

Kazimierz Braun

University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej

ORCID: 0000-0003-1217-4561

Różewicz rok po roku. W dziesięciolecie śmierci wielkiego poety i dramaturga

Różewicz year by year.**On the tenth anniversary of the death of the great poet and playwright**

Abstract: The article presents chronologically the dramatic works of Tadeusz Różewicz directed by Kazimierz Braun, performed on the stages of Polish and world theatres. Fifteen works have been discussed. The chosen temporal compositional arrangement allows us to follow the development of the playwright and poet's output on various levels as well as in the relations: director - playwright, director - poet. The considerations are supported by citations of reviews of plays and Kazimierz Braun's memories regarding the way of working on Tadeusz Różewicz's stage text.

Key words: Tadeusz Różewicz, drama, theatre, Kazimierz Braun, director

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, dramat, teatr, Kazimierz Braun, reżyser

*Teraz wylania się nowe zadanie dla dramaturga.
Pokazać człowieka zdrowego, porządnego, dobrego,
wewnętrznie scalonego. Tak, człowieka scalonego.
Idącego do przodu. A nie zapadającego się w samego
siebie i otaczające go koszmary.*

Tadeusz Różewicz (2002)

1969–2014

Mniej więcej w czasie, gdy jako młody reżyser rozpoczynałem swą drogę przez teatr, dramaty zaczął pisać Tadeusz Różewicz, już wtedy wielki i uznany poeta. Tak się stało, że znalazłem się jakoś blisko niego, blisko źródła ogromnej twórczej energii. Dane mi było czerpać. Gdy udała się pierwsza nasza współpraca, moja dalsza droga teatralna zaczęła być znaczone, jak kamie-

niami milowymi, kolejnymi premierami jego sztuk. Było tych premier – od razu uporajmy się ze statystyką – dziewiętnaście; oparte były na dziewięciu jego sztukach, były wśród nich cztery pierwsze realizacje w Polsce i cztery prapremiery amerykańskie. Moje przedstawienia sztuk Różewicza grane były w siedmiu krajach; działo się to na przestrzeni trzydziestu sześciu lat, 1970–2006¹. A nasza znajomość przetrwała czterdzieści pięć lat. Od razu trzeba także powiedzieć, że, jak się okazało, o ile było nam obu bardzo „po drodze” w sprawach dramatu i teatru, o tyle różniliśmy się w sprawach wiary; wiedzieliśmy o tym i szanowaliśmy te różnice.

Do Różewicza, poety-dramatopisarza, doprowadził mnie Norwid, poeta-dramatopisarz, z którego Różewicz wziął wiele. A Norwid był powtarzającym się tonem *ostinato* pierwszych lat mojej pracy reżysera. W latach 1962–1975 zrealizowałem wszystkie sztuki pełnospektaklowe Norwida (po kolei: *Pierścień wielkiej damy*, *Aktor*, *Za kulisami*, *Kleopatra i Cezar*) zarówno w teatrach, jak i w Teatrze Telewizji², w sumie dwanaście przedstawień. Byłem w ten sposób przygotowany do zmierzenia się z tekstami, wizjami i myślą kolejnego wielkiego poety, który poświęcił się także dramatowi.

Wywiązała się wieloletnia współpraca dramatopisarza z reżyserem. W naturalny sposób opowiem o niej w rytmie kolejnych premier jego sztuk w mojej reżyserii. Będzie to także okazja, aby opowiedzieć o zagranicznej recepcji Różewicza. Ale były także i inne zdarzenia, które moją pamięć łączą z jego postacią. Poza reżyserowaniem, mówiłem o Różewiczu w wywiadach, pisałem o nim i wiele pisano o moich Różewiczowskich przedstawieniach³, a także ogólnie, o moim podejściu do dramaturgii Różewicza⁴. W książkach i czasopismach ukazywały się fotografie z tych przedstawień.

Szukając nowej dramaturgii w końcu lat 1960,

postanowiłem zrobić *Akt przerywany* Różewicza. [...] Było to diametralnie różne od wszystkiego, co robiłem wcześniej. To był materiał jeszcze przez nikogo nie zbadany, więc szczególnie pociągający. Sięgnąłem po Różewicza, bo wyczułem, że on czegoś dramatycznie sztuka⁵.

I ja też czegoś dramatycznie szukałem. Spotkaliśmy się na tej płaszczyźnie – artystycznie i intelektualnie. Widziałem, że ten poeta piszący dramaty idzie w nowe krainy teatru, które i mnie fascynują, że otwiera z uporczywym trudem nowe horyzonty i zachęca teatr do wydobywania z siebie samego energii, które wiążą go ze zmieniającym się światem, czynią go sztuką wciąż żywą, ważną. Najpierw napisałem list do niego. Odpowiedział obszernie. Potem były rozmowy telefoniczne, a wreszcie poznaliśmy się osobiście.

¹ Lista tych realizacji – na końcu tego tekstu.

² W sumie wyreżyserowałem 15 tekstów Norwida. Lista tych realizacji w: K. Braun, *Mój teatr Norwida*, Rzeszów 2014, s. 208.

³ Z benedyktyńską starannością wszystkie te wypowiedzi i teksty wytropiła Barbara Bułat w tomie *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna*, Toruń 2014.

⁴ Najważniejsza tego typu wypowiedź to esej Justyny Hofman-Wiśniewskiej, *Grand Dame – Grand Théâtre. Dramat Różewicza – Teatr Brauna*, w: K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, Rzeszów 2013. Z tej książki korzystam, pisząc ten artykuł.

⁵ S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna*, Londyn 1993, s. 89.

Wspominał Tadeusz Różewicz w książce *Języki teatru*: „To było w restauracji, nie, w barze Hotelu Europejskiego w Warszawie. Ja tam siedziałem sam. Ty siedziałeś z Leszkiem Herdegenem”. Leszek znał się z poetą. Przedstawił mnie. Dołączyłem do tych wspomnień: „To było nasze pierwsze spotkanie. [...] To mógłby być sześćdziesiąty dziewiąty na jesieni”. Tadeusz Różewicz: „już wtedy mówiliśmy o *Akcie przerywanym*”⁶.

Tak się to zaczęło. A potem wspólnie przebyliśmy długą drogę, znaczoną premierami oraz spotkaniami w Lublinie i we Wrocławiu, u Państwa Różewiczów i u nas – Tadeusz ogromnie zaprzyjaźnił się z moją żoną Zofią – jeździliśmy na wspólne wycieczki pod Wrocław; raz byliśmy razem na tournée Teatru Współczesnego za granicą; a wreszcie spotykaliśmy się także w Ameryce, bo on dwa razy przylatywał na premiery swoich sztuk w mojej reżyserii do Stanów Zjednoczonych.

Od 1984 r. nasze wspólne prace teatralne we Wrocławiu zostały przerwane z powodu wyrzucenia mnie z teatru przez ówczesne władze komunistyczne⁷. Jednym z ubocznych, ale szczególnie niszczących życie kulturalne Wrocławia, skutków przerwania mojej pracy w Teatrze Współczesnym, poza likwidacją samego teatru, takiego, jaki był w latach 1975–1984, i rozproszenia się znakomitego zespołu aktorskiego, była utrata także przez Tadeusza Różewicza swojego teatru – był to bowiem teatr, który wystawił wiele jego sztuk i był zawsze gotowy natychmiast podjąć pracę nad nowym utworem.

Ale kontakty osobiste trwały nadal, a nawet zostały zintensyfikowane, bo wspólnie przygotowywaliśmy książkę *Języki teatru*, nagrywając rozmowy we Wrocławiu, a następnie w Buffalo. Potem były już tylko listy⁸ i moje rzadkie wizyty w kraju, gdzie ciągle nie było dla mnie miejsca. Zawsze go odwiedzałem. Rozpoczęliśmy trzecią część *Języków teatru*. Ale nie udało się ich dokończyć. Jak mówiliśmy obaj, jakimś dziwnym sposobem odległość między Polską a Ameryką zaczęła się co roku zwiększać...

1970

Gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy, rozmawialiśmy o *Akcie przerywanym* tylko krótko. Ale ja już wtedy miałem przygotowany plan pracy nad nim i wkrótce potem rozpocząłem próby w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie⁹, a gdy były już zaawansowane – zaprosiłem autora. Przyjechał. Siedział ze mną na próbie. Najwyraźniej zainteresował go kierunek mojej pracy. Analizowaliśmy wspólnie to, co do tej pory udało mi się zrobić.

⁶ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 5.

⁷ Byłem Dyrektorem Naczelnym i Kierownikiem Artystycznym Teatru Współczesnego we Wrocławiu od 1 stycznia 1974 r. do 5 lipca 1984 r.

⁸ Moje „Archiwum Różewiczowskie” znajduje się w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

⁹ Byłem Kierownikiem Artystycznym w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie od kwietnia 1967 r., a od listopada 1971 r. również Dyrektorem Naczelnym. Moja praca w Lublinie zakończyła się 31 grudnia 1974 r.

Akt przerywany jest dramatem paradoksalnym, to zbiór szkiców, obrazów, sugestii, fragmentów dialogów i didaskaliów. Nie jest skończony i zamknięty, a jednak istnieje przecież w formie tekstu. Dramat nienapisany został zapisany. Jak to zrealizować na scenie? Karkołomnym zadaniem teatralnym było zrobienie przedstawienia, które nie zostało zrobione. Teatralnym ekwiwalentem paradoksu napisania tekstu nienapisanego stało się powołanie zdarzeń ukazujących fazy pracy nad nigdy nieukończonym przedstawieniem. Podobnie jak tekst nienapisanego dramatu, który jednak osiągnął kształt zapisu, przedstawienie ukazujące fazy niespełnionej pracy stało się widowiskiem. Miało go nie być. A jednak powstało.

Oto na pustej scenie rozmawiają reżyser z autorem. Obaj nie wiedzą, jak zrobić przedstawienie na podstawie tekstu *Aktu przerywanego*. Na tę pustą scenę wnosi się stoły i reżyser zasiada z aktorami do prób czytanych; głowią się nad tekstem. Następują próby sytuacyjne w jakichś zastawkach, prowizorycznych meblach, z zastępczymi rekwizytami, w roboczym świetle. Próby mają wiele wariantów – odrzucanych, akceptowanych. Reżyser prowadzi je, znajdując się najpierw przy stole z aktorami, a potem, oczywiście, na widowni. Ale, jak to na próbach, przerywa, wbiega na scenę, omawia, poprawia. Przełamana zostaje więc bariera ramy scenicznej, obalony zostanie także przedział pomiędzy aktorami a widzami, bowiem reżyser będzie rozmawiał również z widzami w czasie przedstawienia, wstając ze swego fotela na widowni. Na widownię schodzi też kilka innych postaci – grają krótkie sceny, dyskutują z reżyserem.

Aktorzy wkładają kostiumy. Maszyniści wnoszą gotowe elementy dekoracji. Próbowane są różne style. Jedna scena grana jest w stylu mikrorealizmu: zmultiplikowany mieszkaniowiec współczesnego wielkiego miasta w swoim pokoiku w wieżowcu; surrealistyczna interakcja między jakimś szefem i jego agresywną sekretarką; wielki teatr inscenizacji, w którym wkraczają na scenę trzej Jeźdźcy Apokalipsy i Archanioł Gabriel¹⁰. Poszczególne sceny zaczynają się „sklejać”, choć reżyser ciągle je udoskonala. Wreszcie przedstawienie jest prawie gotowe.

Ale wtedy dekoracje nagle się walą, aktorzy zastygają w bezradnych pozach, gdzieś wysoko pojawiają się anioły, dmą w trąby, wzywając ludzkość na Sąd Ostateczny. Reżyser wchodzi na scenę jak na gruzy lub pobojuwisko. Znajduje kartkę papieru. Robi z niej „gołębia”. Jest gotów go puścić w lot. W tym momencie światło gaśnie.

Okazało się, że paradoks literacki zapisany przez poetę można przetworzyć w paradoks sceniczny. Tekst, który dla wielu był dowodem niemożności i niespełnienia autora, ujawnił swą sprawczą potencję i zaowocował bujnym teatrem. Różewicz zobaczył to przedstawienie wiosną 1970 r. na Festiwalu Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, gdzie odniosło – co zapisane jest w recen-

¹⁰ Fotografie z tej wielkiej sceny – arcydzieła scenografki, Jadwigi Pożakowskiej, były wielokrotnie publikowane, m.in. w: K. Braun, *Pani Scenograf. Jadwiga Pożakowska na scenach Polski*, Gdańsk 2010, s. 180.

zjach – nieklamany sukces. Różewicz zaaprobował tę pracę. Mnie ona zbliżyła do niego i nakierowała na dalsze drażnienie jego twórczości, uczenie się od niego, szukanie tych uciekających celów, które on wypatrywał i wskazywał.

1971

Akt przerywany ujawnił teatralną potencję aktu literackiego. Szukałem jej jeszcze głębiej w liryce Różewicza. Jego poezja okazała się materiałem szalenie nośnym teatralnie, a także wokalnie. Różewicz śpiewany dostarczał ekspresyjnych „songów”, a Różewicz inspirujący improwizację zbiorową młodego, dynamicznego zespołu aktorskiego porywał do kreowania akcji o ogromnej sile wyrazu i szerokim polu funkcjonowania tworzonych metafor scenicznych. Powstało przedstawienie zatytułowane *Przenikanie*, jak jeden ze śpiewanych w nim wierszy. Przedstawienie to było decydującym krokiem ku wyłonieniu się wtedy w Lublinie wewnątrz zespołu teatru zwartej, młodej grupy aktorów ciekawych świata i nowego teatru, chętnych do podejmowania ryzyka artystycznego.

Podjąłem tym widowiskiem także ryzyko polityczne, bowiem całość była metaforycznym, ale jednoznacznym oskarżeniem systemu totalitarnej kontroli, w tym reglamentacji myśli przekazywanych ze sceny i środków wyrazowych teatru. Cenzorzy, może zdezorientowani poezją i muzyką, udzielili zgody na premierę. Bardzo prędko uświadomili sobie błąd. Zaalarmowali centralę. Przyjechał z Warszawy wysoki urzędnik KC PZPR, obejrzał spektakl i „zdjął” go. *Przenikanie* został zakazane po siedmiu tylko prezentacjach. Różewicz, który nie mógł przyjechać na premierę, już nie zdążył go zobaczyć.

Ponieważ *Przenikanie* zostało „zdjęte” prawie zaraz po premierze, ukazały się tylko dwie recenzje – w partyjnych gazetach, negatywne, a potem pisanie o tym przedstawieniu zostało po prostu zakazane. Ale przedstawienie to, skazane na niebyt, przetrwało szczególnie silnie w pamięci¹¹. Tak działo się nieraz w historii teatru, tak stało się wtedy z *Przenikaniem* – a i później z moją wrocławską *Dżumą*: spektakl zakazany pamiętano mocniej niż te grane bez przeszkód.

1972

W 1971 r. ukazały się drukiem sceny *Kartoteki*, których – zatrzymanych przez cenzurę – nie było ani w tekście wykorzystanym na prapremierze tej sztuki (1960), ani w jej pierwszych wydaniach. Tego nowego tekstu było dużo.

¹¹ Por. artykuł Mirosława Dereckiego, *Młoda „stajnia” Kazimierza Brauna* („Gazeta Wyborcza” z 6 lutego 1998 r.) opublikowany w 27 lat (!) po premierze. Artykuł zawiera fotografię z tego przedstawienia.

Gdyby założyć, że *Kartoteka* w wersji z 1960 r. miała dwa akty (nie było w niej takiego podziału), to w 1971 r. ukazał się materiał na jeszcze jeden akt. Natychmiast, gdy ten nowy zespół scen został opublikowany, postanowiłem zrealizować „drugą prapremierę” *Kartoteki*, opierając ją na całym dostępnym tekście. Wymagało to nowego montażu całości. Otrzymałem na to zgodę autora. Zintegrowałem oba zespoły tekstu w jeden. Wysłałem egzemplarz Tadeuszowi Różewiczowi – współpracując z autorami sztuk współczesnych, a zwłaszcza przygotowując prapremiery, dbałem zawsze o to, aby uzyskać ich aprobatę dla ewentualnych zmian czy skrótów. (Lojalność wobec autora była moją dewizą. Jeśli chodzi o klasyków, to, cóż, próbowałem sobie wyobrazić, jak zareagowaliby na moje propozycje...). Następnie pojechałem do Wrocławia i omawialiśmy z autorem tę adaptację oraz mój projekt inscenizacji. Różewicz zaakceptował moje propozycje, a przedstawienie je potwierdziło. Ja zaś upodobałem sobie tak bardzo tę sztukę, że wystawiałem ją potem jeszcze cztery razy. (O tym za chwilę).

Pisze Różewicz we wstępnym *didascalium*: „Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica”¹². A więc – pomyślałem – łóżko Bohatera, na którym leży on sam, centralny i jedyny istotny, potrzebny do rozegrania akcji przedmiot, powinno rzeczywiście stać na ulicy czy też w jakimś pasażu. Ludzie przechodzą obok niego, niektórzy zatrzymują się na chwilę, dialogują z Bohaterem.

Po postanowiłem więc zbudować taką ulicę – stworzyć coś w rodzaju „sceny ulicowej”. Potrzebny był prostokątny teren gry, jakby ulica, obserwowana z dwóch chodników, z dwóch stron jezdni. Na tej ulicy będzie stało łóżko Bohatera. Różewiczowi spodobał się ten pomysł. Z tym wróciłem do Lublina.

Istniejące w Teatrze im J. Osterwy proscenium zostało powiększone, pokrywając pierwsze rzędy widowni tak, aby stworzyć odcinek ulicy. Powstała w ten sposób platformę wypełniły szare płyty, tworząc „kocie łby”, a może wydeptany chodnik. Na platformę-ulicę prowadziły dwa wejścia, z dwóch krótszych boków, poprzez łóże parteru położone z dwóch stron, blisko sceny. Widzowie zostali usytuowani z jednej strony terenu gry w krzesłach parteru (pozostałych po powiększeniu proscenium), a więc w tylnej części sali, oraz na dwóch balkonach, a z drugiej strony – na obszernym podeście zbudowanym na scenie. Pomiędzy nimi była „scena ulicowa”.

Bohater w swoim łóżku i pozostałe postaci poruszające się po ulicy stale miały w tle widzów – innych ludzi. Właściwą „dekoracją” oglądaną przez widzów siedzących i z jednej, i z drugiej strony „ulicy” byli więc inni widzowie, siedzący po drugiej stronie, naprzeciwko. I odwrotnie. Właśnie o to chodziło. *Kartoteka* to przecież sztuka o współczesnym „każdym” (jak średniowieczny *Każdy*, *Everyman*) – o każdym z nas. Aktor działający na tle innych ludzi był każdym z nich, tyle że wyszedł o krok z tłumu, ale do tego tłumu wciąż należał.

¹² T. Różewicz, *Utwory zebrane. Dramat 1. Kartoteka*, Wrocław 2005, s. 7.

Był więc podest-ulica, na nim łóżko Bohatera i kilka niezbędnych sprzętów, widzowie z obu stron. Zawieszona nad łóżkiem wielka lampa operacyjna sugerowała, że Bohater jest przedmiotem badania, wiwisekcji.

Tadeusz Różewicz przyjechał na premierę. Zaakceptował. Nasza współpraca się zacieśniała.

1973

Postanowiłem zmierzyć się z kolejnym jego dramatem: *Stara kobieta wysiaduje*. Stara Kobieta w sztuce Różewicza to w metaforze stara Europa, stara cywilizacja europejska, a szerzej, cywilizacja zachodnia – już bezpłodna, a wciąż tęskniąca do płodności, mądra mądrością doświadczenia, spełnień i wzlotów, cierpienia i żaloby; marzy o nowym życiu, „wysiaduje” je, broni go. Stara Kobieta to także po prostu pełna, skomplikowana kobieta: małżonka, matka, wdowa. *Stara kobieta* to nowoczesna tragedia. Jakże współczesna. Jak w każdej wielkiej tragedii, jest w niej perspektywa nadziei. Wbrew biologii, wbrew logice Stara Kobieta zrodzi jednak nowe życie. Ta piękna i mądra sztuka jest zarazem wspałym materiałem aktorskim i bogatym materiałem reżyserskim.

Realizacja w Lublinie była eksperymentem, w którym poszczególne elementy dramatu zostały wykorzystane niejako osobno – były „rozrzucone” (po latach sam autor tak „rozrucił” *Kartotekę*). Różne części widowiska grane były w różnych miejscach teatru: na parterze sali głównej, w której obszerny podest eliminował podział na scenę i widownię, tworząc przestrzeń jednolitą, wykorzystywaną wspólnie przez aktorów i widzów; na teatralnym podwórzu; na dachu jednego z otaczających je budynków, na przyteatralnej ulicy; w sali prób. Akcje umierania i rodzenia, przemocy i przyjaźni, wojny i oplakiwania ofiar były oparte na fragmentach sztuki i wyimprowizowane przez aktorów. Bardzo daleko od autorskiego oryginału zawiodły mnie, i świetny już wtedy młody zespół lubelski, inspiracje wydobyte z tekstu sztuki¹³.

O tym, jak chcę zrealizować *Starą kobietę*, rozmawiałem z autorem. Do moich pomysłów odnosił się tym razem z rezerwą, ale nie oponował. W rezultacie powstało niezwykle przejmujące przedstawienie.

Uważnie towarzysząca moim Różewiczowskim pracom Justyna Hofman-Wiśniewska napisała:

Rozbita przestrzeń u Brauna zawsze symbolizuje rozbitcie świata, świadomości, ludzkiej psychiki, rozbitcie teatru wreszcie. I próbę – często daremną, więc dramatyczną – jego scalania. Na śmietniku, na którym siedzi stara kobieta, rodzi się dziecko. Agonia świata, śmietnik cywilizacji czemuś służy: nadziei, nowej przyszłości. Właściwie w żadnym ze swych wielu widowisk teatralnych Braun nie stworzył tak przejmującej wizji śmierci i nadziei¹⁴.

¹³ Opis przedstawienia *Starej kobiety* w Lublinie: K. Sielicki, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*, w: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, red. J. Brylewska, Toruń 2006, s. 93–100.

¹⁴ Glosa 2. *Wypowiedź Justyny Hofman-Wiśniewskiej*, w: K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, s. 85.

1974

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.

Od 1975 r., od kiedy objąłem dyrekturę Teatru Współczesnego, mieszkaliśmy we Wrocławiu blisko siebie i od tamtego czasu datuje się nasza ściślejsza, a potem bardzo ścisła współpraca. Rozmawialiśmy i o *Białym małżeństwie*, i o tej pierwszej, warszawskiej realizacji.

Te rozmowy i dokładna analiza tekstu uświadomiły mi, że jest inny, inny niż „rozrywkowy” nurt tej sztuki – nurt poważny, moralizatorski, może nawet tragiczny. Taki też ton starałem się nadać realizacji wrocławskiej, a potem amerykańskiej. Oba te przedstawienia miały mi przynieść wiele radości i wiele kłopotów.

1975

Białe małżeństwo było moją pierwszą realizacją w Teatrze Współczesnym. W obsadzie spotkali się, i bardzo szybko zaczęli tworzyć jednolity zespół, aktorzy, których we Wrocławiu zastałem (Maria Zbyszewska, Marlena Milwiw, Grażyna Krukówna, Janusz Obidowicz), i ci, których do Wrocławia sprowadziłem (Halina Rasiakówna, Zbigniew Górski). Realistyczno-symboliczną dekorację zaprojektował Piotr Wieczorek. Stylowe, a w finale surrealistyczne kostiumy zaprojektowała Zofia de Inez-Lewczuk¹⁵.

W sumie był to wielki sukces – i artystyczny, i kasowy. Przedstawienie zobaczył Edward Czerwiński, amerykański profesor State University of New York w Stony Brook oraz producent teatralny polskiego pochodzenia, wielki mecenas polskiej kultury. Zaprosił mnie, abym przyjechał do jego teatru i wyreżyserował *Białe małżeństwo*. Sam zabrał się za tłumaczenie sztuki. Z góry zaprosił Różewicza na premierę. A na moją prośbę zaprosił także scenografkę, Zofię de Inez-Lewczuk.

Białe małżeństwo zrealizowane w Port Jefferson pod Nowym Jorkiem było przedstawieniem „offowym”. Obsadę stanowili aktorzy zawodowi i studenci wydziału teatralnego uniwersytetu w Stony Brook. Z zawodowców w obsadzie byli: nigdy niezapomniana Elżbieta Czyżewska w roli Matki; Jarosław Strzeмиń, polski aktor po kieleckim Studium Byrskich, a wtedy profesor sztuki

¹⁵ Zofia de Inez-Lewczuk była potem autorką wspaniałej scenografii (dekoracje i kostiumy) do *Anny Livii* wg Jamesa Joyce’a w mojej reżyserii, Teatr Współczesny, Wrocław 1976.

teatru na uniwersytecie w Stony Brook, jako Ojciec, oraz dwoje starszych, zawodowych aktorów amerykańskich w rolach Kucharci i Dziadka. Młodzi studenci-aktorzy grali role młodych – Bianki, Paulinki, Benjamina. W pracy z nimi uczyłem się uczyć Amerykanów aktorstwa. W Stony Brook wykładał akurat wtedy Jan Kott, który przyjaźnie podjął się roli „konsultanta dramaturgicznego” tej pracy. Wysoko cenił twórczość Różewicza i wysoko ocenił tamto przedstawienie¹⁶.

Myślę po latach, że nie potrafiłem uniknąć pułapek, jakie *Białe małżeństwo* zastawia, i rozwiązać trudności, jakie nasuwa. Nie tylko ja miałem z nim kłopoty. Nawet bardzo mądrzy ludzie osądzali je po pozorach. Nie wiem, czy komuś naprawdę udało się kiedyś jego realizacja. Mnie nie.

Jednakże z tamtej teatralnej przygody, jaką była dla mnie moja pierwsza reżyseria w Ameryce (nie wiedziałem wtedy, że będzie tych przygód znacznie więcej...), szczególnie silnie zapamiętałem wspólną z Tadeuszem Różewiczem wizytę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Bowiem Tadeusz (już byliśmy wtedy po imieniu), przyleciał parę dni wcześniej na premierę i razem zwiedzaliśmy Nowy Jork. On, wrażliwy znawca sztuk pięknych, zadysponował, między innymi, abyśmy poszli do Muzeum Sztuki Współczesnej.

W tym muzeum zwiedzanie zaczyna się od najwyższego piętra. Zachwyca tam wspaniała kolekcja impresjonistów, poraża Van Gogh. Schodziliśmy niżej, gdzie dosłownie porywają w taniec wirujące w powietrzu postaci Chagalla, jak tarany atakują obrazy kubistów, obezwładnia *Guernica* Picassa. Schodząc niżej, coraz bardziej niepokoją jednak obrazy, które nie ukazują piękna stworzonej przez Boga ziemi i stworzonych przez Niego na swoje podobieństwo ludzi. Surrealizm, dadaizm, abstrakcja zdają się żyć już tylko dla siebie. Najpierw trwożą, a potem odpychają.

Tadeusz Różewicz, z jakąś, powiedziałbym, biologiczną zachłannością, przemierzał kolejne sale. Nic nie mówił. Czasem tylko zatrzymywał się i ciężko oddychał. Towarzyszyłem mu w ciszy.

A potem zeszliśmy jeszcze niżej. I tam już nie było sztuki. Bo dla znawcy i miłośnika sztuk pięknych już nie były nią „ready made” (gotowe, tak, jak są) przedmioty Duchampa (był tam jego słynny pisuar zatytułowany *Fontanna*), „sztuka ziemi” (mały pagórek usypany ze świeżej ziemi) i pomysły (bo nie dzieła) „konceptualizmu”.

W ostatniej sali, na parterze, natrafiliśmy na leżące na podłodze zardzewiałe, skręcone szyny, z resztką roztrzaskanego, zapewne w jakiejś katastrofie kolejowej, drewnianego podkładu. Było coś symbolicznego w tym, że ostatni obiekt, przy którym zatrzymaliśmy się przed wyjściem z tego muzeum, pochodził z katastrofy. Wyszliśmy wstrząśnięci, przygnębieni i zatrwożeni – katastrofą współczesnej sztuki.

¹⁶ Znakomite, bodaj z jednym wyjątkiem, recenzje zebrane są w: Z. Reszelewski, *„Białe małżeństwo” w USA*, „Wiadomości” [Wrocław] 1976, nr 18.

1976

Pracując po raz pierwszy nad *Starą kobietą* w Lublinie, niejako ją „rozrzuciłem”, potraktowałem tekst jako pretekst do teatralnej wypowiedzi zarazem współczesnej i uniwersalnej, odchodząc w sumie daleko od litery dialogów i didaskaliów. Gdy otworzyła się możliwość realizacji tej sztuki w Telewizji Wrocławskiej, przyjąłem postawę diametralnie różną. Zadaniem, które sobie postawiłem, było przekazanie – środkami teatru telewizji – dramatu Różewicza „tak, jak został napisany” – bo przecież to przedstawienie miało ukazać tę sztukę popularnej, szerokiej, może masowej, widzowi. Realizacja telewizyjna była więc „wierna” autorowi, choć niepozbawiona nowych otwarć, jak zwłaszcza to końcowe: dorosły syn po śmierci powraca jednak do matki na jej wołanie jako dziecko, biegnie ku niej od strony zachodzącego słońca, jakby nim przeświecony.

Ten symbol mojego telewizyjnego widowiska bardzo trafnie rozszyfrowała Hanna Świąćicka, pisząc:

Nie jestem jakoś przygotowana do odbioru tego typu twórczości, jaką prezentuje Tadeusz Różewicz, ale przecież słucham go uważnie. *Stara kobieta wysiaduje* czytana kiedyś w „Dialogu” nie została doczytana do końca, ale zafascynowała mnie w reżyserii telewizyjnej pana Brauna. Nie wiem, czy to był pomysł reżyserski [tak, to był pomysł reżysera], czy tak było w tekście, ale gdy na końcu męczącego, acz wstrząsającego spektaklu, idzie do nas przez góry śmieci promienny, goły zupełnie chłopczyk, doznałam olśnienia. Ależ oczywiście, że to On, Nowe Życie, Malec z Nazaretu. Słowo, które się stało!¹⁷

Ta sztuka Różewicza zawierała także metaforycznie, symbolicznie i aluzyjnie diagnozę sytuacji w Polsce w tamtych latach: konflikt pomiędzy fasadą życia a ukrytymi nurtami, między pozorami demokracji a rzeczywistością państwa totalitarnego, między kłamstwem „propagandy sukcesu” a codziennym życiem społeczeństwa w kraju biednym, zacofanym, a raczej utrzymywanym sztucznie w biedzie i zacofaniu. Ten konflikt, to rozdarcie, tę sprzeczność można było ukazać przy pomocy samego obrazu: część pierwsza widowiska rozgrywa się w poczekalni. W mojej interpretacji była to poczekalnia na jakimś lotnisku – nowoczesna, czysta, antyseptyczna. I tej właśnie poczekalni groziło zasypanie śmieciami. Rzeczywiście, tę, tak czystą poczekalnię, zasypywały śmieci w końcówce pierwszej części przedstawienia, co więcej, burzyły ją, zgniatały, ujawniając jej kruchość – i okazywało się (w II części widowiska), że ta czysta i nowoczesna poczekalnia stała na śmietniku, była częścią ogromnego śmietnika. Druga część widowiska rozgrywała się bowiem na gruzach owej poczekalni, w plenerze, na ogromnym, od horyzontu do horyzontu, rzeczywistym wysypisku śmieci. Było ono (zgodnie z *didascalium* autora) także polem bitwy, plażą, cmentarzem. W ten sposób ów kontrast pozoru i rzeczywistości był zakodowany w samym obrazie i przemawiał – jak wiem – z ogromną siłą.

¹⁷ H. Świąćicka, *Jest ktoś*, Warszawa 1978, s. 158.

Wielką rolę Starej Kobiety, zapewne największą w swej aktorskiej karierze, stworzyła w tym przedstawieniu Maria Zbyszewska. Tadeusz zaaprobował tę telewizyjną *Starą kobietę* bez jakichkolwiek zastrzeżeń.

Po tym przedstawieniu zacząłem być uznawany za „specjalistę od Różewicza”, a sam Różewicz powierzał mi swoje sztuki z zaufaniem i otwartością.

1977

Gdy tylko ukazało się drukiem *Odejście głodomora*, postanowiliśmy wspólnie z Tadeuszem, że prapremiera tej nowej, mądrej i pięknej sztuki musi się odbyć w Teatrze Współczesnym. Ale w tamtym czasie jednym z reżyserów mojego teatru był Helmut Kajzar – dramatopisarz i reżyser, artysta poszukujący, niezwykle wrażliwy, a przy tym zapatrzony w Różewicza. Chciałem reżyserować *Głodomora* sam, ale gotowość, pragnienie podjęcia nad nim pracy zgłosił także Helmut. Ustapiłem mu miejsca. W obsadzie znaleźli się Bogusław Kierc w roli tytułowej, Paweł Nowisz jako Impresario, Teresa Sawicka jako jego Żona, Zdzisław Kuźniar w roli jednego z Rzeźników, otoczeni sprawnym i rwałym się do pracy zespołem. Powstało przedstawienie z kreacjami aktorskimi, z rozmachem zainscenizowane, z wieloma scenami niezwyklej piękności.

Ale, jak zawsze w tamtych czasach, musiałem obowiązkowo zawiadomić cenzorów o terminie próby generalnej *Odejścia głodomora*. Było to w lutym 1977 r. Tym razem przyszli nie tylko cenzorzy, ale także dyrektor wojewódzkiego Wydziału Kultury i urzędnik z Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Zjawienie się nadzorców w pełnym składzie zwiastowało, że przywiązują oni szczególną wagę do prapremiery nowej sztuki Różewicza, a także, zapewne, że doszły do nich donosy z teatru (bo, niestety, było w teatrze kilku stałych donosicieli), że to przedstawienie może być niebezpieczne dla „władzy ludowej”. Takie gremialne wizyty cenzorskie zawsze zapowiadały wielkie kłopoty.

Po przyjętej przez całe to grono w grobowym milczeniu akcji *Głodomora* przeszliśmy do mojego gabinetu – autor sztuki, urzędnicy i ja – na „naradę”. Reżysera nadzorcy nie pozwolili zaprosić. Po kolei wysuwali prymitywne zarzuty wobec sztuki i przedstawienia. Sprowadzały się do tego, że sztuka mówi o głodowaniu, a w kraju brak jest żywności, zwłaszcza mięsa; w przedstawieniu mówi się o głodzie, a rzeźnicy (osoby dramatu) rąbią na scenie polcie mięsa. Toż to jest prowokacja, zachęta do rozruchów, atak na politykę gospodarczą partii i rządu itd.

Różewicz milczał. Ja polemizowałem. Urzędnicy upierali się przy swoim. „Narada” zakończyła się zatrzymaniem przedstawienia. Teatr nie otrzymał zgody na granie *Głodomora*. Równało się to „zdjęciu” *Głodomora*. Był to jeden z najbardziej absurdalnych i najgłupszych ataków komunistycznych urzędników na teatr, na jego twórców – na dramatopisarza, autora *Głodomora*, na reżysera tego przedstawienia, oraz na mnie, dyrektora teatru.

Odesłałem Tadeusza do domu teatralnym samochodem. Opowiedziałem wszystko zdenerwowanemu do najwyższego stopnia Helmutowi. Następne dni spędziłem na dobijaniu się telefonami do wszystkich możliwych „decydentów” lokalnych i centralnych, aby jednak uzyskać zezwolenie na granie przedstawienia. Nagle żaden z nich nie był obecny w pracy. Ktoś wyjechał. Ktoś zachorował. Ktoś „był na naradzie”.

Wreszcie, po prawie tygodniu, dokołatałem się do naczelnika wrocławskiej cenzury. Rozmawiał ze mną, bo, najwyraźniej, był już na to przygotowany, już uzgodnili ze sobą w czworokącie partia, ubecja, administracja i cenzura swoje „stanowisko w sprawie”. Cenzor powiedział mi, że przedstawienie zostanie „dopuszczone do eksploatacji” pod warunkiem usunięcia ze sceny mięsa oraz wszelkich wzmianek o nim, w ogóle o jedzeniu. Zrobił z tego warunek wydania zezwolenia na granie *Głodomora*. Jeśli mięso nie będzie wycofane, to oni przedstawienia nie puszcza. Jeśli nie będzie mięsa i dialogów o jedzeniu – to zezwoli. Powiedziałem cenzorowi, że te żądania wydają się nie do przyjęcia, bo sztuka jest przecież o głodowaniu, o niejedzeniu, ale muszę porozmawiać z autorem i reżyserem.

Rozmawialiśmy więc. Tadeusz, dla którego cała sprawa była po prostu obraźliwa, znów milczał. A Helmut zaproponował, aby mięso zastąpić rybą! Super inteligentny pomysł. Za, wyrażoną jakby z grymasem obrzydzenia, zgodą autora, Helmut skreślił także kilka kwestii. Oczywiście, trzeba było znów zrobić pokaz – próbę generalną dla tej samej komisji nadzorców. Z jakimż rozmachem Zdzisław Kuźniar rąbał siekierą puszkę ze śledziami! Cenzorzy nie połapali się w gryzącej ironii tego rozwiązania. Wydali zgodę na premierę.

Premiera odbyła się więc – nie bez rozpuszczenia przeze mnie wiadomości „pocztą pantoflową” o całej sprawie. Efekt rąbania siekierą puszkę ze śledziami zamiast kawałów mięsa był szokujący. Był to kolejny wielki sukces – autora, reżysera, teatru.

1978

W 1978 r. zorganizowano w Bułgarii Festiwal Dramaturgii Polskiej. Kilku reżyserom (Jan Bratkowski, Jan Maciejowski, Andrzej Wajda, Andrzej Ziębiński, ja) zaproponowano, aby wyreżyserowali przedstawienia polskich sztuk w Bułgarii. Mnie, jako „specjaliście od Różewicza”, przypadło delikatne zadanie przygotowania pierwszej w Bułgarii premiery jego *Kartoteki* – Różewicz był bowiem dotąd zakazany w tym ściśle kontrolowanym, rządzonego przez komunistów kraju, zresztą zarówno w Związku Sowieckim, jak i we wszystkich „krajach socjalistycznych”. Miała to być więc w ogóle pierwsza realizacja sztuki Różewicza w „obozie socjalistycznym” – poza Polską.

Dostałem jeden z najlepszych i największych teatrów w Sofii, Teatr Sofia, doskonałą obsadę, nieograniczone środki finansowe. W teatrze ze sceną pudełkową zbudowałem „scenę ulicową” – tak jak w Lublinie. 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.

Propozycja takiego układu przestrzeni i konieczność przemodelowania teatru wzbudziły niepokoje i emocje gospodarzy, ale zapewne mieli nakazane, aby realizować wszystkie propozycje gościa. W tej nowej, niejako otwartej przestrzeni, dobre, realistyczne, psychologiczne, solidne i nieco ciężkie rzemiosło aktorów bułgarskich nabrało ostrości i oscylowało ku nieznanej im grotesce. Tekst brzmiał świeżo, zaskakująco. Obrazy i sceny zbiorowe rysowały się wizyjnie.

Na próbę generalną przyszły, bodaj w całości, połączone składy tamtejszego ministerstwa kultury, wydziału kultury komitetu centralnego partii komunistycznej i centralnego urzędu cenzury, zapewne także funkcjonariusze służby bezpieczeństwa; razem kilkadziesiąt osób. Poprosiłem, aby wszyscy ci goście usiedli w rzędach usytuowanych na scenie, bo tak „będą widzieli lepiej”. Sam siadłem w głębi widowni, naprzeciwko nich, i miałem jedyny w swoim rodzaju spektakl, obserwując reakcje owego gremium: od osłupienia, poprzez daremny trud rozumienia, aż do strachu – strachu, że nie chwytają, o co tu chodzi, a przecież to może zagrażać budowie komunizmu w Bułgarii. Po próbie mieli naradę za zamkniętymi drzwiami we własnym gronie, z udziałem dyrektora teatru, który wyszedł z niej po jakichś dwóch godzinach i błdy oświadczył mi, że *Kartoteka* wzbudziła bardzo poważne zastrzeżenia, ale jako przedstawienie festiwalowe zostaje potraktowana w sposób wyjątkowy i dopuszczona do grania bez ingerencji.

Widownia zareagowała entuzjastycznie. *Kartoteka* była dla niej powiewem wolności – twórczej, intelektualnej, politycznej. My w kraju staraliśmy się poszerzać wciąż za ciasne marginesy wolności. Widziane z perspektywy Sofii, te marginesy były zapewne bardzo rozległe. *Kartoteka* była grana najpierw przeszło sto razy pod rząd, a potem utrzymywana latami w zmiennym repertuarze jeszcze długo po upadku komunizmu w Bułgarii.

Opowiadałem Tadeuszowi, jak to wszystko wyglądało, jak to się odbyło, przywiozłem gazety z recenzjami. On sam zobaczył to przedstawienie dopiero po latach – a witany był w Sofii przez teatralne i literackie środowisko z najwyższym szacunkiem i uznaniem.

1979

Nabrałem przekonania, że wyraźnie zarysowane, a zarazem skomplikowane postaci *Kartoteki* są doskonałym materiałem do nauki aktorstwa. Również konieczność działania aktora blisko widza, wynikająca z ustalonego przeze mnie układu przestrzennego („scena ulicowa”), to zadanie, które warto stawiać przed studentami. W kontekście prowadzenia przeze mnie zajęć na Wydziale Reżyserii w PWST w Krakowie pojawiła się możliwość-potrzeba

przygotowania przedstawienia dyplomowego ze studentami Wydziału Aktorskiego. Zaproponowałem *Kartotekę* w przekonaniu, że praca nad nią rozwinie młodych. Przyjąłem tę samą co poprzednio (w Lublinie i Sofii) interpretację sztuki – jako współczesnego moralitetu, oraz takie same rozwiązanie przestrzenne – „scena ulicowa” z łóżkiem bohatera pośrodku, z widzami usytuowanymi po dwóch stronach. Graliśmy w sali teatru szkolnego przy ul. Warszawskiej, gdzie na płaskiej podłodze widowni ustawione były po prostu w trzech rzędach krzesła po dwóch stronach terenu akcji. Myślę, że ta realizacja jakoś przydała się krakowskim studentom. W ramach wymiany między szkołami aktorskimi Krakowa i Budapesztu zagrano ją również w naddunajskiej stolicy. Została przyjęta bardzo gorąco przez profesorów i studentów tamtejszej szkoły teatralnej.

Krakowska premiera *Kartoteki* odbyła się na wiosnę 1979 r., potem zaraz był wyjazd do Budapesztu, a ja już wtedy, od dawna, rozmawiałem z Tadeuszem o następnym projekcie: *Przyrost naturalny*. Byłaby to znów prapremiera jego sztuki. Rozmawiałem o tym tekście także, już uprzednio, z profesorem Kazimierzem Wyką, znakomitym znawcą twórczości Różewicza. Studiowałem jego esej o *Przyroście*¹⁸, gdzie nawet znajduje się ślad naszych rozmów. Tygodniami siedziałem nad analizą tekstu. Omawiałem projekty z zaproszonymi do współpracy scenografem Krzysztofem Zarębskim i kompozytorem Zbigniewem Karneckim. Zarębski był nowoczesnym artystą-plastykiem i „performerem”; pasjonował się też teatrem. Karnecki był kompozytorem o niezwykle „słuchu teatralnym” – jego kompozycje były nierozdzielnie związane z akcją sceniczną i przydawały jej dodatkowego dramatyzmu.

Przyrost naturalny to jedna ze „sztuk nienapisanych” Różewicza – kontynuuje, rozwija i prowadzi dalej szlak wytyczony w *Akcie przerywanym*. *Przyrost naturalny* nie ma tradycyjnej struktury ani zapisu dramatu – nie ma dialogów i didaskaliów. Całość obejmuje około 10 stron drukowanego tekstu. Składa się on z różnych elementów. Są to: wypisy z dziennika lub notatnika autora na temat prób pisania sztuki pt. *Przyrost naturalny* oraz prób tych fiaska; zwierzenia autora na temat pragnienia kontaktu z ludźmi teatru i wykreowania wraz nimi widowiska: „Pierwszy chyba raz – od czasu jak piszę «sztuki teatralne» – odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem, scenografem, kompozytorem, aktorami... z całym teatrem”; rozważania teoretyczne na temat współczesnego dramatu i teatru; analizy sposobów budowania napięcia dramatycznego przez Czechowa i przez Conrada; odniesienia do wiadomości napływających z otaczającego świata oraz wyłaniających się z niego obrazów (jak np. wielki cmentarz, jakim stał się cały glob po II wojnie światowej); a wreszcie, opisy kilku scen, w tym kluczowej: rośnięcia masy ludzkiej, w której akcja oparta byłaby „wyłącznie na ruchu”. Na dodatek jest kilka krótkich dialogów i dwa krótkie monologi. Jest to dzieło poety posługującego się językiem metafor, niecodziennych skojarzeń, lirycznych zwierzeń.

¹⁸ K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, w: tegoż, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

Zawiera celne, precyzyjne sformułowania, a zarazem dotyka jakichś niejasnych tajemnic. *Przyrost naturalny* napisany w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku posługuje się w sposób prekursorski dekonstrukcją akcji i struktury dramatu, stosuje postmodernistyczne chwytły przetwarzania istniejących utworów (*Wiśniowy sad*, *Lord Jim*) oraz zderzania różnorodnych środków wyrazowych, w tym tekstów „artystycznych” i tekstów „teoretycznych”.

Przyrost naturalny odnosi się bezpośrednio do problematyki przyrostu naturalnego z punktu widzenia demografii, socjologii, polityki, inżynierii społecznej. Metaforycznie zaś – co oczywiście ważniejsze – jest wielkim, artystycznym i intelektualnym ostrzeżeniem przed dewaluacją, degradacją i wręcz zdżyczeniem współczesnej kultury, a także przed ograniczaniem wolności człowieka. Zawiera też posłanie nadziei, którą daje – mimo wszystkich zagrożeń – możliwość porozumienia się ludzi, nawiązania kontaktu, powołania wspólnoty.

Do zbudowania na tych podstawach widowiska prowadziły dwa etapy pracy: analiza napisanego przez Tadeusza Różewicza tekstu zmierzająca do wydobywania z niego wszelkich możliwych impulsów, propozycji i potencji, a następnie skonstruowanie scenariusza przyszłego widowiska, z pozostawieniem wszakże pewnych miejsc do wypełnienia w czasie prób improwizowanych.

Pracując nad tekstem *Przyrostu naturalnego*, posłużyłem się moją reżyserską metodą analizy tekstu¹⁹, w której bada się i wyróżnia zwłaszcza cztery elementy: akcję, postaci, miejsce i czas, oraz dzieli się całość tekstu na poszczególne sceny (segmenty, części) z punktu widzenia akcji oraz uczestnictwa w niej postaci. Każda scena otrzymuje tytuł, który sumuje akcję i treść. *Przyrost naturalny* nie jest podzielony formalnie na poszczególne sceny. Analiza ujawnia jednak istnienie w nim takiej właśnie segmentowej struktury. Jest ona, jak się okazuje, ścisła i zrównoważona, obejmuje dziesięć scen. Pięć z nich to sceny zmagania się autora ze sobą samym, z materiałem, ze swymi pomysłami i refleksjami oraz z atakującymi go obrazami. Pięć pozostałych to sceny dziającej się akcji, w tym trzy stworzone przez autora, a dwie wydobyte przez niego z utworów innych pisarzy (Czechowa, Conrada).

Według takiej struktury ułożyłem scenariusz widowiska i rozplanowałem jego przestrzeń. Na każdym etapie pracy konsultowałem się z Tadeuszem Różewiczem. Pragnąłem w ten sposób odpowiedzieć na jego pragnienie wyrażone w *Przyroście*: „odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem...”. Pokazywałem mu moje wykresy analityczne. Później zaś zapraszałem go na próby i aranżowałem jego rozmowy z aktorami. Sami omawialiśmy stale i trudności, i postępy.

Przyrost naturalny ukazuje ludzkość w sytuacji narastania masy ludzi – ci ludzie szamoczą się, próbują na różne sposoby znaleźć wyjście z tej sytuacji – poprzez zaostrzanie kontroli społeczeństw i jednostek, poprzez badania

¹⁹ Por. K. Braun, *Wprowadzenie do reżyserii*, Warszawa 1998, s. 27–70, oraz w formie rozbudowanej w: K. Braun, *Theatre Directing. Art, Ethics, Creativity*, Lewiston–New York 2000, s. 133–177, także: K. Braun, *Dirección teatral: arte, ética y creatividad*, Mexico City 2015.

naukowe nad rozrodczością i wyciąganie z nich wniosków dla „inżynierii społecznej” (np. indyjskie praktyki zabijania poczętych dziewczynek) czy dla ustawodawstwa (np. chińskie prawo zabraniające rodzicom posiadania więcej niż dwojga dzieci). Żadna z tych dróg nie prowadzi do rozwiązania problemu. Narastanie masy ludzkiej trwa. Owocuje zaostrzaniem się konfliktów i degradacją kultury, a kończy się katastrofą. Jednakże autor zdaje się zachowywać nadzieję na ratunek, na ostateczne zbawienie, a to poprzez odnowę moralną, poprzez rozwój życia duchowego ludzi.

Trzeba było także przewidzieć ustanowienie w widowisku jakichś barier, ram, ograniczeń przestrzennych dla procesu przyrastania masy ludzkiej. Różewicz podsunął swój inny quasi-dramatyczny tekst, *Straż porządkowa*, oraz występujących w nim Strażników (*notabene*: ten tekst nie był wtedy jeszcze nigdy wystawiony w teatrze.) Zdecydowałem, że Strażnicy będą stale obecni. Będą kontrolowali postaci grane przez aktorów i będą kontrolowali widzów. Staną się symbolem jakichś mrocznych, symbolicznych sił totalitarnej kontroli. Chciałem, aby w ten sposób *Przyrost naturalny*, wystawiony w Polsce rządzonej przez totalitarny system komunistyczny, nabrał również charakteru politycznego, który był dodatkową warstwą widowiska. Okazało się, że było to czytelne w Polsce. Było później czytelne i w Ameryce, gdy przygotowałem *Przyrost naturalny* w Chicago. Krytyk „Chicago Tribune” Sid Smith napisał: „Narodziny, śmierć i życie w państwie totalitarnym pokazane są wyraziście w tym wysoce artystycznym przedsięwzięciu”²⁰.

Z tych wszystkich decyzji wynikło, między innymi, rozpoczynanie przedstawiania przez reżysera spotkaniem z widzami; postanowienie rozgrywania obrazu/akcji rośnięcia ludzkiej masy – kluczowej dla całego *Przyrostu* – i przez aktorów, i przez widzów, oraz powtarzanie jej wielokrotnie jako *leitmotiv*; uznanie za temat przewodni widowiska cyklu: narodziny – życie – śmierć, zmartwychwstanie na poziomie uogólnienia, a na poziomie konkretnych działań cyklu: przyjazdy – odjazdy, odejścia – powroty.

Pamiętam, jak jeździliśmy z zespołem aktorów na bocznice na stacji kolejowej Wrocław Główny, gdzie wypożyczyłem wagon, w którym improvizowaliśmy sceny narastania tłoku w przedziale. Potem zakupiliśmy ten wagon, wycieliśmy z niego ten jeden przedział i ustawili na scenie, otaczając go stojącymi wokół na podestach widzami. Już samo ich gromadzenie się dookoła przedziału było procesem „przyrostu naturalnego”, narastania masy ludzkiej, ciśnienia, tłoku. Aktorzy, działając w stopniowo przepelniającym się przedziale – miał on osiem miejsc, a ostatecznie znalazło się w nim siedemnaście osób – intensyfikowali ten proces aż do utraty tchu, w uderzającym zespołowości wysiłku.

Widowisko *Przyrostu naturalnego*, oparte na tekście Różewicza, zrealizowane przeze mnie w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 1979 r.

²⁰ Smith Sid, *Our Critic's Best* [najlepsze przedstawienie wg naszego krytyka], „Chicago Tribune”(Chicago) z 29 sierpnia 1989 r.

było wielokrotnie recenzowane i relacjonowane²¹. Najdokładniejszego opisu dokonała Krystyna Demska, ale jej tekst został opublikowany w językach francuskim i angielskim, a nigdy w polskim²². Sam sporządziłem dokładny, teatrologiczny opis tego przedstawienia, korzystając z zachowanego scenariusza reżyserskiego, publikacji o spektaklu, fotografii oraz własnej pamięci. Został opublikowany w książce *Mój teatr Różewicza*, a po angielsku w tomie *Theatre of the Avant-Garde, 1950–2000*²³.

Nie miejsce tu, aby omawiać teatralny kształt całego widowiska, ale przypomnę tylko, że we Wrocławiu rozgrywało się ono w całym gmachu Teatru Współczesnego oraz w sąsiadującej z nim „Rekwizytorni”, naszej małej scenie. Grając za granicą, zawsze wyszukiwałem tereny gry odpowiadające strukturze wrocławskiej – choć z licznymi wariantami. Np. w Sitges w Hiszpanii akcja zaczynała się nad morzem, następna scena była na stacji kolejowej, a dopiero potem widzowie byli kierowani do teatru festiwalowego.

W teatrze głównym elementem przestrzennym był przedział kolejowy, w którym przyrastała masa ludzka. To była centralna scena przedstawienia. Angielski krytyk, który oglądał przedstawienie w Dublinie, relacjonował:

Druha część przedstawienia zawęziła różewiczowską metaforę przyrostu naturalnego do jednego wyrazistego obrazu. Zgromadzono nas na stojąco na widowni i proscenium wokół znajdującego się w środku teatru modelu przedziału kolejowego, skonstruowanego tak, aby jego wnętrze było widoczne. Zapelniało go coraz więcej i więcej ludzi, zajmując w tłoku wszystkie miejsca siedzące i stojące, półki na bagaż, nawet okna. Na koniec aktorzy skierowali do nas apel o konieczności traktowania każdego człowieka, nawet w największym tłumie, jako osobną jednostkę. Był to apel nadziei.

Wprost nie da się opisać emocji i wrażenia jakie wywarło to niezwykle przedstawienie. Wystarczy powiedzieć, że widzowie, najpierw niepewni jak reagować na dziwny rozwój wydarzeń, stopniowo zostawali bez reszty pochłonięci tym co widzieli i słyszeli. Tak było aż do końca, kiedy to aktorzy mieszała się z nami, aby przekazać nam swe posłanie nadziei. Widzowie klaskali, wywoływali aktorów, poklepywali ich po ramionach i ściskali ich dłonie, dając bardzo długo dowody najwyższego podziwu²⁴.

Po powrocie do Wrocławia zaniósłem Tadeuszowi wszystkie, liczne recenzje. Dziesięć stron jego tekstu zaowocowało trwającym około trzech godzin przedstawieniem teatralnym przyjmowanym niezwykle żywo, gdziekolwiek było grane. Przedstawienie *Przyrostu* stało się wizytówką wrocławskiego Teatru Współczesnego, pokazywaną w kraju i za granicą. Poza Irlandią graliśmy je w Hiszpanii i na długim tournée w Niemczech (Zachodnich) – Światowym Festiwalu Teatralnym w Lubece, w Esslingen w Brunshwiku. Tadeusz Różewicz był z Teatrem Współczesnym na tej wyprawie. Wszędzie, na moją prośbę, producenci tournée organizowali spotkania autora *Przyrostu*,

²¹ Por. B. Bułat, *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna...*

²² K. Demska, *L'accroissement naturel – The Birth Rate*, „Le Théâtre en Pologne” – “The Theatre in Poland”, 1980, No 6 (262).

²³ *Mój teatr Różewicza...*, *Theatre of the Avant-Garde, 1950–2000*. Edited by R. Knopf and J. Listengarten, Yale University Press, New Heaven & London 2011, s. 232–240, poprzedzony tekstem *Przyrostu*, s. 217–225.

²⁴ B. A. Young, *Wejście Polaków*, „Financial Times”, 12 October 1981.

zawsze przyjmowanego z ogromnym zainteresowaniem. Tadeusz Różewicz mówił po niemiecku, więc za każdym razem nawiązywał się od razu miły, bezpośredni kontakt między pisarzem a uczestnikami spotkania.

To, co pisano tam o nas za granicą²⁵, dawało po powrocie do kraju siłę do mierzenia się z narastającymi trudnościami we Wrocławiu, a mnie samemu otwarło sceny niejednego teatru w Irlandii czy w Ameryce. Mieliśmy jechać następnie z *Przyrostem* oraz z *Dżumą*²⁶ na Festiwal BITEF do Belgradu, na tournée po Grecji, na miesiąc przedstawień w Teatrze w Marymaid w Londynie, a następnie na tournée po amerykańskich uniwersytetach. (Te plany zostały zlikwidowane, gdy zostałem wyrzucony z teatru, a zespół się rozpadł).

1980

Przyszła pora, aby szerzej udostępniać Różewicza w świecie anglojęzycznym, zaczęły się nadarzać okazje.

Relacjonując pracę nad *Kartoteką* w PWST Kraków w 1979 r., napisałem, że „nabrałem przekonania, że wyraźnie zarysowane a zarazem skomplikowane postaci *Kartoteki* są doskonałym materiałem do nauki aktorstwa. Również konieczność działania aktora bardzo blisko widza, wynikająca z ustalonego przeze mnie układu przestrzennego (scena ulicowa), to zadanie, które warto stawiać przed studentami aktorstwa”.

Gdy otrzymałem propozycję przygotowania przedstawienia na Wydziale Teatru University of Connecticut w Storrs, gdzie profesorem był w tym czasie Jarosław Strzemię (z którym zaprzyjaźniliśmy się w czasie prób *Białego małżeństwa*), zaproponowałem znowu *Kartotekę*, tak jak uprzednio, w przekonaniu, że praca nad nią rozwinię młodych amerykańskich adeptów aktorstwa.

Przyjąłem tę samą, co poprzednio (w Lublinie, Sofii, Krakowie), interpretację sztuki – jako współczesnego moralitetu, oraz takie samo rozwiązanie przestrzenne – „scena ulicowa” z łóżkiem bohatera pośrodku, z widzami usytuowanymi po dwóch stronach. Otrzymałem do dyspozycji wielki teatr (na 1300 miejsc) z wielką sceną. Wykorzystałem tylko tę scenę, zamkniętą od strony widowni kurtyną. W środku, na podłodze sceny, była moja „scena ulicowa”, a dla widzów zbudowane zostały po obu jej stronach amfiteatralne podesty mieszczące po 100 osób po każdej stronie. Obsada była złożona ze studentów kończących studia aktorskie, a więc praktycznie już młodych zawodowców.

Zasugerowałem, aby z okazji premiery *Kartoteki* zorganizować panel poświęcony dramaturgii Różewicza. Uniwersytet zaprosił więc znakomitego tłumacza i znawcę polskiej literatury i teatru, profesora Daniela Gerolulda z City University of New York, i Richarda Schechnera, profesora New York

²⁵ Recenzje z występów w Dublinie zamieszczone są w książce *Mój teatr Różewicza...*, s. 131–136.

²⁶ A. Camus, *Dżuma*, adaptacja, reżyseria, przestrzeń: Kazimierz Braun, Teatr Współczesny, Wrocław, premiera 6 maja 1983 r.

University, lidera i reżysera słynnego teatru Performance Group. Nazajutrz po premierze odbył się panel z udziałem tych dwóch uczonych oraz moim. W sumie przedstawienie oraz panel spełniły zadania artystyczne i edukacyjne, a także przyczyniły się do popularyzacji twórczości autora *Kartoteki* w Ameryce, zarówno w środowisku akademickim, jak też awangardowego teatru.

1982

Niebawem pojawiła się jeszcze raz okazja pracy nad *Kartoteką*. Na styczeń 1982 r. byłem umówiony na rozpoczęcie gościnnej reżyserii *Straconych zachodów miłości* Shakespeare'a na Uniwersytecie Notre Dame w South Bend, Indiana, w Stanach Zjednoczonych. Już miałem paszport, wizę, bilet. Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. uniemożliwiło, oczywiście, wyjazd. Nastąpiły tygodnie dramatycznych starań o uruchomienie Teatru Współczesnego we Wrocławiu, utrudnione tym, że nie zgadzałem się na zdjęcie z afisza żadnego z granych i próbowanych wtedy przedstawień. A był to repertuar wybuchowy: *Dziady* Mickiewicza, *Ksiądz Marek* Słowackiego, *Obora* Kajzara, *Ambasador* Mrożka (ta ostatnia sztuka została „zdzęta” z repertuaru w innych teatrach polskich w stanie wojennym). Władze domagały się wycofania tych pozycji. Ja się na to nie zgadzałem. Teatr nie grał, ale prowadziliśmy próby. Dopiero gdy udało mi się wydębic od władz pozwolenie na kolejne premiery i wznowienie wszystkich (tak, wszystkich!) pozycji repertuaru, mogłem pomyśleć o umówionej w Notre Dame pracy. Udało mi się wymienić depesze z szefem wydziału teatralnego w Notre Dame. Amerykańscy przyjaciele, jak się okazało, wielokrotnie monitowali Ministerstwo Kultury poprzez ambasadę amerykańską w Warszawie w sprawie mego przyjazdu. W nowych warunkach był on nadal potrzebny, bowiem mógł mi posłużyć – i istotnie posłużył – nie tylko do przygotowania przedstawienia, ale i celów pozateatralnych, wtedy najważniejszych – jak informowanie Amerykanów o sytuacji w Polsce, spotkania z Polonią, organizowanie pomocy materialnej i finansowej dla kraju. Przewiozłem, zakodowany w pamięci i odtworzony zaraz po przylocie, memoriał grupy intelektualistów do Prezydenta Ronalda Regana, który przekazał mi wielki przyjaciel, pisarz Zbigniew Kubikowski. Wiele kontaktów ułatwił mi inny wielki przyjaciel, poeta Tymoteusz Karpowicz, mieszkający i pracujący w Chicago. W „mieście wiatrów” (jak nazywane jest Chicago) miałem między innymi rozmowy z nieodżałowanej pamięci prezesem Kongresu Polonii Amerykańskiej Alojzym Mażewskim, z jego współpracownikami.

Wyjeżdżałem z Wrocławia z ciężkim sercem, licząc zresztą, że to tylko na krótko, bo przecież semestr w Notre Dame już dawno był w toku, nie planowałem żadnej reżyserii, tylko wykłady. Ku mojemu zaskoczeniu, zaraz po przyjeździe amerykańscy gospodarze oświadczyli mi, że nadal koniecznie chcą, abym reżyserował. Na przygotowanie Shakespeare'a nie było jednak dość czasu, bo to miała być wielka inscenizacja, w obfitych dekoracjach i stylowych

kostiumach, z bardzo liczną obsadą, a zatem i długi okres przygotowań, i długie próby. Więc co? Zaproponowałem *Kartotekę*, jako dramat współczesny, którego próby mogę zacząć choćby jutro.

Sporządzono natychmiast tekst. Ustaliliśmy obsadę. Znów, jak poprzednio w Storrs, otrzymałem teatr z dużą sceną pudełkową. Na scenie tej wytyczyłem teren gry z łóżkiem Bohatera pośrodku. Po dwóch stronach zostały ustawione, jakby trybuny, amfiteatralne siedzenia dla około 200 widzów. Kurtyna była zamknięta. Powstała przestrzeń intymna, kondensująca energię i zapewniająca bezpośredni kontakt aktorów z widzami. Podjąłem próby.

Przygotowując tę kolejną *Kartotekę*, byłem w stanie niezwykle napięcia: niepokoju o rodzinę i teatr w kraju, chęci jak najlepszego pokazania polskiej sztuki w Ameryce w chwili, gdy Polska była tu na ustach wszystkich. Czułem się dziwnie: korzystałem z wolności twórczej i osobistej, której Polacy w kraju byli wtedy całkowicie pozbawieni. Starłem się skorzystać z tej wolności jak najpełniej. Wydział teatralny w Notre Dame stoi na bardzo wysokim poziomie. Miałem dobrą obsadę i dobre warunki techniczne, życzliwą i przyjazną atmosferę. Aktorzy pracowali z zapałem. A znałem już wtedy tę sztukę na wylot, więc mogłem zarówno zmierzać do artystycznych celów prostymi drogami, jak też wynajdować nowe subtelności i piękności. Przedstawienie bardzo się udało. W moich własnych wspomnieniach bodaj ta właśnie *Kartoteka* jest zapisana najmocniej. Jej recepcja potwierdziła, że między dramatopisarzem a reżyserem powstała rzeczywistość, niezwykle silna i głęboka więź. Reżyser nauczył się wydobywać z dzieła dramatopisarza nawet najgłębiej ukryte impulsy – i przetwarzać je w teatralną materię.

Recenzję z tamtej *Kartoteki* napisał angielski krytyk Richard Burns, mający akurat serię wykładów na Notre Dame University:

„W sercu noszę teatr, jaki jest – w duszy teatr przyszłości”. Kazimierz Braun cytuje te słowa Gordona Craiga w nocy zamieszczonej w programie swego przedstawienia *Kartoteki* – przedstawienia sztuki czołowego współczesnego dramtopisarza, Tadeusza Różewicza, przedstawienia pełnego teatralnej energii, zabawnego, usianego celnymi pointami, zmuszającego do myślenia. Widowisko, które oglądałem w O’Laughlin Auditorium, objęło wizję teatru przyszłości zarówno aktorów, jak widzów. Braun, który prowadzi Teatr Współczesny we Wrocławiu (w Polsce), a teraz jest „Profesorem Gościem” (Visiting Professor) na Wydziale Teatru Notre Dame University, oferował 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 r. i Théâtre du Soleil w Londynie na początku lat siedemdziesiątych.

Sposób posłużenia się przestrzenią przez Brauna w połączeniu ze zburzeniem czasu linearnego przez Różewicza w jego sztuce czyni tradycyjne terminy w rodzaju „uczestnictwo widzów” całkowicie nieadekwatne i staroświeckie. Widowisko rozgrywa się „na scenie”, ale Braun sytuuje na scenie również widzów. Zostali oni usadzeni w dwóch amfiteatralnie wzniesionych sektorach po obu dłuższych stronach prostokąta, w którego centrum znajduje się łóżko, a cała akcja rozgrywa się na nim, pod nim i wokół niego. Fakt, że widz siedzi tuż obok czyjegoś łóżka, stwarza niezwykłą intymność, podszytą, zapewne celowo, sytuacją podglądania. Widzowie, znajdujący się po tej czy po drugiej stronie łóżka, mają naprzeciwko siebie innych widzów, takich samych jak oni sami; ludzie-widzowie stanowią tło, na którym grają aktorzy. W rezultacie widz obserwuje innych, ale zarazem widzi, że jest obserwowany przez innych. Jest w ten sposób podwójnie wyalienowany, ale zarazem podwójnie zaangażowany, wciągnięty w akcję. W wyniku tego widz

znajduje się w sytuacji krańcowo publicznej, a zarazem całkowicie prywatnej. (A czymże jest w ogóle sztuka, jeśli nie spletem publicznego i prywatnego?). Każdy z widzów staje się w ten sposób więcej niż tylko członkiem grupy, publiczności, więcej niż widzem indywidualnym. Staje się partnerem aktora odpowiedzialnym za przebieg akcji.

Czytanie sztuki i porównanie jej tekstu z tym, co zrobił z nią Braun wraz ze swym zespołem, prowadzi do uświadomienia sobie, że oto jesteśmy świadkami triumfu przemiany jednej warstwy rzeczywistości w drugą, magicznej metamorfozy życia w teatr i, odwrotnie, teatru w życie. Dramat Różewicza okazuje się znakomitym materiałem do tworzenia takiej podwójnej rzeczywistości. [...]

Sam początek jest doskonałym przykładem procedur zastosowanych w sztuce i w przedstawieniu. Natychmiast nasuwa się wiele możliwych interpretacji wydarzeń, a każda z nich zdaje się unieważniać poprzednią. [...] We wstępie do *Kartoteki* Różewicz stwierdza, że jego sztuka jest realistyczna i współczesna. Czy to ironia? Tak i nie. Bo zależy to od tego, o jakim realizmie i o jakiej współczesności mowa. [...] Nigdy nie otrzymamy odpowiedzi na te pytania – otrzymamy tylko coraz więcej pytań. Autor i reżyser zostawiają nam wolność wyboru. Możemy sami wybierać odpowiedzi. Czas, w którym działa jakaś postać, może nie być czasem innej postaci w tej samej scenie, i wszystkie te rozbite czasy dzieją się równocześnie. [...] Humor przemienia się w horror, zabawa w tragedię, ale wszystkie sceny, niezależnie od ich charakteru, posiadają niezwykłą urodę wizualną i najwyższy poziom literacki, co dotyczy zarówno scen wydobytych z tekstu autorskiego, jak i tych stworzonych przez reżysera. [...]

Kim, ostatecznie, jest ten człowiek o wielu imionach, bytujący w łóżku?²⁷ Czy to wszystko rzeczywiście mu się przydarza, czy też śni? Nie będziemy tego pewni do końca. Będziemy tylko wiedzieć, że był na przemian kochankiem, uczniakiem, uwodzicielem, studentem, żołnierzem, mężem, pacjentem w szpitalu, bojownikiem o wolność, filozofem, marzycielem, mordercą, więźniem i poetą – był zatem kimś takim, jak ja i ty – niepoważnym żartownisiem o przeogromnej wyobraźni, pożeranym przez własne rojenia, cierpiętnikiem i cierpiącym, kimś rządzonym przez swoje pragnienia i kimś pochłoniętym pragnieniem spełnienia swych pragnień. Więc w końcu, powinniśmy sobie przypomnieć Keatsa *Odę do Słowika*: „Znikła muzyka – czy obudziłem się, czy też śnię?” Tak jak samo życie, i tak jak wszelka wielka sztuka, to widowisko jest polifoniczne: jego przesłanie jest wieloznaczne, bogate, otwarte na wiele interpretacji. [...] 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”²⁸.

1983

Starą kobietę wyreżyserowałem w The Project Art. Centre Theatre w Dublinie (1983), mając w roli tytułowej najlepszą bodaj aktorkę Irlandii, Joan O'Hara, co zostało niejako potwierdzone, gdy właśnie za tę rolę otrzymała tradycyjną nagrodę dla najlepszej irlandzkiej aktorki sezonu.

To przedstawienie ugruntowało – dla publiczności i krytyki irlandzkiej – najwyższą pozycję Różewicza w światowej dramaturgii. Nieznane w Polsce, warto je tutaj przypomnieć. Posłużę się w tym celu fragmentami opisów irlandzkich krytyków.

²⁷ Bohatera w tym przedstawieniu grał Mark Pizzato, który został wybitnym zawodowym aktorem oraz nauczycielem aktorstwa, historykiem i teoretykiem teatru, autorem znakomitej książki *Edges of Loss. From modern drama to postmodern theory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2004. Pizzato jest obecnie profesorem University of North Carolina at Charlotte.

²⁸ R. Burns, *Triumf Brauna w "Kartotece" Różewicza*, „The Observer”, 28 April 1982.

Pisał Dawid Nowlan:

Trzeba koniecznie zobaczyć widowisko Kazimierza Brauna w The Project, oparte na sztuce Tadeusza Różewicza *Stara kobieta wysiaduje*. Oferuje ono fantastyczny zestaw teatralnych środków wyrazowych, pulsuje wyobraźnią i odkrywczością. [...] Widowisko Brauna jest dla współczesnego, najszerzej praktykowanego teatru, tym, czym byli Picasso albo de Koonig wobec Velazueza lub Vermeera. Braun posługuje się sztuką niemal abstrakcyjną i widzowie mogą czerpać z niej, co tylko zechcą.

Przedstawienie zaczyna się na ulicy przed teatrem. Zaraz potem wchodzimy do foyer teatru, gdzie zostajemy wprowadzeni przez jakichś dwóch zapyziałych kelnerów, którzy wskazują nam siedzenia; młodszy z nich cały czas walczy z muchami. Znajdujemy się w restauracji. Wchodzi do niej stara kobieta, wydająca dźwięki kwoki. Na głowie ma trzy kapelusze, niezliczoną ilość kieszeni w płaszczu i dużą torbę. Stara kobieta i młody kelner stymulują się aż do orgazmu nad szklanką fusów z kawy i cukru (wody w niej nie ma), podczas gdy starszy kelner wielokrotnie wyprasza z lokalu młodą dziewczynę. Stara kobieta oznajmia, że chce mieć dziecko i wysyła po jakiś rumuński hormon, albo po włoskiego lekarza, który specjalizuje się w produkowaniu dzieci w probówkach. Włoch przybywa i następuje rytualna inseminacja, wypisywanie recept i rozmowy o upadku kultury – „rózanopalcu jutrzeńka” dziś zanurza palce w nocnik. Stara kobieta domaga się otwarcia okna, aby zaczerpnąć świeżego powietrza i podziwiać piękny widok. Ale okno okazuje się kłapką wielkiego śmietnika, przez który wysypuje się góra śmieci. Modrzewie, niegdyś rosnące za oknem, zostały wycięte, aby można było zbudować autostradę. Stara kobieta rodzi. Jej dziecko czołga się wśród śmieci poza okno. Widzowie zostają zaproszeni, aby za nim podążyć.

Okazuje się, że poza oknem-prześciem jest następny śmietnik, cały ogromny „environment” wypełniony szczątkami jakby pobojożowiska, przeróżnymi odpadkami. Kobieta szuka na tym śmietniku swego dziecka, może swoich dzieci²⁹.

Dodawał swój opis Desmond Rushe:

Ci, który znają prace polskiego reżysera Kazimierza Brauna, nie zdziwią się, gdy powiem, że przedstawienie, które wyreżyserował w teatrze Project Arts Center, jest niesamowitym labiryntem teatralnych metafor, a także fantastycznym pokazem bujnej teatralności. Jest to widowisko przygotowane z niezwykłą energią, zadziwiającą pomysłowością i ogromnym wyczuciem poezji. [...] Teatr Brauna jest zarazem realistyczny, jak i poetycki. Natomiast *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza to znakomita sztuka tego samego autora, co *Przyrost naturalny*, który Braun pokazał w Dublinie dwa lata temu w Gate Theatre. Wtedy przedstawienie grane było po polsku, a teraz po angielsku. Ale rozumienie języka w tym wypadku nie gwarantuje zrozumienia przedstawienia – czynią to obrazy. Bowiem widowisko to jest dwugodzinnym łańcuchem scenicznych obrazów i zdarzeń. Są one pełne wyobraźni, prowokujące i szokujące. [...]

Wysiadująca kobieta (postać tytułowa) jest uosobieniem instynktu samozachowawczego ludzkości. Jest ona jakby ostatnim bastionem cywilizacji w stanie rozkładu i upadku. Trudno byłoby opowiedzieć akcję tego widowiska, zarazem można stwierdzić, że twórcza wyobraźnia Brauna cały czas w zadziwiający sposób stymuluje naszą wyobraźnię i intelekt.

Przedstawienie toczy się przez dwie godziny bez przerwy, z wyjątkiem krótkiego interludium, kiedy to widzowie, brnąc po kolana w śmieciach, przemieszczają się z galerii sztuki w foyer teatru do sali teatralnej. Galeria urządzona została jak aluzja do restauracji, a teatr jest wielkim śmietniskiem-pobojożowiskiem, którego centralny punkt stanowi częściowo rozbity samolot, myśliwiec, który spadając, wbił się w ziemię. W kabinie są szczątki ciała pilota. We wszystkich innych miejscach wielkiego „environmentu” atakują nas koszmarnie obrazy rozkładającej się cywilizacji; atakuje nas nawet zapach unoszącego się nad całością smogu.

Znakomicie zdyscyplinowanemu zespołowi aktorskiemu przewodzi Joan O'Hara jako Stara Kobieta. Jej aktorstwo zapiera dech, zadziwia skalą środków wyrazu i budzi najwyższy podziw.

²⁹ D. Nowlan, *Polska sztuka w The Project Art. Center Theatre*, „Irish Times”, 29 August 1983.

Jest wręcz wspaniała [...]. Obrazy oscylują od komicznych do przerażających, od chwytających za serce i dotykających osobiście do uniwersalnych i apokaliptycznych, od napawających rozpaczą do przynoszących nadzieję. Inteligentny widz powinien dać się po prostu całkowicie porwać ich nurtowi. W ten sposób przedstawienie wywrze na widzu niesamowite, zadziwiające wrażenie³⁰.

1984

Pułapkę – wielką, mądrą, głęboką, tragiczną, kolejną sztukę Różewicza – wyreżyserowałem w moim wrocławskim Teatrze Współczesnym. Bohater, Franz K., jest w pułapce swej rasy, rodziny, historii, swej własnej wrażliwości i wyobraźni, a wreszcie, widzianej profetycznie, narastającej dookoła grozy. Jeszcze byliśmy razem z Tadeuszem – w rozmowach przed realizacją, w rozmowach w teatrze po próbach, w rozmowach przy herbacie u niego lub u nas. Była to polska prapremiera (nie „światowa”, bo ktoś się pospieszył i pierwszy wystawił *Pułapkę* gdzieś daleko za granicą). Znow sztuka Różewicza w znakomitej obsadzie: Kierc, Sawicka, Rasiakówna, Milwiw, Kuźniar i cały prawie zespół aktorski Teatru Współczesnego – sprawny, przyjazny, pracujący z ogromnym zaangażowaniem. Premiera odbyła się 7 stycznia 1984 r. Pół roku później zostałem z Teatru Współczesnego wyrzucony.

I właśnie wtedy okazało się, jak Tadeusz Różewicz traktuje rzeczywistość, ludzką przyjaźń i solidną, zawodową współpracę. W momencie, gdy wielu ludzi odwróciło się ode mnie, bo zostałem uznany za „zadżumionego” (z powodu mojej *Dżumy*), Tadeusz zaproponował mi zapisanie-nagranie rozmów o teatrze. Wyciągnął do mnie dłoń – w pięknym, przyjaznym i odważnym geście – zważywszy na okoliczności czasu i miejsca. Nie on jeden, ale jego pomoc była dla mnie szczególnie znacząca. Najpierw te rozmowy ukazywały się w „Odrze”, a potem zostały wydane jako książka³¹.

1986

Wreszcie reżyserowałem *Odejście głodomora* – bo wrocławską prapremierę, pod moją opieką, reżyserował Helmut Kajzar. O moim pobycie w Ameryce dowiedział się dyrektor naczelny i artystyczny McCarter Theatre w Princeton, Nagel Jackson, który był wcześniej moim studentem w Letniej Szkole Polskiego Teatru w City University of New York, gdzie prowadziłem zajęcia w 1983 r. Zaprosił mnie, abym wyreżyserował jakąś polską sztukę. Zaproponowałem *Głodomora*. Jackson przeczytał go i zaproponował, abym przygotował „przedstawienie studyjne” na małej scenie. Nie dowierzał

³⁰ D. Rushe, *Polski labirynt metafor o zadziwiającej sile wyrazu*, „Irish Independent”, 29 August 1983.

³¹ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru...* Książka została wydana, kiedy już byłem w Ameryce, i nie umożliwiono mi autorskiej korekty. Są w niej, niestety, poważne błędy.

zapewne, że *Głodomór* mógłby się „przebić” do szerokiej publiczności. Byłem głodny reżyserowania. Przyjąłem propozycję. Otrzymałem do dyspozycji bardzo dobry zespół aktorski, ale bardzo skromne środki na inscenizację. Wydaje mi się, że aktorzy i widzowie nauczyli się czegoś nowego o Polsce, o jej teatrze i dramacie, zetknęli się z nowym dla nich typem dramaturgii „realistyczno-poetyckiej” i jej mistrzem, Tadeuszem Różewiczem. Ale we mnie po tej pracy pozostał wielki niedosyt.

1987

Wkrótce jednak nadarzyła się ponownie możliwość wyreżyserowania *Głodomora* i nadania tej sztuce pełnego blasku. Znalazłem bowiem pracę na Wydziale Teatru Uniwersytetu w Buffalo, a w tym możliwość reżyserowania repertuaru wedle mojego wyboru. Na pierwszy ogień zaproponowałem *Głodomora*. Dano mi do dyspozycji Pfeifer Theatre w śródmieściu Buffalo – duży teatr ze sceną pudełkową i obszernym proscenium („thrust stage”), co dawało możliwość rozgrywania akcji na wielu planach. Otrzymałem do dyspozycji środki finansowe wystarczające na wielką inscenizację z liczną obsadą. W mniejszych rolach obsadziłem studentów mojego Wydziału Teatru, ale do głównych ról zostali zaangażowani doskonali zawodowcy. Victor Talmadge, którego wyłoniłem w czasie zorganizowanych dla mnie „auditions” w Nowym Jorku, w roli *Głodomora* umiejętnie stworzył postać skomplikowaną – był performerem i pustelnikiem, filozofem i poetą, ofiarą i ofiarnikiem, więźniem w swojej klatce, a równocześnie człowiekiem absolutnie wolnym. Towarzyszyli mu Richard Hummert (Impresario) i Adele Leas (Żona) oraz, w wykreowanej przeze mnie roli Autora, Stanisław Brejdygant, który akurat był w Ameryce i udało mi się go sprowadzić do tego przedstawienia. Dokonałem bowiem – jak zawsze za zgodą autora – swoistej adaptacji sztuki, wprowadzając postać jej Autora.

Przedstawienie wywołało duże zainteresowanie, przyjechał, między innymi, znany krytyk Mark Robinson, profesor Yale University, który udokumentował je wnikliwą, analityczną recenzją, pisząc:

Kazimierz Braun posługuje się teatrem jako modelem w celu zademonstrowania politycznego napięcia między Wschodem a Zachodem. Teatr bowiem oparty jest na strukturze komunikacji między „nami” a „nimi” – aktorami i widzami – którą Braun poddaje badaniu i przewartościowuje. Działania i zdarzenia, które zazwyczaj funkcjonują w teatrze osobno, w jego przedstawieniu zostają odwrócone i stają się wymienne: widzowie podejmują role strażników *Głodomora*, a zarazem, oglądając siebie na wzajem, grają niejako dla siebie samych.

To podejście wynika z samej sztuki: *Odejsie głodomora* jest widowiskiem, którego tematem jest widowisko. Artysta Głodu zamyka się w klatce na czterdzieści dni i inscenizuje widowisko swego głodu. Impresario promuje widowisko, ustawiając klatkę na jakimś terenie wystawowym, oplatając ją migającymi światłkami, puszczając cyrkową muzykę i sprzedając bilety wszystkim, którzy chcą popatrzeć na *Głodomora* z bliska.

Jeśli zaś *Odejsie głodomora* jest sztuką o widowisku, to jest również sztuką o publiczności. W dramacie Różewicza Artysta Głodu staje się powodem strachu, przedmiotem obrzydzenia

i zazdrości, obiektem zachwyty. Jego widowisko nie tylko wzbudza zainteresowanie, ale wręcz rozpala żądzę podglądania. Każdy, kto zbliża się do klatki, zostaje widowiskiem urzeczony.

Sam Różewicz był takim właśnie widzem. We wstępie do sztuki i *Post scriptum* do niej opisuje teatralny model sytuacji pisarza. Rozpoznaje siebie, po pierwsze, jako obserwatora kafkowskiego Artysty Głodu – zapewne tak samo wciągniętego w podglądanie, jak ludzie, o których pisze, oraz czytelnika noweli Kafki, a dopiero, po drugie, jako pisarza, opartej na tej niewielkiej prozie autora *Procesu*. Różewicz kończy swoje uwagi: „Mój Artysta Głodu jest daleki od kafkowskiego głupekowatego Głodomora w czarnym trykocie. Mój Artysta Głodu wiele mówi, zarówno wierszem, jak prozą”. W tych zdaniach Różewicz zda się identyfikować z postaciami, które w jego sztuce przychodzą podglądać Artystę Głodu, a nie z czytelnikami Kafki, [...] tworzy swą sztukę niejako na oczach widzów, szukając właściwego wyrazu dla swojej interpretacji opowiadania Kafki.

Kazimierz Braun materializuje ten stosunek w swoim przedstawieniu, tworząc całą nową postać w oparciu o wstęp i *post scriptum* sztuki – postać, którą nazywa „Autorem” – to autor, który dosłownie cały czas, jak to zapisał Różewicz, „krąży wokół Artysty Głodu”. O ile sam Różewicz pozostawał na obrzeżu swego tekstu, o tyle Autor Brauna [...] nie pozostaje poza terenem gry, miesza się w akcję, obserwuje Głodomora i dialoguje z nim. Autor staje się zwierciadłem widzów, uświadamiając im ich własny stosunek do Głodomora. Ale nie jest to zwierciadło pasywne: Braun tworzy swe przedstawienie w meta-teatralny sposób, uświadamiając widzom, w jaki sposób uczestniczą w różnych strukturach społecznych i w obiegu kultury³².

Tadeusz Różewicz, zaproszony na moją prośbę przez Uniwersytet, przyleciał do Buffalo. Co za radość. Jak dawniej, razem chodziliśmy na próby, gadaliśmy, nagrywaliśmy dalszy ciąg *Języków teatru*. Premiera była świętem – teatru, uniwersytetu, amerykańskiej i polonijnej publiczności w Buffalo, autora, moim. Poczuję się znów w domu – w domu dramaturgii Tadeusza Różewicza. Przedstawienie odniosło nieklamany sukces. Tadeusz nie żałował, że na nie przyleciał.

1989

Potem przyszła pora na *Przyrost naturalny*, wedle wrocławskiej inscenizacji, w Teatrze Chicago Actors Ensemble (1989), z dobrym, zawodowym zespołem oraz we współpracy z Krzysztofem Zarębskim, scenografem i performerem, który, tak jak kiedyś we Wrocławiu, stworzył sugestywny „environment” plastyczny dla przedstawienia, granego, także, jak kiedyś na Rzeźniczej (przy tej ulicy ma siedzibę Teatr Współczesny), w całym ogromnym gmachu teatru.

2006

Od kiedy sam Tadeusz Różewicz „rozrzucił” swoją *Kartotekę* w czasie eksperymentalnego seansu pracy w 1992 r. w Teatrze Kameralnym we Wrocławiu i opublikował *Kartotekę rozrzuconą* w 1994 r., czułem, że jest moim dobrym

³² M. Robinson, *Cały świat jest klatką*, „Theatre. Yale School of Drama”, vol. XIX, no 1, Fall/Winter 1987.

obowiązkiem ją wyreżyserować. Słyszałem, że sztuka była czytana w radio i zrealizowana w telewizji, ale nie w teatrze. Proponowałem ją, i siebie, jako reżysera, kilku teatrom w Polsce. Żaden nie był zainteresowany, no, a ja już mojego teatru nie miałem. Zabrałem się więc do tłumaczenia *Kartoteki rozrzuconej* na angielski, nieco ją zaadaptowałem dla amerykańskiej widowni – jak zawsze uzyskując na to „placet” autora – i wyreżyserowałem ją na moim uniwersytecie w Buffalo, w nowoczesnym teatrze z przestrzenią zmienną, The Black Box Theatre. Miałem dobrą obsadę kończących studia aktorskie studentów³³.

Warto przytoczyć początek obszernej recenzji amerykańskiego krytyka, Marka Tattenbauma, zawierającej również opis tego przedstawienia, daje on bowiem cenne świadectwo na temat rezonansu Różewicza w Ameryce:

Dzieło Tadeusza Różewicza jest bardzo dobrze znane w Stanach Zjednoczonych w kręgach literackich, zwłaszcza dzięki licznym, znakomitym przekładom jego poezji i dramatu dokonanych przez Adama Czerniawskiego, który, obok wierszy Różewicza, przełożył m.in. *Kartotekę*, *Wyszedł z domu*, *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Odejskie głodomora*. Różewicz znany jest także świetnie w środowiskach teatru awangardowego i akademickiego, a to dzięki Kazimierzowi Braunowi, który wyreżyserował w USA *Kartotekę* (na University of Connecticut w Storrs i w Notre Dame University), *Odejskie głodomora* (w Princeton i w Buffalo), *Przyrost naturalny* (w Chicago), *Białe małżeństwo* (w Port Jefferson w Nowym Jorku). Obecnie zaś przygotował *Kartotekę rozrzuconą*. Miała ona swą amerykańską i pierwszą w języku angielskim premierę w na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Buffalo 25 października 2006 roku właśnie w przekładzie, adaptacji, reżyserii i układzie przestrzeni Kazimierza Brauna.

Bohater *Kartoteki*, odnosząc się do zawirowań swego życia, mówi: „Tak długo wędrowałem, zanim doszedłem do samego siebie”. *Kartoteka* długo wędrowała, zanim osiągnęła formę *Kartoteki rozrzuconej*. [...] Kazimierz Braun, opracowując przekład i adaptację *Kartoteki rozrzuconej*, skorzystał z zachęty wyrażonej przez autora w sztuce: „Potencjalny realizator powinien rozrzucać tekst na swój sposób wedle własnej koncepcji” – i choć zaraz potem autor przestrzega przed takimi zabiegami – to następnie kontynuuje: „Trzymanie się jakiegoś stałego tekstu literackiego jest pozbawione sensu i przeciwne mojej koncepcji, kto tego nie może zrozumieć, niech robi normalną *Kartotekę* albo niech nie nie robi”. Braun, który już nieraz, w uzgodnieniu z autorem, opracowywał jego teksty (m.in. *Przyrost naturalny* we Wrocławiu w 1979 r.), skorzystał tu ze swego wieloletniego i wielokrotnego obcowania z dziełem Różewicza. Przełożył całość *Kartoteki rozrzuconej*, ale niektóre sceny zaadaptował, otwierając je dla amerykańskich aktorów i widzów³⁴.

Recepcja przedstawienia dowiodła, że sztuka istotnie została otwarta.

Zaprosiłem na premierę Tadeusza, ale tym razem nie zdecydował się przyjechać.

To była moja ostatnia premiera jego sztuki. Niejako podsumowała naszą wieloletnią współpracę Justyna Hofman-Wiśniewska:

Różewicz usiłował stworzyć coś niemożliwego – w *Kartotece rozrzuconej* we Wrocławiu z jego udziałem. To było tworzenie teatru „tu” i „teraz”, na gorąco, nie do powtórzenia. [...] Kazimierz Braun w budowaniu swojego teatru wspólnoty, jak mi się wydaje, czy jak ja to odczuwam,

³³ Bohatera grał Matthew Gellin, który został wybitnym aktorem i reżyserem. Obecnie jest Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym American Legacy Theatre w Cincinnati, Ohio.

³⁴ M. F. Tattenbaum, *Przetwarzanie, wyrzucanie i dodawanie fragmentów: „Kartoteka rozrzucona” Różewicza w Stanach Zjednoczonych*, „Gazeta” (Toronto, Kanada) z 12 stycznia 2007, <https://www.cultureave.com/przetwarzanie-wyrzucanie-i-dodawanie-fragmentow-kartoteka-rozrzucona-rozewicza-w-stanach-zjednoczonych/> (dostęp: 24.06.2024).

dąży do czegoś podobnego, ale inną drogą. Wychodzi poza teatr, usiłując nadal trzymać się jego estetyki – myślę, oczywiście, o teatrze wspólnoty. Usiłuje sztuce nadać wymiar czysto ludzki, z teatru stworzyć dzieło ludzkie powstające naprawdę nie na scenie, ale między ludźmi, którzy zgromadzili się w jednym miejscu, by współtworzyć teatr [...] który jest faktem, jest czymś, co powstaje tylko „tu” i tylko „teraz”. To jest teatr, w którym trzeba być. W środku. [...] To samo stale jest u Różewicza. W jego dramaturgii, w jego poezji³⁵.

Gdy w następnych latach przyjeżdżałem do kraju, to już były tylko rozmowy przy herbacie – zawsze powtarzam, bo ważne prawdy trzeba powtarzać, że Wiesława Różewiczowa robiła najlepszą na świecie herbatę. Mówiliśmy o przeszłości, o zmieniającym się świecie i degenerującym się w zastraszającym tempie teatrze, o tym, jakie dramaty warto by pisać i jakie przedstawienia robić, dla jakich widzów. Ile razy ścisnąłem jego dłoń na pożegnanie, przypominało mi się, jak ją wyciągnął do mnie w geście przyjaźni i pomocy, gdy tego kiedyś bardzo potrzebowałem.

I właśnie ta wyciągnięta dłoń wielkiego poety i wielkiego dramatopisarza jest moim najmocniej zapisanym w pamięci wspomnieniem o nim.

Utwory Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna

Akt przerywany. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prapremiera, 28 lutego 1970. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Akt przerywany. Teatr Telewizji, Łódź, 31 sierpnia 1970. Opracowanie tekstu.

Przenikanie. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prapremiera, 28 marca 1971. Adaptacja.

Kartoteka. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prapremiera pełnego tekstu, 13 lutego 1972. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Stara kobieta wysiaduje. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, 13 czerwca 1973. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Białe małżeństwo. Teatr Współczesny, Wrocław, 11 września 1975.

Białe małżeństwo. Slavic Cultural Centre, Port Jefferson, New York, USA, prapremiera amerykańska, 3 grudnia 1975.

Stara kobieta wysiaduje. Teatr Telewizji, Wrocław, 17 maja 1976. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Kartoteka. Teatr Sofia, Sofia, Bułgaria, prapremiera bułgarska 19 lutego 1978. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Kartoteka. PWST Kraków, 1 kwietnia 1979. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni. Przedstawienie pokazane w Bukareszcie.

Przyrost naturalny. Teatr Współczesny, Wrocław, prapremiera, 30 grudnia 1979. Scenariusz i układ przestrzeni.

Kartoteka. University of Connecticut, Storrs, Connecticut, USA, 28 marca 1980. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Kartoteka. Notre Dame University, South Bend, Indiana, USA, 23 kwietnia 1982. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Stara kobieta wysiaduje. Project Arts Centre Theatre, Dublin, Irlandia, prapremiera irlandzka 28 września 1983. Opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

³⁵ J. Hoffman-Wisniewska, *Grand Dame – Grand Théâtre*, w: *Mój teatr Różewicza*, dz. cyt., s. 15–16.

- Pułapka*. Teatr Współczesny, Wrocław, prapremiera polska, 7 stycznia 1984.
Odejskie głodomora. McCarter Theatre, Princeton, New Jersey, USA, prapremiera amerykańska, 9 kwietnia 1986.
Odejskie głodomora. Pfeiffer Theatre, Buffalo, New York, USA, 23 kwietnia 1987. Scenariusz i układ przestrzeni.
Przyrost naturalny. Chicago Actors Ensemble, Chicago, Illinois, USA, 23 września 1989. Scenariusz i układ przestrzeni.
Kartoteka rozrzucona. Black Box Theatre, University at Buffalo, prapremiera amerykańska, 25 października 2006. Przekład na angielski, opracowanie tekstu i układ przestrzeni.

Bibliografia

- Bereś S., Braun K., *O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 17.
Braun K., *Mój teatr Różewicza*, Rzeszów 2023.
Braun K., *Text and Performance: Envisioning Różewicz’s Birth Rate*, w: R. Knopf, J., *Theatre of the Avant-Garde 1950–2000*, New Heaven & London 2011.
Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
Hahn E., *Spektakt teatralny jako komunikat: „Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna*, „Annales Silesie” 1978, vol. 8.
Recenzje, omówienia, analizy poszczególnych przedstawień tekstów Tadeusza Różewicza w realizacji Kazimierza Brauna (wybór), w: K. Braun, *Mój Teatr Różewicza*, Rzeszów 2023, s. 205–209.
Schlatter J., *Giving Birth to “Birth Rate”. A Theatre Collaboration of Tadeusz Różewicz and Kazimierz Braun*, “Theatre Three. A Journal of Theatre and Modern Drama of the Modern World”, Spring 1989.