsada złożona z aktorów zawodowych w głównych rolach i studentów Wydziału Teatralnego w pozostałych. Victor Talmadge, którego wyselekcjonowałem w czasie zorganizowanych mi „auditions” (sesji obsadowej) w Nowym Jorku, był Głodomorem znakomitym – myślicielem i artystą. Recenzja Marca Robinsona, która ukazała się „Theatre. Yale School of Drama” jest bodaj najgłębszą analizą tej sztuki i jakiegokolwiek mojego przedstawienia¹⁴. Więc jest co pamiętać.

I wreszcie *Kartoteka rozrzucona*. Proponowałem, że przygotuję prapremierę w kraju. Krajowe teatry nie były zainteresowane, no, a ja już teatru nie miałem, żeby, po prostu, tę sztukę zrobić. Postanowiłem wykonać ten dobry obowiązek wobec autora w Ameryce. Przetłumaczyłem tekst oraz, swoim zwyczajem, nieco go zaadaptowałem, otwierając szerzej dla amerykańskiej publiczności.

BT: Susanne Langer w swoim odczycie *On a New Definition of „Symbol”* stwierdziła, że dzieło sztuki odznacza się „potężną artykulacją formy, co uzdalnia nas do ujęcia formy w jej swoistości (*single instance*), jest jednak raczej *quasi* – symbolem niż symbolem w ścisłym znaczeniu tego słowa¹⁵. Melvin Reader znów dowiódł, że dzieło sztuki ukazuje się bardziej jako „forma ekspresyjna” niż jako „symbol artystyczny” (*art symbol*). Uważam, że w przypadku dramaturgii Różewicza mamy do czynienia z „formą ekspresyjną” i „symbolem artystycznym”...

KB: Każde dzieło sztuki, w tym dramat, w tym widowisko teatralne, ma pewną formę i komunikuje siebie nadając tej formie ekspresję. Zarazem każde dzieło sztuki ma pewną potencję symboliczną, funkcjonuje w sferze symbolicznej, acz z różną intensywnością. W każdym dziele sztuki – mówimy o sztuce, a nie o nauce, czy codziennych, tylko funkcjonalnych aktach komunikacyjnych – jest pewien fundament wkopany, głębiej lub płycej, w grunt, w glebę życia, w egzystencję ludzką z jej biologią i duchowością, a na tym fundamencie wypiętrzają się znaczenia, metafory, symbole właśnie, tajemnice. Dzieło sztuki tworzone przez człowieka nie może egzystować inaczej niż sam człowiek, a więc posługuje się kategoriami bytu, przestrzeni, czasu.

Jak to jest u Różewicza? On posługiwał się znanymi formami i tworzył nowe – w poezji, w dramacie (już o tym mówiłem), także w prozie, jako autor poematów prozą. Cechą szczególną jego pisarstwa jest oszczędność słowa¹⁶, skrót, norwidowskie

¹⁴ Por. K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt., s. 154–160.

¹⁵ S. Langer, *Philosophical Sketches*, New American Library, New York 1964, s. 60–61. Por. W. Stróżewski, *Wokół Piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 59.

¹⁶ Por. kapitalne uwagi Różewicza o jego oszczędności jego języka i „gadulstwie” Witkacego – *Języki teatru*, dz. cyt., s. 68–69.

„przemilczenie”. Zarazem, we wszystkich jego dramatach – o nich mówimy – jest raz dyskretna, a nieraz i ostantacyjna, symbolika. Już o tym także mówiliśmy: Bohater *Kartoteki* to i współczesny, i transhistoryczny, *Każdy*. Stara Kobieta to stara europejska cywilizacja. W przedziale kolejowym *Przyrostu naturalnego* tłoczy się sześć miliardów mieszkańców globu. I tak dalej. Symbolika Różewicza osiąga nieraz niezwykle ekspresję, dynamikę, wręcz poraża.

BT: „Teatr jest dzianiem się, jest ruchem, jest przepływem myśli, emocji, wrażeń i napięć między sceną a widownią i między widownią i sceną...”¹⁷ – pisze Pan Profesor w swoich pracach z teorii teatru. Jak Pan Profesor ideę Teatru Wspólnoty ukazał w przedstawieniach różewiczowskich?

KB: Mój Teatr Wspólnoty miał cztery zasadnicze aspekty: artystyczny, moralny, społeczny i polityczny. Artystycznie, Teatr Wspólnoty dążył do przetwarzania życia codziennego, życia uczestniczących w nim ludzi, w sztukę.

Teatr Wspólnoty włączał się w trwającą już w całym teatralnym świecie Zachodu Drugą Reformę Teatru, która w tamtym czasie miała charakter wspólnotowy właśnie. Chodziło o stworzenie grupy społecznej, która w czasie przedstawienia rządzi się swoimi własnymi prawami i wartościami, obcuje ze sobą w prawdzie, żywi się światłem sztuki teatru. Grupa ta obejmuje aktorów, którzy stają się grupą wspólnotową w czasie prób dzięki stosowaniu specjalnych metod pracy, w tym, jako bardzo ważnej, improwizacji, a w czasie przedstawienia działają jako wspólnota promieniująca na widzów, włączająca ich do całej wielkiej wspólnoty. To, czego doświadczają widzowie, winno mieć zarówno energię przemieniania ich samych w grupę wspólnotową, jednoczenia z aktorami, jak i promieniowania po wyjściu z teatru, w obcowaniu z innymi ludźmi. Widowiska Teatru Wspólnoty powstawały przy zastosowaniu różnych zabiegów i użyciu różnych środków wyrazowych zmierzających do wytwarzania wspólnoty.

Jak to było w moich przedstawieniach opartych o sztuki Różewicza? I nie tylko w nich – dodam. Zaczynało się to od tworzenia scenariusza teatralnego opartego o daną sztukę, przepracowywania tekstu autorskiego tak, aby powstały w nim otwarcia na twórczy udział aktorów w czasie prób i widzów w czasie przedstawień. Następnym etapem były próby, w których ważną rolę grała improwizacja uruchamiana przez reżysera, prowadzona przez aktorów. Także cały sposób porozumiewania się reżysera z aktorami ukierunkowany był na wyzwolenie ich twórczej samodzielności, inspirowanie poprzez posługiwanie się metaforami raczej niż konkretnie sformułowanymi zadaniami. Ogromnie ważnym czynnikiem było takie budowanie przestrzeni, aby była ona otwarta, bez przegród pomiędzy aktorami i widzami, aby aktorzy, już w czasie prób, mieli świadomość, że będą mogli zwracać się do widzów bezpośrednio, traktować ich jak partnerów – nie tylko partnerów – przyjaciół, którym można się zwierzyć bez lęku. Takie odnoszenie się aktorów do widzów, w tym wciąganie ich nawet do wspólnych działań, czy czynności, do wymiany zdań, określało atmosferę

17 K. Braun, *Teatr Wspólnoty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972. Por. K. Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, PIW, Warszawa 1971, s. 8.

już granego przedstawienia. Widz wchodzący do teatralnej przestrzeni wspólnej odbiera od razu pierwszy komunikat: będziemy tu razem, my, widzowie i oni, aktorzy. W czasie przedstawienia ukształtowanie przestrzeni, jako przestrzeni wspólnej, było nadanym do widzów komunikatem: jesteśmy tutaj wszyscy, my – aktorzy i wy – widzowie, razem, w jednej przestrzeni, z której korzystamy na równych prawach. I tak się działo w moich przedstawieniach wedle sztuk Różewicza. Zaznaczmy jednak – z dwoma wyjątkami: *Białego małżeństwa* na scenie pudełkowej, *Starej kobiety* na ekranie telewizyjnym.

BT: Platon w *Fajdrosie* opisał dramat człowieka, który rozgrywał się między dobrem i złem, prawdą i kłamstwem, wskazując, trzy najważniejsze wartości: Prawdę, Dobro i Piękno, które wnoszą człowieka do istoty jego człowieczeństwa. Jakie najważniejsze wartości Pan Profesor przekazywał poprzez wyreżyserowane sztuki Różewicza?

KB: Najpierw, oczywiście, te, które znajdowałem w tych sztukach. A na dodatek te przeze mnie na nich nadbudowywane. Przywołuje Pani trzy fundamentalne wartości: Prawdę, Dobro, Piękno. Myślę, że Różewicz dążył w swoich dramatach, w swojej twórczości poetyckiej, przede wszystkim do Prawdy. Starał się ją odkrywać i ujawniać w tworzonych przez siebie postaciach dramatycznych. Był w tym dążeniu bezkompromisowy. Dlatego wiele jego postaci jest brzydkich, obrzydliwych, nawet koszmarnych. Zachowują się nieobyczajnie. Dokonują czynów brutalnych. Obok postaci, którym chciałoby się współczuć, tych, których chce się słuchać i tych, które zachwycają, pojawiają się odpychające – wulgarne, ograniczone, wręcz głupie. (Zresztą postaci, obrazy i słownictwo Różewicza w porównaniu z tym, z czym można się zderzyć dzisiaj na scenach – są blade, grzeczne i kulturalne. Ale nie mówimy o współczesnym teatrze – jeśli on w ogóle jeszcze tu i ówdzie istnieje.)

Gdybym natomiast miał wybrać dla siebie z przytoczonej przez Panią triady wartości – to wybrałbym Dobro.

We wszystkich przedstawieniach starałem się „mówić prawdę” – o ludziach, o świecie, o sobie samym. Miłość do teatru, do aktorów, z którymi te przedstawienia robiłem, do widzów, którym te przedstawienia ofiarowywałem – tak, oczywiście. Przypomnę, jakim mottem opatrzyłem książkę *Druga Reforma Teatru*:¹⁸: „W sercu noszę z miłością teatr jaki jest. W duszy – teatr jaki będzie”. To słowa Gordona Craiga. Ja także nosiłem w sercu z miłością teatr jaki mnie otaczał i jaki sam tworzyłem.

Ale najważniejszą wartością jaką chciałem przekazać i aktorom w czasie prób, i widzom moich przedstawień, było Dobro. Chciałem, aby aktorzy uczyli się czegoś nowego i aby w sobie samych odkrywali nowe możliwości, aby stawali się lepsi. Chciałem, aby widzowie moich przedstawień otrzymywali jakiś dar. Aby wychodzili z teatru bogatsi, otrzymywali jakąś budującą naukę, dowiadywali się czegoś o życiu i o sobie, co pomoże im żyć, aby przeżywali obcowanie z pięknem, odczuwali umacniające przeżycie spotkania z drugim człowiekiem.

18 K. Braun, *Druga Reforma Teatru?*, Ossolineum, Wrocław 1979.

I tak się działo wielokrotnie, w tym, w przedstawieniach różewiczowskich. Wiem jednak świetnie, że nie zawsze mi się to udawało, a nawet gorzej, zapewne nieraz ofiarowywałem i aktorom, i widzom, zatrute owoce. *Mea culpa*.

BT: Paul Ricoeur w koncepcji otwartej dialektyki posłużył się interesującym wyrażeniem: *soi-même comme un autre* – „ten-który-jest-sobą-samym-jak-i-innym”. Filozof ukazuje konstytutywną zależność dialektyczną dwóch fundamentalnych składowych podmiotów: „siebie” i „inności”¹⁹. Tadeusz Różewicz w Polsce i Tadeusz Różewicz w Ameryce? Ten sam czy Inny, a może Ten sam i Inny?

KB: Ten sam, ale mało znany, więc inny od tego, który latami był w Polsce „wielkim poetą” i „znakomitym dramatopisarzem”. Jego wiersze były (nie wiem jak jest teraz) w programach szkolnych. Jego sztuki grane były w wielu teatrach po kilkadziesiąt i po setki razy (*Białe małżeństwo* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu miało przeszło sześćset przedstawień). W Ameryce Różewicz jest (a może tylko – był) znany wyłącznie niektórym literaturoznawcom, choć i, zapewne, wielu poetom. Są przekłady wyborów jego poezji. Ukazało się po angielsku kilka jego dramatów. Moje przedstawienia *Białego małżeństwa* i *Odejścia głodomora*, zrealizowane z zawodowymi aktorami w rolach głównych były wyjątkami od reguły. W teatrach zawodowych sztuk Różewicza nigdy tutaj nie grano. Mnie także nie udało się nigdy namówić na Różewicza żadnego zawodowego, komercyjnego teatru. Niekiedy, bardzo rzadko, wystawiany był na Wydziałach Teatralnych uniwersytetów lub na tzw. „offie”. Na przykład polska aktorka i reżyser, działająca w USA, Hanna Bondarewska, właśnie tak wystawiła *Pułapkę* w stołecznym Waszyngtonie. Widziałem to bardzo udane przedstawienie. W Polsce Różewicz należał do głównego nurtu życia literackiego i życia teatralnego. W Ameryce – nie. Trzeba dodać, że był przy tym znany i grany w Europie Zachodniej. Były świetne przedstawienia jego sztuk w Niemczech, we Francji, w Anglii, w Szwecji, w Holandii; pewnie i gdzie indziej.

BT: Dzieło sztuki często staje się medium transcendencji, jak Pan Profesor przedstawia „transcendencję głębi” w dramatach Tadeusza Różewicza?

KB: Pięknie Pani mówi: dzieło sztuki – medium transcendencji. Myśląc o transcendencji widzimy proces – proces wychylania się ku tajemnicy, wydobywania się z uwarunkowań i obciążeń znanego i zmierzania ku „łądom nieznanym”, jak mówi Hamlet. W dramatach Różewicza takie procesy są stale uruchamiane. Uruchamia je poeta.

BT: Mark F. Tattenbaum w recenzji zatytułowanej *Przetwarzanie, wyrzucanie i dodawanie fragmentów: „Kartoteka rozrzucona” Tadeusza Różewicza w Stanach Zjednoczonych* napisanej po prapremierze amerykańskiej, która odbyła się w Black Box Theatre, Uniwersytet Stanu Nowy Jork w Buffalo, dnia

19 A. Warmbier, *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura filozofia człowieka*, [w:] *też, Wprowadzenie. Spór o podmiot w filozofii*, Universitas, Kraków 2018, s. 35.

25 października 2006 roku, konstatował: „[...] sztuka ta ciągle lśni blaskiem, a przy nieznaczących zabiegach zbliżających ją do amerykańskiego widza, jest niezwykle żywa i wręcz aktualna. *Kartoteka rozrzucona* zaświadczyła też o uniwersalnym charakterze pisarstwa wielkiego polskiego mistrza poezji i dramatu, Tadeusza Różewicza, oraz o mistrzostwie reżysera, Kazimierza Brauna, słusznie uznawanego za specjalistę od różewiczowskiego dramatu i teatru”²⁰. Jest Pan Profesor Wielkim Mistrzem od różewiczowskich dramatów...

KB: Za „specjalistę od różewiczowskiego dramatu i teatru”, rzeczywiście byłem uznawany. Zresztą już uprzednio byłem „specjalistą od Norwida”, a potem, w Ameryce, stałem się „specjalistą od Szekspira”.

Niejako oficjalnie zostałem uznany za „specjalistę od Różewicza”, gdy powierzono mi zadanie przygotowania przedstawienia sztuki Różewicza w Bułgarii. Otóż w 1978 roku zorganizowano Festiwal Dramaturgii Polskiej w Bułgarii. W tym, zaplanowano dwa przedstawienia w stołecznej Sofii – *Emigrantów* Mrożka w Teatrze Narodowym w reżyserii Andrzeja Wajdy i *Kartotekę* Różewicza w mojej reżyserii w Teatrze Sofia. To wielki teatr z widownią na przeszło tysiąc miejsc.

Dostałem jeden z najlepszych i największych teatrów w stolicy Bułgarii, Teatr Sofia, doskonałą obsadę, nieograniczone środki finansowe. W teatrze ze sceną pudełkową zbudowałem moją „scenę ulicową”. Była więc podłużna platforma w rejonie proscenium i przedniej części widowni; publiczność miała miejsca z jej dwu stron, w pozostałych rzędach parteru i na balkonie oraz naprzeciw, na wzniesionych amfiteatralnie na scenie podestach. Taki układ przestrzeni stosowałem we wszystkich realizacjach *Kartoteki* – wcześniej i później. Widownia zareagowała entuzjastycznie. *Kartoteka* była dla niej powiewem wolności – twórczej, intelektualnej, politycznej. Ja wierzę w siłę teatru.

Więc tę *Kartotekę* w Sofii reżyserowałem jako „specjalista” i w następnych latach za „specjalistę od Różewicza” byłem uważany w Polsce, w Ameryce. Rzeczywiście powstało tych przedstawień dużo – dziewiętnaście. Od *Aktu przerywanego* w 1970 roku do *Kartoteki rozrzuconej* w 2006 roku. Ale właśnie wtedy ten rozdział się zamknął – został wręcz zatrzaśnięty, gdy teatry, którym proponowałem przygotowanie prapremiery polskiej *Kartoteki rozrzuconej* propozycji tej nie przyjęły. I do dziś prapremiera tej sztuki w Polsce się nie odbyła. Trudno uwierzyć.

Kiedyś dawno temu, gdy tekst się ukazał, sam Tadeusz Różewicz przeprowadził w oparciu oń bardzo niezwykle eksperyment: na scenie Teatru Kameralnego we Wrocławiu, korzystając z licznego zespołu aktorskiego, prowadził publiczne próby – tak, z udziałem publiczności – w oparciu o wybrane sceny z *Kartoteki rozrzuconej*. Ta praca była także filmowana i powstał ciekawy film dokumentalny. To było w 1992 roku. Ale to nie była realizacja tej sztuki, tylko oparty o nią eksperyment. Teatry

20 M.F. Tattenbaum, *Przetwarzanie, wyrzucanie i dodawanie fragmentów: „Kartoteka rozrzucona” Tadeusza Różewicza w Stanach Zjednoczonych*, recenzja napisana po prapremierze amerykańskiej, która odbyła się w Black Box Theatre, Uniwersytet Stanu Nowy Jork w Buffalo, dnia 25 października 2006 roku, „Gazeta”, Toronto, Kanada, 12 stycznia 2007.

polskie nie podjęły realizacji pełnego przedstawienia tej sztuki. Dopiero w 2020 roku w Starym Teatrze w Krakowie przygotowano także nie prapremierę polską, ale znów eksperyment, oparty o *Kartotekę* oraz *Kartotekę rozrzuconą*, o którym zresztą nie udało mi się wiele dowiedzieć. Więc moje przedstawienie amerykańskie pozostało jedyną realizacją tej sztuki. To tyle na temat bycia przeze mnie „specjalistą od Różewicza”.

A co do nazywania mnie, no, inaczej. W dawnych pracowniach i warsztatach byli mistrzowie i czeladnicy. Mistrzowie byli nauczycielami czeladników. Ja uczyłem reżyserii moich studentów i moich asystentów, byli moimi czeladnikami.

Najpierw uczyłem w Polsce aktorstwa i oczywiście przez wszystkie lata reżyserowania uczyłem przecież moich aktorów. A reżyserii zacząłem uczyć na Wydziale Reżyserii w PWST w Krakowie w 1979 roku. I od tej pory już stale jej uczyłem. Albo były to kursowe zajęcia na uczelniach, albo były to warsztaty organizowane przez uczelnie, ale także i przez teatry. W Dublinie warsztat reżyserski zorganizował dla mnie dwukrotnie Związek Aktorów Irlandzkich (Irish Actors Equity) – odpowiednik polskiego ZASP-u.

BT: Teraz wylania się nowe zadanie dla każdego człowieka XXI wieku. Ukazać na nowo twórczość Tadeusza Różewicza. Ukazującego Piękno Prawdy, Idącego Ku Drugiemu człowiekowi, Ku Innemu...

KB: Piękno prawdy? U Różewicza – częściej brzydotę Prawdy. Ale Prawda ma moc wyzwalania człowieka z kłamstwa, udawania, szachrowania, hipokryzji, podstępów, oszustwa, wydobywania człowieka z niewoli. W istocie, w swej głębi, Prawda jest zawsze piękna. Jest powiewem wolności. „Prawda was wyzwoli” zanotował słowa Jezusa św. Jan²¹. Dramaturgia Różewicza ma tę potencję. Oby teatr XXI wieku – jeżeli jeszcze w ogóle będzie istniał – potrafił dotrzeć do Prawdy w niej zawartej, ukazać ją pełnym blasku.

BT: Bardzo serdecznie dziękuję za rozmowę. Życzę kolejnych wspaniałych reżyserii i widowisk.

STRESZCZENIE

„Teraz wylania się nowe zadanie dla dramaturga. Pokazać człowieka zdrowego, porządnego, dobrego, wewnętrznie scalonego. Tak, człowieka scalonego. Idącego do przodu...”. Rozmowa Kazimierza Brauna i Barbary Trygar o dramaturgii Tadeusza Różewicza

Celem wywiadu jest przypomnienie współpracy artystycznej Tadeusza Różewicza i Kazimierza Brauna. Braun wyreżyserował 19 przedstawień sztuk Różewicza w Polsce – w Lublinie i we Wrocławiu, oraz za granicą – w Stanach Zjednoczonych, Irlandii i Bułgarii. Wyreżyserowane przedstawienia zawsze zdobywały najwyższe recenzje polskich i zagranicznych krytyków i uczonych.

21 J 8:32.

SŁOWA KLUCZOWE

dramaty Tadeusza Różewicza, reżyseria Kazimierza Brauna, człowiek, aksjologia

ABSTRACT

Now a new task emerges for the playwright. To show a healthy, decent, good and internally integrated man. Yes, integrated man. Going forward ...". Kazimierz Braun and Barbara Trygar talk about Tadeusz Różewicz's dramaturgy.

The purpose of the interview is to recall the artistic collaboration between Tadeusz Różewicz and Kazimierz Braun. Braun directed 19 productions based on plays by Różewicz in Poland – in Lublin and Wrocław, and abroad – in the United States, Bulgaria and Ireland. His productions have always won the highest reviews by Polish and foreign critics and scholars.

KEY WORDS

Tadeusz Różewicz's dramas, directed by Kazimierz Braun, human, axiology