

## JOANNA MICHALCZUK

(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

### „Teatr powinien być narzędziem Sprawy”. Wokół twórczości artystycznej Kazimierza Brauna

Dla Kazimierza Brauna – reżysera, dramaturga, badacza teatru – „rok orwellowski” okazał się szczególnie brzemienny w skutki, z powodów politycznych utracił bowiem funkcję dyrektora Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu (pełnił ją w okresie od 1 stycznia 1975 do 5 lipca 1984 roku), a zarazem warunki do tworzenia spektakli w kraju. Dymisję poprzedziła m.in. premiera *Dżumy* Camusa w jego inscenizacji (6 maja 1983 roku) – dzieło sceniczne zyskujące wymiar symboliczny, najpełniej w polskim teatrze odnoszące się do wydarzeń stanu wojennego, stające się „świadectwem potrzeby człowieczeństwa, którego istotą był brak zgody na zło” – jak napisał Daniel Przystek, autor pierwszej monografii o działaniach politycznych ludzi sceny po 13 grudnia 1981 roku<sup>1</sup>. Pretekstem do usunięcia Brauna z wrocławskiego teatru była niedoszła, zaplanowana

---

<sup>1</sup> D. Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 184. Zob. też tenże, *Wzorce i świadectwa*, w: *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna*, red. E. Kossarzecka, Toruń 2004, s. 115–119. „Camus – wspomina Braun – miał dopomóc w nazwaniu zła złem, dżumy – dżumą. Metafora Camusa była jasna: faszyzm we Francji to była zaraza. W Polsce zarazą był stan wojenny [...] Przedstawienie to, początkowo zakazane, udało się obronić i grać przez rok dla tłumów publiczności”. K. Braun, *Posłowie*, w: tenże, *Sztuki o Polakach*, Lublin 2006, s. 567. Spektakl odniósł sukces na Holland Festiwal (maj 1983), na który zespół pojechał bez swojego dyrektora i reżysera zarazem, Braun nie dostał bowiem pozwolenia na wyjazd z kraju.

na 2 czerwca 1984 roku prapremiera *Nienasycenia* Witkacego w adaptacji i reżyserii Wiesława Saniewskiego<sup>2</sup>. Jednocześnie zamknięto przed nim możliwość kontynuowania pracy naukowej na Uniwersytecie Wrocławskim oraz wrocławskiej PWST<sup>3</sup>. Wydarzenia te podzieliły biografię Brauna na etap polski i amerykański.

Okres wrocławskiej dyrekcji stał się już przedmiotem refleksji badawczej<sup>4</sup>, wielokrotnie ten fragment swojej artystycznej biografii opisywał również sam Kazimierz Braun<sup>5</sup>. W pierwszej części prezentowanego tu szkicu przedmiotem rozważań będzie mniej znany fakt z jego praktyki scenicznej, jakim była próba przywrócenia teatrowi

<sup>2</sup> D. Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, s. 190. Zob. też J. Degler, „Ostatni podryg” cenzury w PRL-u. O niedosłej prapremierze „Nienasycenia” Witkacego, w: *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik – przyjaciele, koledzy, uczniowie*, red. M. Napiontkowa, J. Krakowska-Narożniak, Warszawa 1998, s. 241–257.

<sup>3</sup> Władze zablokowały decyzję Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego o przyznaniu mu stopnia profesora, nie zgodziły się też, by pracował na uczelni na pełnym etacie. Odmówiono mu również przyznania stopnia docenta we wrocławskiej PWST, co było warunkiem kontynuacji pracy na uczelni. Zob. P. Horbatowski, *Na emigracji*, w: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, red. J. Brylewska, Toruń 2006, s. 237–244. W 1985 roku otrzymał wprawdzie od prof. Ireny Sławińskiej propozycję objęcia Katedry Dramatu i Teatru KUL, ale w Lublinie nie było szans na łączenie badań naukowych z pracą sceniczną, nie mógł mu tego zaoferować żaden z krajowych ośrodków – zob. W. Kaczmarek, *Kazimierza Brauna historia teatru*, w: *Horyzonty teatru II*, s. 55–56.

<sup>4</sup> Zob. np. D. Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, s. 174–196, tenże, *Wzorce i świadectwa*, w: *Horyzonty teatru*, s. 101–128, E. Morawiec, *Przygody życia reżysera w PRL*, w: tamże, s. 43–53, J. Hoffman, *Wielki teatr wspólnoty we Wrocławiu*, w: *Horyzonty teatru II*, s. 107–178. Wśród artykułów dotyczących wydarzeń roku 1984 w Teatrze Współczesnym: J. Szymkiewicz, *Sprawa Teatru Współczesnego*, w: *Horyzonty teatru II*, s. 179–197 [artykuł drukowany pod pseud. Andrzej Żmudźki w podziemnym czasopiśmie „Obecność” pod redakcją Lothara Herbsta, w 1984, nr 7], J. Degler, „Ostatni podryg” cenzury w PRL-u. Zob. też *Tryptyk wrocławski*, oprac. J. Jachowicz, w: *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, oprac. A. Roman, przy współpracy M. Sabata, Warszawa 1990, s. 251–277.

<sup>5</sup> Zob. np. S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna: rozważania nie tylko o teatrze*, Londyn 1993, s. 111–245, K. Braun, *Pamiętam Teatr Współczesny (1974–1984)*, „Odra” 2004, nr 12, s. 50–60, zob. też *Horyzonty teatru II*, 199–228 oraz tenże, *Listy na Babilon: pisma przypomniane i odszukane: księga jubileuszowa*, Poznań 2007, s. 141–174; tenże, *Dziesięć dni w PRL-u*, Lublin 2008, s. 129–140. Szczegółową bibliografię twórczości Brauna przynosi książka: *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna*, oprac. B. Bułat, Toruń 2014.

nieobecnego od lat w repertuarach dramaturga emigracyjnego, Tymoteusza Karpowicza. Wprowadzenie Karpowicza na afisz stanowiło symptomatyczny przejaw konsekwentnej i odważnej polityki repertuarowej dyrektora wrocławskiej sceny. Co więcej – zaowocowało współpracą obu twórców w kolejnych latach – już na kontynencie amerykańskim. Jak podkreślił sam reżyser, to właśnie Karpowicz (pracujący naukowo od 1978 do przejścia na emeryturę w 1992 roku w Department of Slavic and Baltic Literatures na University of Illinois) pomógł mu zaistnieć u progu lat 80. w polskim środowisku intelektualnym i artystycznym Chicago oraz w środowiskach polonijnych<sup>6</sup>.

Druga część artykułu nawiązuje do pierwszych tekstów dramatycznych Brauna, zrodzonych z potrzeby zmanifestowania własnej postawy wobec dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości u progu lat 80.<sup>7</sup>, ale też zakreślenia perspektywy nadziei:

Myślę, że gdyby nie radykalna zmiana mojej sytuacji teatralnej z chwilą wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku, a potem utrata warsztatu reżysera w kraju w 1984 roku – nigdy bym się nie odważył na samodzielne pisanie dla sceny. Powstały jednak takie potrzeby, a zarazem pojawiły się możliwości realizacji pisanych przeze mnie sztuk.

Stan wojenny domagał się odpowiedzi, reakcji, protestu oraz obrony wartości, które zostały zaatakowane i ludzi, których prześladowano. Teatr odpowiedział z jednej strony bojkotem masowych środków przekazu, a z drugiej, wołą grania w podziemiu. Potrzebne były sztuki mówiące o bieżących wypadkach, o tym, co działo się w sercach, na ulicach, w więzieniach.<sup>8</sup>

Sztuki pisane dla teatru podziemnego, działającego poza cenzurą: *Valeza*<sup>9</sup> oraz *Bojkot*<sup>10</sup> nawiązywały do sytuacji politycznej

---

<sup>6</sup> W rozmowie z Joanną Roszak, przeprowadzoną w roku 2005. Zob. *Iść jeszcze dalej: rozmowa z Kazimierzem Braunem*, w: J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010, s. 24.

<sup>7</sup> Wcześniej powstało jedynie *Życie w mojej dłoni* zrealizowane przez Brauna w 1972 roku w prowadzonym wówczas przez niego lubelskim Teatrze im. J. Osterwy.

<sup>8</sup> K. Braun, *Posłowie*, s. 565.

<sup>9</sup> Tenże, *Valeza. Zły sen*, w: tenże, *Sztuki o Polakach*, s. 453–504 [data i miejsce powstania: Wrocław–Kioto–Wrocław, 1981], wydanie to jest podstawą cytowania w dalszej części rozważań; pierwodruk: „Pal” 1999, nr 7–8.

<sup>10</sup> Tenże, *Bojkot*, w: *Sztuki o Polakach*, s. 505–561 [Wrocław–Buffalo, 1982–1985]. Pierwsza redakcja tekstu powstała w 1982 roku, wersja ta została przepracowana

i rzeczywistych osób, a jednocześnie stanowiły próbę przeniesienia tego, co jednostkowe i konkretne, na płaszczyznę metafory.

Tytułowy cytat: „Teatr powinien być narzędziem Sprawy”, którego dalsza część brzmi: „ale nie (...) narzędziem doraźnej polityki!” zaczerpnięty został z wypowiedzi Kazimierza Brauna na temat wolności teatru, udokumentowanej w książce *Rozdarta kurtyna*<sup>11</sup>. Wyraża on artystyczne *credo* twórcy wrażliwego na problemy współczesności, odważnie je podejmującego w swojej sztuce, zachowującego niezależność postawy i stylu myślenia, bez względu na zmieniające się okoliczności społeczno-polityczne<sup>12</sup>. Przywołane *credo* stanowi nawiązanie do Wyspiańskiego i jego postulatu łączenia walki o wyzwolenie na trzech płaszczyznach – politycznej, moralnej i artystycznej<sup>13</sup>.

\*

Wysoką artystycznie pozycję dyrektora Teatru im. Edmunda Wiercińskiego u schyłku lat 70. ugruntowały m.in. takie spektakle jak *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza (1975), *Anna Livia* – poemat sceniczny Brauna i Macieja Słomczyńskiego oparty na tekstach Jamesa Joyce’a (1976), *Operetka* Witolda Gombrowicza (1977) i Mickiewiczowskie *Dziady* (1978)<sup>14</sup>. Jednocześnie starał się on realizować cel, jakim było dążenie do „jak najsilniejszego związania tej sceny z wrocławskim środowiskiem literackim, artystycznym, naukowym, szkolnym”<sup>15</sup>. W teatrze pojawiła się zatem adaptacja prozy Henryka Worcella (właściwie Tadeusza Kurtyki) – *Worcell*, w reż. Andrzeja M. Marczewskiego w 1975 roku, inny wrocławianin, Wiesław Wodecki, zaistniał jako autor i reżyser dramatu dokumentalnego *Rzecz o zagładzie miasta*, również w roku 1975, także Zbigniew Kubikowski, Mieczysław Orski, Wiesław Saniewski, u których Braun zamawiał adaptacje. Szczególne miejsce w tym gronie zajmował Różewicz

---

przez autora i opublikowana w „Notatniku Teatralnym” 1991, nr 1 – jest też podstawą cytowania w dalszej części rozważań.

<sup>11</sup> S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna*, s. 156.

<sup>12</sup> Tamże, s. 157.

<sup>13</sup> Tamże, s. 156.

<sup>14</sup> Zob. więcej np. J. Hoffman, *Wielki teatr wspólnoty we Wrocławiu*.

<sup>15</sup> *Iść jeszcze dalej*, s. 22.

(wielkie wrocławskie inscenizacje Brauna były kontynuacją takich lubelskich spektakli jak *Akt przerywany* z 1970 i *Stara kobieta wysiaduje* z 1973 roku) i Karpowicz. Ten ostatni interesował Brauna i jako autor wrocławski, i jako „wielki nieobecny” w świadomości ówczesnego teatralnego odbiorcy<sup>16</sup>. Mając w pamięci dokonania swojego poprzednika – nieżyjącego już wówczas Andrzeja Witkowskiego (dyrektora Teatru Współczesnego w latach 1967/8–1972/3), reżysera szczególnie wiernego Karpowiczowi, z sukcesami interpretującego na scenie jego dramaty – zwłaszcza *Zielone rękawice*, które stały się wydarzeniem sezonu 1966/1967 – chciał nawiązać do tej tradycji.

O sztukach Karpowicza jako zadaniu i wyzwaniu zarazem pisał Andrzej Falkiewicz: „Tego rodzaju utwory są jak słupy posmarowane mydłem, zastawione na inscenizatorów: każdy następny spadnie – i znowu będą się wspinali”<sup>17</sup>. Stanowią bowiem propozycję teatru „przeciw teatrowi”, często nieliczącą się z fizycznymi ograniczeniami sceny, zmierzającą do „uniereczywistnienia świata”, a jednocześnie obciążoną nadmiarem jego organizacji i tendencją do nasycenia uwiarygodniającymi realiami, konkretem społeczno-obyczajowym i historyczno-politycznym (kontekst obnażający absurdy PRL-owskiej rzeczywistości istotnie ciążył na ówczesnej ich recepcji). To dramaturgia dotkliwego dysonansu między paradoksalną nieraz ułomnością bohaterów a marzeniem o wielkości, między obsesyjnymi próbami nadania sensu własnej egzystencji prowadzącej się do banalnej cyrkulacji a pragnieniem wolności, podejmująca próbę niemożliwego – ogarnięcia myślą całej rzeczywistości i tajemnicy ludzkiego istnienia. Ambitny zamysł wprowadzenia Karpowicza na afisz wiązał się z koniecznością przełamania towarzyszącej dramaturgowi niechęci. Po latach Braun wspominał:

---

<sup>16</sup> Karpowicz wyjechał z kraju w 1973 roku w związku ze stypendium International Writing Program w Iowa City w USA (1973/1974). Na stałe już do Polski nie wrócił. W kraju ukazał się jeszcze zbiór jego dramatów (T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Wrocław 1975), nie wzbudził jednak zainteresowania teatrów. W tomie tym, opatrzonym mylącym tytułem, bo niezawierającym pełnej twórczości dramaturgicznej Karpowicza, zabrakło m.in. zatrzymanych przez cenzurę tekstów: *Niewidzialny chłopiec* (z 1968 roku) i *Dźwiękowy zapis doliny* (powstałego w latach 1967–1970).

<sup>17</sup> A. Falkiewicz, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, w: T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, s. XXVII.

Po pierwsze okazało się, że Karpowicz jest bardzo niechętnie widziany przez „instancje”, które zatwierdzały repertuary teatrów. Nie był to chyba ścisły „zapis” ale pomysł wystawienia jakiejś sztuki Karpowicza natrafiał na sprzeciw peerelewskich nadzorców od kultury. Nieraz trwało to długo, zanim taki sprzeciw udało się przełamać. Czasem nie udawało się to w ogóle. Karpowicz nie mógł być więc wystawiony zaraz, ale znalazł się na liście autorów, o których rozpocząłem starania. Była jednak i druga przeszkoda. W niektórych rozmowach prowadzonych we Wrocławiu odczułem – niejasno, w półsłówkach, aluzjach i napomknieniach – że jakoś nie było atmosfery, aby Karpowicza przypomnieć. [...] Znalazłem jednak wspaniałego sprzymierzeńca w osobie Andrzeja Falkiewicza, który pracował jako kierownik literacki w Teatrze Współczesnym i był moim nieocenionym, najważniejszym doradcą. [...] pośredniczył w moich – na razie listownych – pierwszych kontaktach z Karpowiczem.<sup>18</sup>

Początek był skromny: kameralny, małoobsadowy dramat Karpowicza *Jego mała dziewczynka* podejmujący modernistyczny temat moralnej dwuznaczności sztuki<sup>19</sup>, wystawiono 29 grudnia 1977 roku na otwarcie kameralno-studyjnej „Rekwizytorni”<sup>20</sup>. I miejsce realizacji (publiczne, a jednocześnie jakby prywatne, niejako na zewnątrz oficjalnego teatru) i charakter reżyserskich ingerencji w tekst, ale też elementy aranżacji przestrzeni (zwykle, a zarazem niedookreślone, nabrzmiewające znaczeniem w trakcie spektaklu) służyły wyakcentowaniu intrygującego dramaturga obszaru przenikania się tego, co podświadome, prywatne, z tym, co społeczne, wspólne<sup>21</sup>. Zainteresowanie publiczności spektaklem „uwyrażniającym nowatorstwo formalne i humanizm ideowego przesłania”<sup>22</sup>, granym jeszcze w dwóch następnych sezonach, potwierdzało słuszność decyzji

<sup>18</sup> *Iść jeszcze dalej*, s. 23.

<sup>19</sup> Na ten temat pisze m.in. Marta Piwińska w jednym z najważniejszych artykułów poświęconych twórczości Karpowicza: *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 123. Wcześniej sztuka zaistniała jedynie w (udanej) realizacji telewizyjnej w „Studiu 63” (31.07.1963).

<sup>20</sup> Marek Jodłowski (*Godzina w Rekwizytorni*, „Odra” 1978, nr 6, s. 84) pisał, że w tym spektaklu „wszystko jest małe: i scena, i widownia, i obsada ról, i objętość tekstu wygłaszanego przez aktorów, i ilość materiału zużytego na tzw. kostiumy. [...] Tylko o randze dramatu Tymoteusza Karpowicza i o efektach artystycznych przedstawienia nie trzeba – na szczęście – mówić przy pomocy kwalifikatorów: mała, małe”.

<sup>21</sup> Tamże, s. 84–85.

<sup>22</sup> Tamże, s. 85.

dyrektora wrocławskiej sceny. Istotnie przyczyniła się do tego praca artystyczna Jacka Wekslera, debiutującego jako reżyser na scenie profesjonalnej pod opieką Kazimierza Brauna, „prowadzącego rzecz taktownie i konsekwentnie”, bez udziwnień<sup>23</sup>, ale i utalentowanych aktorów: Bogusława Kierca i Teresy Sawickiej, wydobywających – jak pisano – zaskakującą „temperaturę dialogu”<sup>24</sup>.

Warto może dodać w tym miejscu, że tą samą sztuką Karpowicza z początku lat 60., wystawioną w niemieckiej wersji językowej (*Sein Kleines Mädchen*), 15 listopada 1986 roku działalność w nowej siedzibie zainaugurowali artyści Polnisches Theater w Kilonii. To fakt godny odnotowania tym bardziej, że teatr ten był (po grającym wyłącznie po polsku Teatrze ZASP-u, działającym w Londynie od zakończenia wojny), jedyną polską sceną na obczyźnie, która postawiła sobie za cel upowszechnianie polskiej literatury dramatycznej, grając ją w języku kraju, w którym znalazła gościńczę<sup>25</sup>.

Po udanej premierze *Jego małej dziewczynki* dyrektor wrocławskiej sceny zamierzał „zagrać ambitnie – wystawić nowy, nieznany w kraju dramat *Kiedy przychodzi anioł*, pisany przez Karpowicza w Chicago i Berlinie w latach 1974–1977, jak podkreślał, „przeszmuglowany z Chicago do kraju”<sup>26</sup>. „Pozwolenie władz udało się, acz

<sup>23</sup> B. Bąk, *Karpowicz redivivus*, „Słowo Polskie” 1978, nr 12, s. 4.

<sup>24</sup> M. Jodłowski, *Godzina w Rekwizytorni*.

<sup>25</sup> Nowa siedziba Polnisches Theater mieściła się przy Düppenstrasse 61 (z salą mogącą pomieścić około 50 widzów). Wcześniej istniejący od 1982 roku teatr bez własnego budynku, trawiony problemami finansowymi, wiódł tułaczy żywot (spowodowało to zresztą częściowy rozpad zespołu); mimo trudności udało się jednak wystawić *Indyka* Mrożka i *Przyrost naturalny* Różewicza. *Jego małą dziewczynkę* wyreżyserował Tadeusz Galia, który grał też rolę Dyrektora, partnerowali mu zaś: Meike Neumann, Jutta Ziemke, Krzysztof Kunz. Zgodnie z przyjętą przez reżysera i aktorów konwencją sztuka balansowała na granicy rzeczywistości i snu, postaci mówiły czasem nie swój tekst, co sprawiało wrażenie „jakby ktoś na taśmie filmowej pozamieniał dźwiękowe ścieżki”, współlistnienie owych dwóch planów podkreślała jeszcze oprawa scenograficzna, utrzymana, podobnie jak kostiumy, w czarno-białych odcieniach. Jak pisał Anatol Kobyliński, udało się Galii pokazać aluzyjną sztukę Karpowicza w klarownej i czytelnej dla widza formie, a jednocześnie zmusić go do zastanowienia się nad problemem winy i odpowiedzialności. Zob. więcej A. Kobyliński, *Polski Teatr w Kilonii*, „Przegląd Polski” 1987, z 8 stycznia, s. 5.

<sup>26</sup> *Isć jeszcze dalej*.

z trudem, uzyskać” – wspominał Braun<sup>27</sup>, i 30 grudnia 1978 roku w Teatrze Współczesnym odbyła się wyreżyserowana przez niego prapremiera, pozostająca, jak dotąd, jedyną inscenizacją tej sztuki. Odsłaniała – łączącą satyrycznie wyjaskrawiony PRL-owski konkret z płaszczyzną imaginacyjną, uprawniającą groteskę i jawną teatralizację – rzeczywistość zwierciadlanej gry bliźniaczo podobnych par bohaterów, komplikującej granicę fikcji i rzeczywistości, zwielokrotniającej plany czasowe i przestrzenne, obnażającej jałowość egzystencji urzędników pocztowych, a zarazem ich pragnienie, by wybić się ponad przeciętność, awansować „Na życie bardzo wysokiego lotu”<sup>28</sup> (s. 21). Pokazany przez Brauna dramat skarłałych postaci, tkwiących w pułapce pozorów i codziennej cyrkulacji wokół tych samych banalnych spraw, bezrefleksyjnych kopii słów, gestów, działań, niezdolnych do nadania znaczenia swojemu istnieniu, prowokował refleksję nad ówczesną kondycją polskiego społeczeństwa i zdeformowaną hierarchią wartości, implikował pytanie o zacierającą się tożsamość i budził niepokój – o zagubiony sens człowieczeństwa. Myślą przewodnią inscenizacji, podkreśloną przez reżysera w egzemplarzu teatralnym znajdującym się w zbiorach archiwalnych Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego, były słowa jednego z bohaterów Karpowicza, podejmujących nieudaną – zakończoną „poniżającą” i „w najgorszym guście” szamotaniną (s. 40) – próbę wyjścia poza schematycznie pojmowaną życiową i urzędniczą funkcję, próbę gry „pięknej” i „czystej” na skrzypcach i fletach: „Chodzi (...) o ostatnią być może szansę udowodnienia ciągłej jeszcze obecności boskiej w człowieku. (...) możliwości odtworzenia dawnego, w raju utraconego, współpartnerstwa Bóg – Człowiek” (s. 37).

W dramacie opatrzonym mottem zaczerpniętym od Rilkego<sup>29</sup> zjawiający się we własnej osobie Anioł stawał się niejako kryształizacją mrocznych intencji i motywacji bohaterów. Próba jego

<sup>27</sup> Tamże, s. 23.

<sup>28</sup> Podstawa cytowania: T. Karpowicz, *Kiedy przychodzi anioł*, Wrocławski Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego, maszynopis. Por. T. Karpowicz, *Zobaczcie oni się dziś zabiją*, Biblioteka Stowarzyszenia Autorów ZAIKS, maszynopis, sygn. 3838.

<sup>29</sup> *Z Elegii duinejskich*: „Ein jeder Engel ist schrecklich”. Zob. R. M. Rilke, *Poezje wybrane*, przeł. i wstępem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1964, s. 137 („Straszliwy jest każdy anioł”).



unieszkodliwienia kończyła się jego zwielokrotnieniem – brutalną interwencją „odmiany polskich aniołów” (s. 56), czyli „milicji” – w tekście będącym podstawą realizacji scenicznej przemianowanej na „policję” – z gumowymi pałkami i husarskimi skrzydłami, wywołującymi „szum, jakby bitewny” (s. 56). W dwu ostatnich obrazach sztuki dawne wnętrza mieszkalne z okratowanymi oknami najdosłowniej stawało się więzieniem, a zarazem sceną groteskowych prób „lotu boskiego i samej nieśmiertelności” (s. 63), odnalezienia „dziejowej chwili” w wymiarze jednostkowym i zbiorowym (s. 66) z udziałem coraz wyższych rangą przedstawicieli władzy więziennej. Na końcu wobec ziemskiej kraty bezsilna okazywała się również groteskowo zarysowana w Karpowiczowym świecie-pułapce postać Boga – „ciężkie, boskie ciało” (s. 71) upadało na „usypisko ciał ludzkich i instrumentów muzycznych” (s. 70). Sztuka Karpowicza obnażała duchową pustkę i jałowość ludzkiej egzystencji, niemoc i zwątpienie, kulturowe śmietnisko ornamentacyjnych gestów, przebrzmiałych narodowych i romantycznych mitologii, z odległym, karykaturalnym echem jakiegoś wariantu kosmicznego lotu Konrada. Mówiła o brutalnie ograniczonej, osaczającej rzeczywistości permanentnej inwigilacji, pozbawionej „wielkich dni” i „wielkich spraw”.

Krytyczne opinie w prasie – wyraźnie odbierane przez reżysera jako niesprawiedliwe i krzywdzące – koncentrowały się na dyskusyjnym zdaniem recenzentów kształcie inscenizacyjnym dzieła, a nie na jego warstwie ideowej i przesłaniu<sup>30</sup>. Dzięki niezwyklej determinacji

---

<sup>30</sup> O recepcji przedstawienia (dwudziestego w sezonie 1978/1979) – nieprzychylniej, a w najlepszym razie głuchej, jak zapamiętała ją reżyser (w cytowanej rozmowie z Joanną Roszak) – wiele mówią tytuły recenzji: *I koń się potknie, gdy przychodzi anioł*, *Anioł przychodzi nadaremno* czy – *Tylko z nazwy... współczesny*. Pisano m.in. o pozornej sceniczności, która zwiódła Brauna (T. Buski, *Anioł przychodzi nadaremno*, „Gazeta Robotnicza” 1979, nr 5 z 8 stycznia), braku scalającej wizji inscenizacyjnej, nadmiernie wyeksponowanej widowiskowości, eklektyzmu i ornamentacyjności spektaklu. A przecież reżyser miał świadomość tych wszystkich pułapek: „[...] niebezpieczeństwem byłoby pójście za samymi tylko słowami dialogu, za ich warstwą zwierchnią, bez dogrzebywania się do subtelnych podtekstów, bez sięgania bardzo głęboko, aby ustalać motywację działań postaci. Przypuszczam, że mówiliśmy o czymś takim, choć innymi słowami, na próbach *Kiedy przychodzi anioł* – wspominał po latach (*Iść jeszcze dalej*, s. 25). Poważną trudnością do pokonania dla aktora jest „przerost myślenia postaci nad ich uczuciami, [...] mówienia nad działaniem”,

Brauna Karpowicz zaistniał jednak na forum ogólnopolskim, reżyser konsekwentnie dążąc do zainteresowania polskiego odbiorcy zapomnianym dramaturgiem, przeforsował bowiem zaprezentowanie jego dramatu w ramach XX Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (26 V – 1 VI 1979, Wrocław). Niestety jury pod przewodnictwem „głęboko partyjnego” Jerzego Krasowskiego sztuki „w ogóle nie zauważyło”<sup>31</sup>.

Realizacja ambitnych i odważnych planów repertuarowych stała się początkiem wieloletniej współpracy Kazimierza Brauna i Tymoteusza Karpowicza, którego reżyser miał okazję osobiście poznać w 1980 roku, podczas podróży do Chicago. Później wielokrotnie Karpowicz gościł go w swoim domu, zapraszał na wykłady i prestiżowe dla kultury polskiej w Stanach Zjednoczonych konferencje. Braun był w gronie siedmiu uczonych zaproszonych z Polski (obok m.in. profesorów Ireny Sławińskiej i Stefana Sawickiego z KUL-u) na konferencję o Norwidzie w 1983 roku w Chicago; władze w ostatniej chwili odebrały im paszporty, uniemożliwiając wyjazd:

Była to, zapewne, represja junty Jaruzelskiego i Rakowskiego (on przecież nadzorował wtedy kulturę) za godną postawę Karpowicza w dniach stanu wojennego, za jego artykuły i audycje radiowe wyrażające protest, a zarazem solidarność z prześladowanymi. Z jednej strony była to jeszcze jedna szkoda wyrządzona polskiej kulturze przez rządy „ciemniaków”, z drugiej, paradoksalnie, ta arogancka decyzja rządców PRL „nagłośniła” konferencję i spopularyzowała Norwida, bowiem prasa amerykańska, łącznie z „New York Times”, opublikowała nie tylko liczne protesty, ale i merytoryczne artykuły o Norwidzie. Konferencja przyniosła ważne wyniki badawcze oraz cenne owoce popularyzatorskie. Referaty uczestników krajowych, wysłane wcześniej pocztą, zostały na konferencji odczytane.<sup>32</sup>

---

jeszcze inny problem to „iście romantyczna wyobraźnia Karpowicza”, wobec której trudno znaleźć adekwatne rozwiązania techniczne; gdy „domaga się latania aniołów”, „stawia reżysera w poważnym kłopotcie” (tamże, s. 25–26).

<sup>31</sup> *Iść jeszcze dalej*, s. 23.

<sup>32</sup> Tamże, s. 28–29. Więcej na temat konferencji zob. J. Japola, *Międzynarodowa Konferencja Norwidowska w Chicago*, „Znak” 1984, nr 2–3 (351–352), s. 403–406. Podczas konferencji zaprezentowany został spektakl *Norwid*, w oparciu o scenariusz Karpowicza (premiera 24.10.1983), w reżyserii Stana Borysa, który grał też główną rolę i dobierał muzykę do spektaklu. Na scenariusz złożyły się poezja, proza i listy Norwida, własne przemyślenia Karpowicza o wielkim poecie, a także wiersz *Grudzień*

Podczas kolejnej międzynarodowej konferencji, o Leśmianie, odbyła się światowa prapremiera (14 listopada 1987, Chicago) *Dziejby leśnej* Leśmiana, w dramaturgicznym opracowaniu Karpowicza (miniaturę sceniczną uzupełnił o szereg wierszy, a w kilku miejscach wprowadził tekst własny), w reżyserii Wojciecha Sawy, pod opieką artystyczną Brauna. Ten właśnie spektakl, w „efektownej, choć skromnej” scenografii Jana Śliwińskiego, dobrze zagrany – zwłaszcza przez odtwórców głównych ról – Lidzię Janus-Hogę i Krzysztofa Pieczyńskiego – ze „świąteczną” muzyką Jarosława Gołombiowskiego nie tylko został „gorąco” przyjęty przez licznie zebranych widzów, ale sprowokował dyskusję publiczności „przyzwyczajonej od lat do składanek i niewysokiego lotu widowisk” nad złą kondycją polskiej sztuki teatralnej za granicą i potrzebą utworzenia w Chicago zawodowego teatru, prezentującego inscenizacje o wysokich walorach artystycznych<sup>33</sup>. Dyskusję tę prowadził właśnie Kazimierz Braun –

---

Adama Zagajewskiego „przenoszący niejako Norwida w czas «Solidarności»”. Ukazał los poety niezrozumianego i niedocenionego za życia, niewątpliwie identyfikując się z tym losem. Pokazał też Norwida «za grobem» zwycięstwo”. Ów „późny wnuk” Cypriana Norwida, przyczyniał się do tego zwycięstwa”. Zob. *Iść jeszcze dalej*. Warto podkreślić, że słowa te wypowiadał twórca, dla którego Norwid był zawsze szczególnie bliski, stał się też jednym z jego pierwszych „przewodników po emigracji” (K. Braun, *Postłowie*, s. 569). Na temat spektaklu *Norwid* zob. też np. *Piszę pamiętnik artysty: rozmowa ze Stanem Borysem*, w: J. Roszak, *W cztery strony naraz*, s. 20–21 i *Do końca kreując jedność: rozmowa z Ewą Sułkowską-Bierezin*, tamże, s. 113. Jak wspomina Czesław Karkowski (*O spełnianiu się mitu: rozmowa z Czesławem Karkowskim*, tamże, s. 42–50) Karpowicz „dawał o sobie znać” w środowisku Polonii chicagowskiej, oburzonej na wprowadzenie stanu wojennego. „Wypowiadał się ostro przeciwko zniszczeniu «Solidarności» i masowym aresztowaniom” (tamże, s. 44). Publikował wiersze polityczne w nieregularnym piśmie „2B”, wydawanym przez Tomasza Tabakę w Chicago. Kwestie polityczne zawsze go interesowały, w okresie wrocławskim, pracując w redakcji „Odry”, musiał dodatkowo zmagać się z cenzurą (s. 42). Trudno jednak powiedzieć, że nieobecność Karpowicza w kraju spowodowana była względami politycznymi. Proces ten miał o wiele bardziej skomplikowany charakter, co słusznie podkreśla Karkowski (tamże).

<sup>33</sup> (jk), *Konferencja Leśmianowska*, „Przegląd Polski” 1987, z 3 XII, s. 4–5. Spektakl prapremierowy obejrzało blisko 300 osób, co stanowiło niemal komplet na widowni, 15 listopada widzów było więcej niż miejsc. Pokaz zorganizowano w sali teatralnej Talmana przy 4921 W. Irving Park Road. Autorzy realizacji nie mieli własnej sceny ani opiekuna, który byłby zainteresowany powstaniem teatru w Chicago, spotkali się dla idei zrealizowania światowej prapremiery *Dziejby leśnej*. Zob.

w tym czasie mieszkający już i pracujący w Stanach Zjednoczonych – występujący na konferencji w podwójnej roli – teatrologa i praktyka sceny, mającego na swoim koncie autorstwo tekstów teatralnych.

\*

Na emigracji Kazimierz Braun stał się płodnym dramaturgiem, piszącym z myślą o amerykańskim odbiorcy, także tamtejszej Polonii, uważającym za swój obowiązek przekazywanie zbyt słabo tu znanych wartości polskiej kultury, literatury, teatru. W swoich sztukach połączył dociekliwość i znanstwo badacza teatru twórczo wykorzystującego rozmaite źródła historycznej i historycznoteatralnej wiedzy, by snuć własną opowieść o wybranych postaciach i zdarzeniach, z zaangażowaniem i bezkompromisowością wychowawcy-moralisty o wyraźnie sprecyzowanych poglądach. Zaproponował odbiorcy zbiór moralnych drogowskazów, postaw do naśladowania i ostrzeżeń przed błędami, pisząc przy tym bardzo serio, postrzegając sztukę przez pryzmat jej społecznych i narodowych zobowiązań, a zarazem odsyłając do źródeł ewangelicznych<sup>34</sup>.

Te charakterystyczne rysy dramaturgii Kazimierza Brauna<sup>35</sup> ujawniły się już w tekstach powstałych u progu lat 80. dla teatru podziemnego, w którym – jak podkreślił Braun w swojej syntezie życia teatralnego w Polsce lat 1939–1989 – za motywacjami aktorów i widzów stał określony wybór etyczny i polityczny, a wartości artystyczne

---

też *Międzynarodowa Konferencja Leśmianowska*, „Przegląd Polski” 1987, z 27 VIII, s. 7 oraz *Konferencja Leśmianowska*, „Przegląd Polski” 1987, z 19 XI, s. 6. Zob. też *Iść jeszcze dalej*, s. 26–27.

<sup>34</sup> Jak pisze Krzysztof Sielicki (*Podążać za sensem słowa*, w: *Horyzonty teatru*, s. 138), Braun nie boi się ujmować podstawowych problemów ludzkiej egzystencji w kategoriach religijnych, przypominając o perspektywie wykraczającej poza czas i tkwiących w Słowie Wcielonym źródłach tajemnicy człowieczeństwa. Warto przypomnieć, że w okresie „wrocławskim” angażował się w organizację cyklicznych Tygodni Kultury Chrześcijańskiej, uczestniczył w wydarzeniach w ramach tych festiwalu, w tworzeniu Arcybiskupiego Komitetu Charytatywnego w grudniu 1981 roku oraz pracach archidiecezjalnej Rady Kultury (zob. tamże oraz np. S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna*, s. 179).

<sup>35</sup> Zob. więcej np. J. Michalczuk, *Dramaturgia Kazimierza Brauna*, „Ethos” 2007, nr 77–78, s. 349–357.

ustępowały pierwszeństwa kwestiom moralnym<sup>36</sup>. Sztuka o Lechu Wałęsie – podyktowana pytaniami o jego los tuż po wprowadzeniu stanu wojennego – i o aktorach, uczestnikach bojkotu 1982 roku, miały swoje najwcześniejsze, podziemne realizacje o charakterze próby czytanej w obecności około osiemdziesięciu widzów we wrocławskim domu Józefa i Danuty Łukaszewiczów – *Valeza* w lutym 1982, *Bojkot* (grany pt. *Zanim dokończę*) w grudniu 1983 roku. Realizacja *Valezy* inaugurowała nurt działalności teatru domowego w skali kraju<sup>37</sup>. Napisanie tych sztuk przez Brauna wydawało się prostą konsekwencją pojmowania przezeń pracy w kategoriach służby własnemu narodowi<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Por. K. Braun, *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 205.

<sup>37</sup> W prapremierze *Valezy* w reżyserii Kazimierza Brauna udział wzięli: Halina Rasiakówna, Teresa Sawicka, Zygmunt Bielawski, Zbigniew Górski, Tomasz Lulek, Edwin Petrykat. W prapremierze *Zanim dokończę* również w reżyserii autora wystąpili: Teresa Sawicka, Zygmunt Bielawski, Zbigniew Górski, Edwin Petrykat. *Teatr Drugiego Obiegu*, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Warszawa 2000, s. 13, 70. Zaraz po premierze wrocławskiej dramy *Valeza* miał swoją podziemną realizację w Warszawie, następnie „nielegalnie” – jak podkreśla Braun – znalazł się w Stanach Zjednoczonych, gdzie został przetłumaczony i wystawiony w „jednym z najlepszych teatrów amerykańskich – Mark Taper Forum w Los Angeles”, premiera – „pierwsza pełna teatralna realizacja, z doskonałą obsadą”, odbyła się 8 grudnia 1982 roku. Sztuka opublikowana została w czasopiśmie „Theatre. Yale School of Drama”, a w drugą rocznicę stanu wojennego została wystawiona przez Detroit Repertory Theater. Także *Bojkot* doczekał się kolejnych podziemnych realizacji. Zob. K. Braun, *Posłowie*, s. 566–567. O teatrze podziemnym w jego dwu formach (domowym – „ściśle tajnym”, i kościelnym – jawnym i publicznym) pisał w swojej książce *Teatr polski (1939–1989)*. Kazimierz Braun, a także Daniel Przystek (*Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, tu rozdział IV: *Nowe formy prezentacji scenicznej: teatr domowy i teatr kościelny*, s. 197–242).

<sup>38</sup> Oto fragment autocharakterystyki Kazimierza Brauna: „[...] wspólnym mianownikiem moich prac było przekonanie o służebności sztuki. [...] pomogę sobie cytatem, który lepiej niż bym to sam potrafił, wyraża moje własne przekonania. 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»”. K. Braun, *Podziękowanie i wprowadzenie*, w: *Horyzonty teatru*, s. 10.

Dramat *Valeza* – wspominał autor – powstał z niepokoju o los „pięknych, dobrych, szlachetnych, mądrych ludzi”, którzy nagle znaleźli się w pełnym świetle, w centrum uwagi: na trybunach wieców, przed kamerami, przy stołach konferencyjnych<sup>39</sup>. Twórca, nawiązując do rzeczywistych wydarzeń i ich bohaterów, ale też odpowiadając na aktualne emocje potencjalnych odbiorców i potrzebę wsparcia w działaniu, kreślił mitologizowany portret prawego przywódcy Solidarności, „całkowitą uczciwością” odpowiadającego na „szalbiertwo”, „bezwzględną prostolinijnością” mierzącego się z manipulacją, zapowiadającego zwycięstwo prawdy (s. 486) i w swoistym testamencie przekazującego pozostałym kilkorgu internowanym, z którymi dzielił przestrzeń baraku-świetlicy, zapewnienie niezłomnego trwania „do końca” w „uporze i oporze”, niezależnie od tego, „co o nim mówią i co będą mówić, co piszą i będą pisać” (s. 503). Szczególnie istotnym rysem Braunowego bohatera jest jego katolicyzm uzewnętrzniany w praktykach religijnych. Wiara staje się źródłem wewnętrznej siły i – dla wielu, mimo prób jej dyskredytowania – fundamentem wiarygodności tytułowej postaci:

Wielu myśli, że ten tutaj to wariat. Każę sobie obcinać guziki, a potem je przyszywa. [...] myślę, że on coś innego robi z tymi guzikami. Może ich używa jako różańca? Może się cały czas modli? Więc może rzeczywiście zwariował? Choć już dawniej modlił się za dużo, jak dla wielu z nas, i to ludzi drażniło. Ale był na tym punkcie nieugięty. Nie tylko na tym. (s. 459)

Poprzez postać Księdza mocniej jeszcze podkreśla Braun swoje widzenie rzeczywistości i narodowej historii, także jej najnowszych kart, w perspektywie wykraczającej poza porządek doczesny – oto fragment homilii duchownego wygłaszanej do pustych ścian:

Dziś pęknięcia przechodzą przez nas samych. [...] Przychodzą na myśl rzeczy ostateczne. Ale one właśnie winny ukazywać światło nadziei. Iskrę bowiem, którą w każdym z nas Bóg złożył, on sam może rozdmuchać, rozpałić w ogień, który nie tylko wytrawia winy, ale i przemienia nas w całopalną ofiarę, włączając nas w całopalną ofiarę zbawczą Chrystusa. Oto perspektywa nadziei. (s. 499)

---

<sup>39</sup> K. Braun, *Posłowie*, s. 566.

Imperatyw bezwzględного sprzeciwu wobec zbrodniczego systemu pojawia się również w *Bojkocie*, odsłaniającym mechanizmy zniewolenia, przypominającym o dylematach, wobec których po wybuchu stanu wojennego stanęli hołubieni w latach 70. przez elity władzy, obficie korzystający z przywilejów twórcy teatralni, a także o konsekwencjach podejmowanych decyzji<sup>40</sup>. Bojkot oficjalnego życia kulturalnego, nawiązujący do tradycji bojkotu scen jawnych, popieranych przez okupanta w czasie wojny, podjęty spontanicznie, już w grudniu 1981 roku, przez ludzi teatru, którzy zdecydowali się nie reżyserować i nie występować w państwowych środkach masowego przekazu, nie uczestniczyć w oficjalnych wydarzeniach kulturalnych, pokazał, „że nawet w warunkach totalitarnej kontroli możliwy jest protest”<sup>41</sup>. Ogromna większość uczestników bojkotu okazała się – jak podkreślił Braun – „ludźmi niezwykłymi, wspaniałymi, dzielnymi, wytrwałymi” mimo realnych i konkretnych gróźb: wyrzucenia z pracy, eksmisji z mieszkania czy internowania<sup>42</sup>. Sam tak wspominał swoje doświadczenia z tamtego czasu:

---

<sup>40</sup> Rozwinięcie podejmowanych w dramacie kwestii przynosi m.in. tom *Komedianci*, zawierający wypowiedzi samych artystów – zarówno tych, którzy poparli bojkot, jak i tych, którzy mieli do tzw. postawy odmowy stosunek krytyczny. Pierwowzorami postaci Brauna były konkretne osoby (postać Dygnitarza przypomina Stefana Olszowskiego, który osiedlił się w USA, ale także Mieczysława Rakowskiego, materiałem dla dramaturga byli też spotykani na przestrzeni wielu lat kolejni ministrowie kultury, inni dygnitarze, sekretarze, którzy prowadzili narady, w jakich uczestniczył Braun; można też domyślać się nawiązań m.in. do takich „wielkich, niekwestionowanych” artystów, jak: Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki czy Mariusz Dmochowski, „w pewnym okresie głęboko i silnie ulokowanych w strukturach władzy w naszym kraju”. K. Mieszkowski, *O bojkocie formy – rozmowa z Kazimierzem Braunem*, „Notatnik Teatralny” 1991, nr 1, s. 186–187.

<sup>41</sup> K. Braun, *Posłowie*, s. 567. Koniec bojkotu wyznaczyły – jak wiadomo – dwa wydarzenia – wystąpienie prymasa Glempa, który wezwał artystów do przerwania bojkotu (29.11.1982) i apel w podziemnym „Tygodniku Mazowsze” (1982, nr 37) – zob. np. *Teatr Drugiego Obiegu*, s. 49, 80; zob. też *Komedianci* oraz D. Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, s. 39–107. Polityczna niezależność twórcy, stającego się przedmiotem „systematycznych działań operacyjnych (podsluchy, donosy, śledzenie, pomówienia etc.), zmierzających do zniszczenia jego autorytetu jako uczonego i dyrektora teatrów” była jego „największym atutem, ale też i wyzwaniem, które zakładało możliwość izolacji i znieważenia”, jak napisał Wojciech Kaczmarek – *Kazimierza Brauna historia teatru*, w: *Horyzonty teatru*, s. 55–56. Zob. też np. K. Braun, *Dziesięć dni w PRL-u*, s. 109–116.

<sup>42</sup> K. Braun, *Posłowie*.

Gdy bojkot we Wrocławiu stał się oczywistym faktem, posypała się z telewizji istna lawina propozycji, a także rozpoczęły się nękające naciski i szantaże. [...] Takich honorariów, jakie proponowano mi w tamtym czasie za wyreżyserowanie czegokolwiek – nie proponowano mi nigdy wcześniej. [...] Przesyłano mi do domu umowy do podpisania. Sumy były oszałamiające. [...] Przed stanem wojennym nie było dla mnie w telewizji miejsca, moje scenariusze były odrzucone, a tu nagle, stałem się poszukiwanym reżyserem. To było coś obrzydliwego, te telefony, nagabywania, nękania. [...] Jednak mój udział w bojkocie był konsekwentny i trwał aż do wyjazdu z Polski.<sup>43</sup>

U progu lat 90. w rozmowie z Krzysztofem Mieszkowskim na łamach „Notatnika Teatralnego” dodawał:

Jeszcze na wiosnę 1989 roku, kiedy znalazłem się w kraju na premierze *Pani Heleny* w Krakowie [na podstawie dramatu Brauna o Helenie Modrzejewskiej, w Starym Teatrze, reż. Jan Maciejowski, scen. Barbara Zawada, w roli głównej Anna Polony], zostałem poproszony o wywiad przez TV Kraków i nie udzieliłem go. [...] parę dni później znalazłem się we Wrocławiu. Trwała już kampania wyborcza i zwróciło się do mnie radio „Solidarności” i TV „Solidarności”, i z nimi rozmawiałem po raz pierwszy po ośmiu latach.<sup>44</sup>

Braun, przekonany, że „Częściowe pozbawienie człowieka wolności jest jej pozbawieniem w ogóle”<sup>45</sup>, mówi o tym także w dramacie *Bojkot*, odsłaniającym chwiejność postawy Aktora z rodowodem partyjnym, nakłanianego przez Dygnitarza do wystąpienia w TV i poparcia reżimowych władz, uświadamiającego sobie etyczne konsekwencje politycznego uwikłania, a zarazem odczuwającego głęboki lęk przed nieobecnością na scenie oznaczającą publiczną śmierć. Poprzez swoistą rozgrywkę, jaka toczy się między parą bohaterów – odległym echem przypominającą sportową rywalizację z groteski Trzebińskiego, *Aby podnieść różę...*, przynoszącej spełnienie apokaliptycznych wizji Witkacego, „grę-walkę z urzeczowieniem i rzeczą, z nieludzkim w człowieku i poza nim, grę ze śmiercią o nową wartość”<sup>46</sup> – obnaża duchowe wydrążenie postaci uwikłanych w sidła systemu:

<sup>43</sup> S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna*, s. 192.

<sup>44</sup> K. Mieszkowski, *O bojkocie formy*, s. 185.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> M. Piwińska, *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, w: tamże, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 309. Eksperyment formalny Trzebińskiego,



Dygnitarz: O... punkt dla ciebie. Jesteś w formie. Ale może ja też wyjdę na swoje. Jak na korcie. Gramy?

Aktor: [...] Zawsze byłem dla ciebie, dla was, tylko ścianą do odbijania piłek. Sprawiało wam przyjemność popisywanie się przede mną, lechtalo waszą dumę moje potakiwanie, bo miałem społeczne uznanie i reprezentowałem jakąś rzeczywistą umiejętność. [...] Mnie też imponowało brylowanie w waszym towarzystwie. Na waszych dworach i kortach. (s. 151)

Odsłania zarazem konieczność bezkompromisowej postawy wobec zła i walki o prawdę – pojętą jako wartość niezbywalna, jedyna i niezmienna. „Nie ma takiej drogi, z której nie można zawrócić” (s. 173) – mówi Braun poprzez postać Turysty, pojawiającego się w końcówce dramatu, nie można żyć „w sposób pełny, dopóki nie przyjmimy wewnętrznie śmierci” (s. 174), „rzeczywistą materią życia jest to, co duchowe. A to nie przemija” (s. 174).

\*

W ramach podsumowania warto raz jeszcze przywołać jedną z wypowiedzi Brauna, w których podkreśla swoje rozumienie teatru:

Byłem zawsze przekonany, że teatr dzieje się zawsze tu i teraz i powinien dotyczyć najistotniejszych, najgorętszych, najboleśniejszych problemów społecznych, tego, co widzowie przynoszą ze sobą do teatru, a także tego, co przeżywają, zanurzeni w swoją publiczność i społeczeństwo, aktorzy. Tak traktowałem pracę w dziedzinie klasyki [...] Podobnie myślałem o dramacie współczesnym.<sup>47</sup>

Te najważniejsze – zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym, narodowym – kwestie dostrzegł również w niemal zupełnie zapomnianej dramaturgii Karpowicza – wtedy, w latach 70., ale i później, samotnie snując odważne plany o kolejnej inscenizacji dramatu *Kiedy przychodzi anioł*, z wykorzystaniem nowych możliwości technicznych teatru, bardziej adekwatnych do „swobodnego lotu wyobraźni, jakim posługuje się i jaki postuluje

---

w którym gra w ping-ponga jest osią akcji, w wyrazisty sposób obnaża proces wysysania etycznych wartości z gry politycznej, uświadamia, jak groźny jest język propagandy, paraliżujący zdolność samodzielnego myślenia, i pokazuje niebezpieczeństwo urzeczowienia ludzi (graczy) całkowicie pochłoniętych mechanizmem gry.

<sup>47</sup> K. Mieszkowski, *O bojkocie formy*, s. 185–186.

poeta-dramatopisarz”<sup>48</sup>. Z kluczowych pytań, a także pozaartystycznych intencji i poczucia misji, które nie pozwoliło twórcom pozostać obojętnym wobec dramatycznych wydarzeń w kraju u progu lat 80., wyrosło też jego własne dramtopisarstwo, podobnie jak praca dyrektorska i reżyserska, wpisując się w kreśloną przezeń wizję „teatru wiernego tradycji i pokornego wobec nowoczesności, uczciwego, odważnego i prawdomównego wobec publiczności”<sup>49</sup>.

### Summary

#### “Theatre should serve the Cause.” On Kazimierz Braun’s Theatre Works

The article discusses some facts from the history of Polish theatre at the turn of the 70s and 80s. At the centre of attention here is Kazimierz Braun – director, playwright, theatre researcher, who for political reasons lost his post as the director of Teatr Współczesny in Wrocław, his directorial workmanship and plays directed by him in the country. The first part of the essay deals with a less well-known fact of Braun’s activity as a stage director that is his attempts to bring back to the Polish theatre Tymoteusz Karpowicz, an émigré playwright who had been missing from theatre programmes for years, which

---

<sup>48</sup> *Iść jeszcze dalej*, s. 26–27. W 2005 roku (*Karpowicz w dębowym lesie*, „Odra” 2005, nr 10, s. 37) mówił: „Mamy długi wobec Tymoteusza Karpowicza. Ma je Polska, Wrocław, polska literatura, polska polonistyka, polski teatr. Nie splaciliśmy ich za jego życia. Tym większym zobowiązaniem jest spłacenienie ich po jego śmierci. Trzeba o nim mówić i pisać. I warto wystawiać jego sztuki. [...] Odszedł w samotności i [...] w zapomnieniu. Mamy obowiązek tę samotność, choć już po jego odejściu, przelamać, włączając go do wspólnoty najwybitniejszych pisarzy polskich”. Dziś, po wieloletnim milczeniu, Karpowicz powoli wraca na teatralny afisz, na razie wrocławskiej sceny (Biuro Literackie od 2011 roku publikuje zaś kolejne tomy *Dzieł zebranych* Karpowicza), a zjawisko to zdaje się potwierdzać intuicję piszącego niegdyś o tej dramaturgii Andrzeja Falkiewicza i samego Kazimierza Brauna, widzącego w niej interesującą formalnie, ale i pełną znaczeń propozycję teatralną.

<sup>49</sup> Fragment z referatu Brauna, którym miał rozpocząć Zjazd Reżyserów Polskich 13 grudnia 1981 roku w Warszawie. Niewygodny wówczas tekst opublikowany został z niewielkimi skrótami w: K. Braun, *Nadmiar teatru*, Warszawa 1984, s. 256–267. Cyt. za: tenże, *Dziesięć dni w PRL-u*, s. 121.

was a manifestation of Braun's consistency and courage in creating programme policy. The second part of the essay brings some thoughts about Braun as a playwright writing for the underground theatre. The title quote: "Theatre should serve the Cause," which further reads "not (...) rough-and-tumble politics" was taken from Kazimierz Braun's statement on the freedom of theatre, and expresses the artistic credo of an artist sensitive to the problems of his contemporary times, boldly talking about them, and yet, at the same time, being independent in his attitude and way of thinking.