

Kurtyna w górę

JANUSZ R. KOWALCZYK

Kazimierz Braun jest autorem przedstawienia, które natychmiast ustawiłem w jednym rzędzie z takimi teatralnymi olśnieniami, jak widowiska Tadeusza Kantora, Konrada Swinarskiego czy Henryka Tomaszewskiego. Była to inscenizacja *Białego małżeństwa* Tadeusza Różewicza we wrocławskim Teatrze Współczesnym w 1975 r. Do dziś mam w pamięci wrażenie, jakie na mnie, wówczas studentie teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, wywarła. Wszystko, co od tamtej pory wyszło spod ręki Kazimierza Brauna staram się oglądać i, oczywiście, czytać.

Braun jest jednym z niewielu ludzi teatru łączących teorię z praktyką, którzy w obu tych sferach osiągają równie znaczące rezultaty. Jako reżyser ma w swoim dorobku ponad 130 widowisk teatralnych i telewizyjnych w kraju i za granicą. Są wśród nich sztuki Norwida, Różewicza, *Dziady* Mickiewicza, *Anna Livia* według *Ulyssesa* Joyce'a, *Dżuma* według Camusa.

W latach 1967-1974 kierował Teatrem im. Osterwy w Lublinie, a w okresie 1975-1984 Teatrem Współczesnym we Wrocławiu. Wykładał na Uniwersytecie Wrocławskim, uczył aktorstwa i reżyserii we wrocławskiej filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Od 1985 r. mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych, gdzie reżyserował w licznych teatrach oraz wykładał na New York University, University of California, DePaul University w Chicago i innych. Obecnie jest profesorem na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork. To człowiek-institucja. Jako pisarz i historyk teatru ma na koncie ćwierć setki książek opublikowanych w językach polskim i angielskim. Jest jednym z niezaprzeczalnych teatralnych autorów i niekwestionowanym ambasadorem polskiej kultury w Stanach Zjednoczonych.

Jego *Kieszonkowa historia teatru polskiego* – z piękną okładką projektu Leszka Mądziaka – powinna znaleźć się w każdej domowej bibliotece. Imponuje zarówno erudycją, jak i zwięzłością. Na 278 stronach pomieścił autor dzieje Polski, głęboko odcisnięte w doskonalie udokumentowanej historii naszej myśli teatralnej i praktyki scenicznej.

Od czasów średniowiecznych do oświecenia nasz teatr czerpał z wzorców zachodnich. Autor skrupulatnie odnotowuje zachowane świadectwa przedstawień, w których polskie zabytki językowe zaczynały wypierać wszechobecną łacinę. Rodzime imitacje sztuk obcojęzycznych, zrazu nieporadne, stopniowo stawały się coraz dojrzalsze pod względem artystycznym. Teatr dojrzał również jako instytucja.

Obok przystępności, największym walorem książki jest ukazanie wpływu wielkiej historii na kształt polskiej sceny – ale i odwrotnie. Już od czasów oświecenia wydarzenia teatralne były w stanie rozgrzać w widzach patriotycznego ducha. *Powrót posła* (1791 r.) i *Kazimierz Wielki* Juliana Ursyna Niemcewicza (1792 r.), *Dowód wdzięczności narodu* (1792 r.), *Henryk VI na łowach* (1792 r.) oraz *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego (1794 r.) – przepu-

szczone przez carską cenzurę jako "opera ludowa" – to przedstawienia, na które publiczność reagowała manifestacjami patriotyzmu. Z czasów nam bliższych podobnie postąpili widzowie *Dziadów* Mickiewicza w inscenizacji Kazimierza Dejmka (1967 r.). Stało się to pretekstem dla władz PRL do zdjęcia przedstawienia ze sceny Teatru Narodowego, a w konsekwencji przyczyniło się do brzemiennej skutki politycznych wydarzeń marcowych 1968 r.

Bogaty materiał faktograficzny pod piórem Kazimierza Brauna przekształca się w swobodną gawędę o najważniejszych momentach rozwoju myśli teatralnej w Polsce, począwszy od średniowiecznych dramatów liturgicznych, a kończąc na współczesnym teatrze alternatywnym.

Ożenił się z Polką. Grał po polsku, odwiedzając gościnnie Poznań (1854 r.) i rodzinną Warszawę (1865 r.). Obok Heleny Modrzejewskiej był drugim aktorem, który w XIX wieku zdobył status międzynarodowej gwiazdy. W naszych czasach udało się to tylko Andrzejowi Sewerynowi.

Szczególną uwagę poświęca autor dwudziestowiecznym przemianom polskiego teatru, ukazując zarówno sylwetki wybitnych reformatorów – Stanisława Wyspiańskiego, Juliusza Osterwy, Stefana Jaracza, Leona Schillera, Wilama Horzycy, Konrada Swinarskiego, Kazimierza Dejmka, Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego, Józefa Szajny – jak też podkreślając rolę niezwykle osobowości reżyserów i aktorów w doskonaleniu artystycznej wizji polskiej sceny.

atry zawodowe, państwowe, skądinąd tradycyjne".

Orientację w bogatym materiale uprzyjemniają liczne zestawienia, tablice chronologiczne i tematyczne oraz uzupełniające całość indeksy. To niezwykle cenna pomoc w popularyzacji wiedzy o polskim teatrze, w kształtowaniu świadomości naszej bogatej tradycji i znaczącego dorobku, stanowiących już nieodłączny element kultury jednoczącej się Europę.

Mimo profesorskiego tytułu autor – człowiek teatru wyczułony na komunikatywną rolę języka – napisał książkę popularyzatorską ku ogólnemu użytkowi, nie zaś dla hermetycznego środowiska badawczo-naukowego. Nie ma w niej śladu niezrozumiałych wyrażań i drętwości naukowych wywodów, toteż czyta się ją znakomicie.

wo skorzystałem z uprzejmości autora projektu okładki książki Leszka Mądziaka, który powierzył mi swój jedyny egzemplarz.

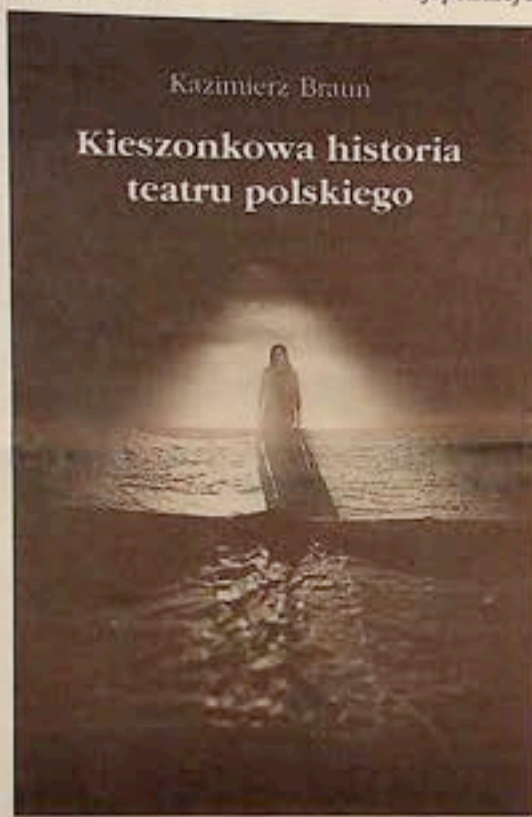
Gdyby nie ten przypadek, nie miałbym pewnie okazji przekonać się, jak olbrzymim wzięciem cieszy się ta książka Kazimierza Brauna. Nic dziwnego. To równie dobrze napisany przewodnik, jak ten po dziejach polskiego teatru. W podobnie przystępny i syntetyczny sposób opowiadający o wydarzeniach teatralnych na tle historycznych i kulturowych przemian. 211 stron chronologicznie, geograficznie i wedle hierarchii ułożonego materiału. Z życia teatralnego poszczególnych kontynentów i państw autor wydobyla i przedstawia najbardziej charakterystyczne zjawiska, które najsilniej zaważyły na historii światowego teatru. Daje zwięzłe portrety twórców i artystów o liczącym się dorobku.

Orientację w bogatym materiale – na podobnej zasadzie jak w omawianym wcześniej tomie – ułatwiają liczne zestawienia i indeksy. Ścisła data – XX wiek – w przypadku niektórych zjawisk teatralnych, szczególnie tych o egzotycznym rodowodzie, nie jest zresztą przestrzegany. Z korzyścią dla czytelnika, który dostaje nie tylko zwięzły wykład o najnowszych dziejach teatru Meksyku, Chin czy Australii, ale zostaje też wprowadzony w ich tradycje i rytuały, niekiedy zresztą o znacznie wcześniejszym rodowodzie niż europejskie.

Współczesny teatr ukształtowany został w minionym wieku i z tą tezą profesora Kazimierza Brauna nie ma powodu polemizować. Zasadniczo dzielił się na teatr kultury Zachodu – praktykowany w Europie, całej Ameryce i importowany na inne kontynenty, oraz na teatr kultur miejscowych. Formy uprawiania tego teatru dzielą się z kolei na tradycyjne, popularne i awangardowe. Formy tradycyjne przechowywały w niezmiennym kształcie dawne style i konwencje. Formy popularne czerpały z różnorodnych tradycji, ale otwarte były zwłaszcza na współczesną widownię, uwzględniając jej zainteresowania i potrzeby. Formy awangardowe, eksperymentalne, poszukujące torowały drogi przemian teatru. Awangarda także odwoływała się do tradycji, interpretując ją na nowo. Była nastawiona na przyszłość: zmiany, postęp, rozwój. Z doświadczeń awangardy nieustannie korzystał teatr popularny, osuwając i anektując niektóre jej zdobycze.

"Historia teatru XX w." w skali ogólnej dzieli się zasadniczo na dwie, prawie równe części, rozdarte – jak we wszystkich innych dziedzinach życia ludzkości – przez II wojnę światową – pisze Braun. – W pierwszej części XX w. zbudowane zostały podstawy filozoficzne, estetyczne, etyczne, społeczne i organizacyjne nowoczesnego teatru oraz dokonane radykalne reformy artystyczne. W wielu krajach w pierwszej połowie wieku dominował teatr amatorski, a teatr zawodowy dopiero się formował. Wtedy też miała miejsce Wielka Reforma Teatru, która odmieniła teatr europejski i powoli promieniowała na inne kontynenty.

W drugiej części XX w. teatr stanął przed nowymi zagadnieniami i wyzwaniem. Starał się na nowo zdefiniować swe funkcje, cele i zasady tworzenia. Stopniowo po-



Kazimierz Braun
Kieszonkowa historia teatru polskiego



Kazimierz Braun
Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku

Autor nie unika tematów tabu. Przypomina historię aktora Bogumiła Dawisona (1818-1872), który spotykając się z afroantami jako Żyd, opuścił Warszawę. "We Lwowie Dawison, który był dwujęzyczny, zaczął występować w przedstawieniach niemieckich, granych tam równoległe z polskimi – pisze Braun. – Teatr niemiecki był jednak uważany za zagrożenie przez aktorów polskich i bojkotowany przez polską publiczność. Dawison lekkomyślnie zlekceważył nastroje. W rezultacie stał się przedmiotem ataków: był publicznie łżony, aktor Zenopolski pobił go kijem, rozpuszczono o nim plotkę, że jest szpiegiem austriackim, patriotyczna młodzież urządziła przeciw niemu demonstrację w czasie przedstawienia. Podróż do Wiednia i podpatrywanie tam wybitnych aktorów natchnęły Dawisona myślą o opuszczeniu kraju i spróbowaniu szczęścia na scenach niemieckojęzycznych".

Grał w Wiedniu i Dreźnie. Wyprowadził się na występy gościnne po całych Niemczech, do Paryża, Budapesztu, Pragi, pod koniec życia do Stanów Zjednoczonych. Grał Otella, Ryszarda III, Makbeta, Shylocka, Mefista, Franciszka Moore'a, w których osiągnął wielkość.

"Druga Reforma w Polsce miała wyraźny aspekt polityczny, bowiem w systemie totalnej kontroli, obejmującym również teatr, każde wykroczenie, eksperyment, innowacja były same przez siebie antytotalitarne" – stwierdza Braun w rozdziale *Teatr w kraju "realnego socjalizmu" (1956-1980)*. "Z tego powodu teatr awangardowy stanowił potężną broń w walce z systemem. Był więc ściśle kontrolowany (a także reglamentowany) przez władze. Artyści awangardowi kwestionowali system wprost i pośrednio – nawet gdy skupiali się wyłącznie na problemach artystycznych. Zespoły awangardowe z punktu widzenia estetyki były zarazem wyrotowe z punktu widzenia polityki. Ponieważ posługiwanie się awangardowymi środkami wyrazowymi miało walor kontestacji systemu totalitarnego i mechanizmów ucisku, w Polsce baczyle awangardy stopniowo «infekowały» całe życie teatralne, ku oburzeniu władz i sterowanej przez nie krytyki. Dramat absurdu, który na Zachodzie miał bardzo ograniczoną widownię, u nas grany był dla publiczności masowej, a różne środki i chwytły młodych zespołów Drugiej Reformy, zwłaszcza te najbardziej oczywiste – kwestionowanie sceny pudełkowej, współczesnictwo, nagość – przejmowane były przez te-

Żeby moja recenzja nie wyglądała na panegiryk, wspomnę na koniec o dostrzeżonych błędach. Nazwisko Jerzego Radziwiłowicza należy pisać przez jedno "l", aktor Kopczewski, popularnie zwany Buleczką, ma na imię Jerzy nie Jan, a reżyser Ciepłak – Piotr, nie Ryszard. Teatr Luby Zarembiny nazywa się Stacja Szamocin, nie Szamociny i jest w Szamocinie, nie w Szamocinach. Warto poprawić w następnym wydaniu, bo nie wątpię, że książka doczeka się wznowień.

Tego samego należałoby oczekiwać od oficyny Norbertinum w odniesieniu do *Kieszonkowej historii teatru na świecie w XX wieku* Kazimierza Brauna, wydanej przed trzema laty. Tom do recenzji pozyskałem od wydawcy, Norberta Wojciechowskiego, który przysłał mi swój "żelazny" egzemplarz. Zapewniałem szefa oficyny, że zaraz po przeczytaniu odeślę książkę w stanie nienaruszonym. Nieopatrznie wziąłem ją jednak w podróż – pech chciał, że na docelowej stacji wysiadłem z pociągu bez niej. Nigdy wcześniej mi się to jeszcze nie zdarzyło, choć "od zawsze" czas podróży skracać sobie lekturą. Moje poszukiwania utraconego tytułu po księgarniach i antykwariatach Krakowa, Warszawy i innych miast Polski trwają. Chwilo-

– asyryjskich lub egipskich. W ich otoczeniu znajdujemy istoty utwierdzające mitologizację sfery przedstawieniowej: fauny, sfinksy, Minotaura. Ale bodaj najważniejszą postacią staje się kobieta, już od 1960 roku bohaterka Lebensteinowego *Karnetu intymnego* – Nierządnica Babilońska (która pojawiła się też w ilustracjach do *Apokalipsy*) albo ładacz-nica paryska. Doczesna witalność miesza się w jej przedstawieniu z wiecznym z rozpadem, najjędrniejsze, najpowabniejsze ciało jest naznaczone piętnem psucia się, gnicia. Ten naznaczony gorzką groteską świat artysta powołuje do życia w gamie nasyconych brązów, zieleni, bordo, nie stroniąc od czerni; przedstawia go w ekspresyjnych skrótach.

W latach 1970. powstały serie umownie przedstawiające kino czy salę sądową. Swoiście interpretowała je Mary McCarthy: "Nie wiem, czy Lebenstein czyta Platona, ale gdy patrzyłam na jego obrazy publiczności w kinie, zafascynowanej ekranem, przyszła mi na myśl jakaś smutna, zdegradowana wersja mitu «jaskini»". Kolejny, tym razem malowany gwaszem, nieformalny cykl przedstawiał wnętrza przybytków rozkoszy (*Sweet Bar*). Przestrzeń organizują w tych obrazach wyraźne podziały płaszczyzn, na tle których, wśród innych sylwet pojawia się Śmierć. Fizjonomie człekopodobnych istot znów mają zwierzęce cechy: dzioby, pyski, kocie wąsy. Czas milczących spotkań tych stworów wydaje się zatrzymany, a najistotniejszy staje się czynnik przyporządkowania cielesności tak Erosowi, jak i Thanatosowi, zderzenia kwitnącej, niekiedy wyuzdanej kobiecości ze szkieletem. Nie bez powodu Miłosz nazwał Lebensteina w cytowanym liście "malarzem barokowym". Uwydatniana wykwintnością graficzną sensualność sytuuje się w obszarze nieodległym od obsesyjnych wizji Hansa Bellmera – także dzięki giętkiemu konturowi czy połyskującym wymownie, choć z rzadka refleksom światła.

Do ostatnich ważnych cykli należy *Pergamon* powstały w latach 90. z inspiracji słynnym, zobaczonym w Berlinie, późnoantycznym ołtarzem Zeusa, oraz seria nagich figur na schodach. Znów dała znać wpisana w całe dzieło Lebensteina dychotomia powabu i brzydoty, jedności i mortalnego rozpadu.

*

Malarz, który nie budzącą optymizmu kondycję człowieka dwudziestowiecznego określał barwami ziemi, by nie powiedzieć paletą "spod ziemi", a jego sylwetę z trudem wyabstrahowywał z groteskowego, półmitycznego bestiarium, zawsze "grzeszył" wobec widza specyficznym poczuciem humoru. Dzięki temu jego mroczne, głęboko przeżyte wizje nie drażniły sztucznym patosem, jak w obrazach Zdzisława Beksińskiego. A kolejny spośród wybitnych ludzi pióra świadek XX wieku i przyjaciel Lebensteina, Aleksander Wat, mógł zadedykować mu wiersz doskonale wpisujący się w malarską poetykę obrazów twórcy "figur osiowych". Zaczynał się on od słów: *Szanując się kościotrup! nigdy nie pokazuje się nago / Tkanka tłuszczowa jest jego ochroną. Także mięśnie. I skóra, cudna skóra. Która z wiekiem mi sflaczała. Eheu! Skóra! sflaczała, ale mam kostium od Balenciagi!*. □