

Joanna Michalczuk

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (PL)

ORCID: 0000-0001-6809-0952

Tajemnica życia i teatru

Teatralne widzenie świata w powieściach Kazimierza Brauna

Abstract

Mystery of Life and Theater: The Theatrical Vision of the World in Kazimierz Braun's Novels

This article analyzes Kazimierz Braun's works from 2016–2020 (*Dzwon na trwogę* [Alarum Bell], *Płonący teatr* [The Burning Theatre], *Próba Apokalipsy* [Apocalypse Rehearsal] and *Teatr@ziemia.niebo* [Theatre@earth.heaven]) as a series of theater novels with an autobiographical slant. Here, theater becomes a theme, a space for creation, a contribution to reflections on the condition of contemporary theater art, and a way of seeing the world. The image of theater in the memory of Braun the theater director is combined with a dream of theater and a vision of its desired future, which are embedded in a mythologizing memory. The central question of theater's mission at the individual, national, and social level is accompanied by a critical reflection on present theater, which largely stems from Braun's evaluation of the achievements of so-called "Second Theatre Reform," of which he was a participant and chronicler. Therefore, an important point of reference in the analysis of Braun's novels is provided by his articles and books in theater studies. The mystery

of life and theater, which the author of the article has identified as the leitmotif of the novel series, concerns the close relationship between the creative world and the spiritual dimension of human existence and refers to the transformation of the real, finite, and temporal into the imaginary, spiritual, and immortal. In Braun's essentialist view, this mystery is at the same time the essence of theater and acting. The author argues that the metatheatrical dimension of the world constructed in Braun's novels is closely linked to the process of the author's self-interpretation and self-creation as a scholar and practitioner.

Keywords

Kazimierz Braun, theatrum mundi, theater novel, theater's mission, autobiographism

Abstrakt

Artykuł jest analizą utworów Kazimierza Brauna z lat 2016–2020 (*Dzwon na trwogę*, *Płonący teatr*, *Próba Apokalipsy* i *Teatr@ziemia.niebo*), ujętych jako cykl ujawniających nachylenie autobiograficzne powieści teatralnych. Teatr staje się w nich tematem, przestrzenią kreacji, przyczynkiem do rozważań o kondycji współczesnej sztuki teatralnej oraz sposobem widzenia świata. Obraz teatru przechowanego w pamięci Brauna reżysera łączy się z wtopionym w mitologizującą pamięć marzeniem o teatrze i projekcją jego pożądanej przyszłości. Prymarnej kwestii misyjności teatru w wymiarze indywidualnym, narodowym i społecznym towarzyszy krytyczna refleksja o teatralnej teraźniejszości, w znacznej mierze wyrastająca z oceny dokonań Drugiej Reformy Teatru formułowanej przez jej uczestnika i kronikarza. Dlatego ważnym punktem odniesienia w analizie powieści są teatrologiczne artykuły i książki Brauna. Tajemnica życia i teatru – wydobyta przez autorkę jako lejtmotyw powieściowego cyklu – dotyczy ścisłego związku między światem kreacji a duchowym wymiarem ludzkiego istnienia i odnosi się do transformacji realnego, skończonego i doczesnego w wyobrażone, duchowe i nieśmiertelne. W esencjalistycznym ujęciu Brauna tajemnica ta jest zarazem istotą teatru i aktorstwa. Autorka stawia tezę, że wymiar metateatralny konstruowanego w powieściach Brauna świata łączy się ściśle z procesem autointerpretacji i autokreacji autora jako badacza i praktyka.

Słowa kluczowe

Kazimierz Braun, theatrum mundi, powieść teatralna, misja teatru, autobiografizm

Kazimierz Braun – reżyser teatralny mieszkający poza krajem od połowy lat osiemdziesiątych, niegdyś dyrektor teatrów w Lublinie i we Wrocławiu, teatrolog mający w swoim dorobku dydaktycznym zajęcia z historii i teorii teatru, aktorstwa i reżyserii, scenografii i dramatopisania, autor dramatów i adaptacji, poeta i prozaik – znany jest badaczom i entuzjastom teatru przede wszystkim jako praktyk sceny i człowiek nauki¹. Teatr – największa pasja Brauna – to motyw wpisany we wszystkie dziedziny jego działalności, również w rzadziej przywoływaną twórczość literacką, zwłaszcza powieściową². Celem niniejszego artykułu jest analiza konstruowanej w powieściach Brauna wizji teatru, która powstaje poprzez połączenie obrazu teatru przechowanego w jego reżyserskiej pamięci z wtopionym w tę mitologizującą pamięć³ marzeniem o teatrze, jakim powinien być⁴. Najistotniejszym elementem rozpisanej na cztery tomy wizji jest refleksja o misji teatru w życiu indywidualnym, narodowym i społecznym oraz towarzysząca jej przestroga, która wyrasta z obaw „uczestnika, świadka i kronikarza Drugiej Reformy Teatru [...] po latach [...] jej pełnego gorzycy krytyka”⁵.

¹ Zob. m.in. Kazimierz Braun, *Teatr wspólnoty* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972); *Druga Reforma Teatru? Szkice* (Wrocław: Ossolineum, 1979); *Przestrzeń teatralna* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982); *Teatralizacja życia: Praktyki i strategie* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2020); *Druga Reforma Teatru: Ludzie – Idee – Zdarzenia* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022).

² Braun zadebiutował jako prozaik w latach pięćdziesiątych XX wieku (anonimowo opublikowane opowiadanie „Oczy zamknięte”, *Nasze Sprawy*, nr 11/12 (1956): 12–13), ale po formę powieściową sięgnął w okresie emigracyjnym. Po 2010 powieści zdominowały jego twórczość literacką, zob. Kazimierz Braun, *Piramida: Wspomnienia nie tylko teatralne* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022), 413. Twórczość prozatorska stała się przedmiotem monografii Barbary Trygar, zainteresowania badaczki nie koncentrują się jednak na aspektach teatralnych. Zob. Barbara Trygar, «Ja» w drodze do wolności, prawdy i piękna: *Aspekty aksjologiczne twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019), <https://pbc.rzeszow.pl/dlibra/docmetadata?showContent=true&id=11029>. Aspekty te – choć także jedynie kontekstowo – pojawiają się w monografii wieloautorskiej: Jolanta Pasterska i Barbara Trygar, red., *Doświadczenie – przeżycie – kontemplacja: Pisarstwo Kazimierza Brauna* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017). Zob. zwłaszcza Jolanta Pasterska, „Kazimierza Brauna dyskurs o współczesności: Rozważania wokół powieści *Dzwon na trwogę*”, w: Pasterska i Trygar, *Doświadczenie – przeżycie – kontemplacja*, 117–133.

³ O mitologizującej funkcji pamięci jako symptomatycznej dla literatury Brauna, ze szczególną wyrazistością odstanianej we wspomnieniowych zapisach tematyzujących twórczość teatralną, zob. Grażyna Maroszczyk, „Wobec historii, wobec teatru: Poetyka i pragmatyka wywiadów książkowych z Kazimierzem Braunem”, w: Pasterska i Trygar, *Doświadczenie – przeżycie – kontemplacja*, 144. Zob. też przywoływany przez autorkę tekst: Przemysław Czapliński, „Wznoszenie biografii: Proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu”, *Teksty Drugie* nr 3 (1999): 55–76, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/70841/edition/59175>.

⁴ Zob. Braun, *Piramida*, 415.

⁵ Braun, *Druga Reforma Teatru: Ludzie – Idee – Zdarzenia*, 14.

Podstawę analizy stanowią opublikowane w latach 2016–2020 utwory *Dzwon na trwogę*⁶, *Płonący teatr*⁷, *Próba Apokalipsy*⁸ i *Teatr@ziemia.niebo*⁹ ujęte jako cykl ujawniających nachylenie autobiograficzne powieści teatralnych¹⁰, w których rozważania o roli i zadaniach teatru są ważniejsze od opisu fikcjonalnego świata teatru¹¹. Antycypowana tytułem artykułu i wydobyta jako lejtmotyw cyklu tajemnica życia i teatru dotyczy ścisłego związku między światem kreacji i duchowym wymiarem ludzkiego istnienia. Misja sztuki scenicznej, której poświęcono cały cykl, polega na nieustannym przypominaniu o tym związku. Istotnym wątkiem artykułu jest teza, że wymiar metateatralny konstruowanego w powieściach Brauna świata łączy się ściśle z procesem autointerpretacji i autokreacji autora jako badacza i praktyka. Dlatego ważnym punktem odniesienia w analizach będą stricte teatrologiczne artykuły i książki autora.

Misja teatru

Bliski Braunowi teatr to taki, który zmierza do pokazania człowieka „w jego zmaganiu o pełnię życia”¹², czyli otwiera z jednej strony relacyjną przestrzeń spotkania osób, z drugiej – możliwość przeżywania transcendencji własnego istnienia, jak pisze o misji teatru Wojciech Kaczmarek¹³. Wizja teatru konstruowana przez Brauna w powieściach i tekstach eseistycznych, odwołująca się do fundamentów aksjologicznych¹⁴ i narodowej tradycji, przybiera formę nostalgicznego marzenia o przeszłości¹⁵ i projekcji pożądanego teatru przyszłości. Refleksja reżysera na temat teatralnej teraźniejszości ma natomiast charakter

⁶ Kazimierz Braun, *Dzwon na trwogę* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2016).

⁷ Kazimierz Braun, *Płonący teatr* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2018).

⁸ Kazimierz Braun, *Próba Apokalipsy* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2018).

⁹ Kazimierz Braun, *Teatr@ziemia.niebo* (Warszawa: Prohibita, 2020).

¹⁰ Podstawowe cechy i wyznaczniki inwariantu gatunkowego powieści teatralnej zob. Anna Sobiecka, „Powieść teatralna a postawa autobiograficzna”, w: *Autobiografizm i okolice: Prace ofiarowane Profesor Małgorzacie Czermińskiej*, red. Tadeusz Sucharski i Bernadetta Żynis (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2011), 101–114.

¹¹ Zob. Sobiecka, „Powieść teatralna”, 103.

¹² Wojciech Kaczmarek, „Teatr a antropologia przełomu XX i XXI wieku”, w: *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. Anna Podstawka i Agnieszka Jarosz (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011), 21. Kaczmarek, podobnie jak Braun, patrzy na teatr przez pryzmat chrześcijańskiej antropologii.

¹³ Zob. Kaczmarek, „Teatr a antropologia”, 20–24.

¹⁴ Zob. Kazimierz Braun, *Nadmiar teatru* (Warszawa: Czytelnik, 1984), 265–269.

¹⁵ Jak pisze Czapliński, „nostalgia potrafi idealizować każde doświadczenie i każdą przeszłość, przedstawiając nie to, co było, lecz to, co z dawnego nostalgik wybiera jako wartość nienaruszoną”, Czapliński, „Wznoszenie biografii”, 63.

krytyczny. Mówiąc o kryzysie, autor wiąże go między innymi z negatywnymi skutkami rozwoju nurtu, który przed laty nazwał Drugą Reformą:

po trzech dekadach walki o nowy teatr albo uległa naciskowi kultury masowej i komercyjnej, albo po prostu poddała się, pozwoliła teatr zdegradować, przejąc przez przemysł rozrywkowy, przestawiła go na boczny tor „nizowych” praktyk „nowego rytuału”¹⁶

Druga Reforma, ofiarowując teatrowi „wiele dobrodziejstw, z których najważniejszy i najcenniejszy był ów żar wolności [...] w dziedzinie tworzenia, transmitowany częstokroć w dziedzinę polityki [...], równocześnie spowodowała w teatrze wiele zniszczeń”¹⁷. Najbardziej istotne z nich to według Brauna:

odebranie teatrowi wrażliwości moralnej i świadomości aksjologicznej; wyrugowanie z teatru wybitnej literatury współczesnej; zaprzestanie uprawiania teatru jako służby – narodowej, społecznej; zaniechanie teatru jako „zbiorowego obowiązku”¹⁸

Krytyczna ocena terażniejszości nie dotyczy jednak wyłącznie teatru, lecz wskazuje na kryzys antropologiczno-kulturowy, który ma związek z erozją wartości duchowych, artystycznych i społecznych.

Braun nieprzypadkowo przywołuje diagnozę Norwida: „Teatr i drama współczesna [...] krytyki nie wytrzymują i umarłymi są”¹⁹, gdy upomina się o teatr żywy – czyli teatr „żywej obecności żywych ludzi”, który służy odrodzeniu i „«zmartwychwstaniu»” człowieka i świata²⁰. Norwid to bowiem jego literacki i teatralny autorytet²¹, a Norwidowe widzenie świata poprzez teatr to przedmiot

¹⁶ Braun, *Druga Reforma Teatru: Ludzie – Idee – Zdarzenia*, 10. W książce zbierającej preredagowane artykuły sprzed lat i opatrzonej nowym wstępem Braun pisze o współcześnie odczuwanych i obserwowanych pozytywnych i negatywnych skutkach Drugiej Reformy (datowanej od połowy lat pięćdziesiątych do połowy osiemdziesiątych). W zamierzeniu autora publikacja ma być nie tylko przypomnieniem dokonania Drugiej Reformy, ale także pomocą w zrozumieniu tego, co dzieje się w teatrze obecnie.

¹⁷ Braun, 14.

¹⁸ Braun, 14. Badacz ma świadomość stosowania uogólniających uproszczeń; podkreśla, że nie jest to pełny obraz współczesnego życia teatralnego, nie wszystkie bowiem jego obszary objęła Druga Reforma. Sposób ukazania teatralnej współczesności w powieściach to kwestia odrębna.

¹⁹ Cyprian Norwid, „Białe kwiaty”, w: *Pisma wszystkie*, red. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 6, *Proza*, cz. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 194.

²⁰ Kazimierz Braun, „Teatr umarł? To zapytajmy – kiedy teatr żyje? [Międzynarodowy Dzień Teatru 2022]”, *Polonia Christiana*, 27 marca 2022, <https://pch24.pl/kazimierz-braun-teatr-umarl-to-zapytajmy-kiedy-teatr-zyje-miedzynarodowy-dzien-teatru-2022/>.

²¹ Zob. np. Antoni Dunajski, „Wstęp: Kazimierz Braun wobec Cypriana Norwida”, w: Kazimierz Braun, *„Mój” teatr Norwida* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014), 12.

jego artystycznych i naukowych zainteresowań²². Powieści Brauna ujawniają fascynację nie tylko Norwidem, lecz także między innymi Stanisławem Wyspiańskim²³ oraz Juliuszem Osterwą jako twórcą „wielkiego widowiska plenerowego – poetyckiego, religijnego, patriotycznego i wspólnotowego”²⁴ i wizjonerem teatru. Powieściowy teatr Brauna ma podobne ambicje. Proponuje wgląd w rzeczywistość społeczną, a zarazem otwiera perspektywę transcendentalną dzięki temu, że nie tylko aktywuje, lecz także afirmuje *Dei theatrum mundi*. W takiej perspektywie twórczość teatralna zostaje bezpośrednio powiązana z sensem ludzkiego życia. Zasadność postrzegania teatru przez pryzmat wpisanej w jego istotę misji wzmacnia szeroko odmalowywany w powieściach kontekst najistotniejszych – zdaniem Brauna – problemów współczesnego świata Zachodu²⁵.

Powieści o teatrze – powieści teatralne

Bohaterowie cyklu powieściowego to ludzie teatru i osoby w jakiś sposób związane ze sceną. Pojawiają się w przestrzeniach teatralnych albo tworzą przedstawienia w miejscach nieteatralnych. Rozmawiają o procesie powstawania spektakli i problemach twórczości scenicznej, między innymi o jej sensie moralno-religijnym i społeczno-narodowym. Teatr staje się więc tematem, przestrzenią powieściowych wydarzeń oraz sposobem widzenia świata i ludzkiego życia. Społeczno-kulturowa polska rzeczywistość została wpisana w naznaczony

²² Zob. Kazimierz Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 9; zob. też np. Dunajski, „Braun wobec Norwida”, 12–32. O Norwidowskim pojmowaniu świata jako *theatrum mundi* wynikającym z krytycznej oceny ówczesnej społecznej rzeczywistości i wyostrzonej świadomości konfliktu między społeczeństwem a jednostką (rozumianego jako dramat życia ludzkiego rozgrywany na scenie teatru świata) pisał Świontek. Zob. Sławomir Świontek, „Norwidowski teatr świata”, *Pamiętnik Literacki* 62, z. 3 (1971): 46. Późny romantyk zbliża się zarówno do *hominis theatrum mundi*, charakteryzując rzeczywistość jako teatr zakłamania, jak i do *Dei theatrum mundi*, postulując chrześcijańską wizję teatru świata, zob. Świontek, 48 i nast. Braun odkrywa nagromadzenie teatralnej metaforyki i jej swoiste konkretyzacje w Norwidowskich tekstach literackich (zob. Braun, „Żywiół teatralny w twórczości Norwida”, w: *Norwida teatr bez teatru*, 11–51), ale też chętnie korzysta z Norwidowskich dookreśleń, nasycając własną twórczość teatralną terminologią. Zob. np. Dunajski, „Braun wobec Norwida”, 16 i nast. Braun szczególnie wnikliwie bada u Norwida interesujący go – jako badacza i powieściopisarza – mechanizm przenoszenia materiału z życia do przestrzeni literackiej. Zob. Braun, „Środki wyrazowe Norwida dramaturga”, w: *Norwida teatr bez teatru*, 169–224; Dunajski, „Braun wobec Norwida”, 23.

²³ Zob. np. Joanna Michalczuk, „«Teatr powinien być narzędziem Sprawy»: Wokół twórczości artystycznej Kazimierza Brauna”, w: 1984: *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, red. Kamila Budrowska, Wiktor Gardocki i Elżbieta Jurkowska (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 371–390; Trygar, „Ja” w drodze do wolności, 60–62.

²⁴ Braun, *Piramida*, 15.

²⁵ Kształt powieściowych światów obejmujących różne środowiska artystyczne na kontynencie europejskim i amerykańskim, ale wychodzących poza teatr, by sygnalizować narastające „zagrożenia dla całej ludzkości” (Braun, *Piramida*, 415), zrodzony jest z obaw dotyczących przede wszystkim konfliktów na tle religijnym, kryzysu migracyjnego w Europie i globalnego konfliktu zbrojnego.

katastrofizmem obraz świata, w którym – jak w soczewce – skupiają się znamionujące kryzys problemy współczesności. Powieści o teatrze – czasów komunizmu i współczesnym – są wypełnione filozoficzno-refleksyjnymi rozmyślaniami nad aksjologicznym podłożem działalności artystycznej i jej teologicznymi odniesieniami. Przynoszą także zapis intymnego doświadczania Boga w chwilach, w których konkrety świata poznawalnego zyskują wymiar symboliczny i odsłaniają przestrzeń duchową.

Dzwon na trwogę przedstawia fikcyjne wydarzenia związane z atakiem terrorystycznym przeprowadzonym w klasztorze franciszkańskim podczas przygotowań do wystawienia przez zakonną wspólnotę dramatu przybyłego z zagranicy polskiego reżysera profesora. Przechowywany w klasztorze tytułowy dzwon to symbol „trwania polskiej, katolickiej tradycji”²⁶, a powieść – podobnie jak późniejsze ogniwa cyklu – przypomina o istocie teatru i jego powinnościach, aby dowieść konieczności jego radykalnej odnowy. W sytuacjach ekstremalnych i wystrzających moralny aspekt wszelkich decyzji ukazani są także bohaterowie *Płonącego teatru* – powieści osadzonej najpierw w realiach PRL-u, w roku Orwellowskim, a następnie dwadzieścia lat później, w rzeczywistości posttransformacyjnej. Tym razem rzecz dotyczy środowiska zawodowych aktorów oraz ich misji w teatrze rozumianym jako fundament narodowej kultury. Bohaterami *Próby Apokalipsy* są również artyści profesjonalni, ale wydarzenia rozgrywają się w Hollywood po ataku nuklearnym na San Francisco. Ukazując kolejne etapy pracy nad spektaklem, powieść prowokuje pytania o możliwość ocalenia świata ludzkich wartości i uczuć oraz tworzenia teatru po katastrofie. Czwarta powieść, *Teatr@ziemia.niebo*, opowiada o teatralnej podróży niewielkiej grupy aktorów po Europie. Wyprawa przekształca się w rodzaj rekolcji, a bohaterowie stają wobec wyzwania, jakim jest ocalenie duchowego i moralnego wymiaru sztuki w świecie, w którym (jak pokazuje choćby pierwsza z wymienianych tu powieści) Kościół katolicki przeżywa głęboki kryzys²⁷. Przesłanie ideowe cyklu zostało zaznaczone już poprzez tytuły powieści. Trzy pierwsze antycypują element zagrożenia i stają się rodzajem przestrogi, ostatni ma formę adresu mailowego sygnalizującego aktualność tekstu-wiadomości dla współczesnego odbiorcy, a jego elementy podpowiadają nadrzędną problematykę. Połączenie

²⁶ Braun, *Piramida*, 415.

²⁷ Jego paradoksalnym wyrazem są niezrozumiałe decyzje liberalnych władz z Watykanu paraliżujące działalność goszczącego teatr zakonu i nagła, acz urastająca do wymiaru symbolicznej, zamiana zaplanowanego widowiska religijnego na popis orkiestry i baletu rozneglizowanych rewiowych tancerek. O krytyce m.in. relatywizmu i „fałszywego ekumenizmu, który zaciera różnice między religiami” (Braun, *Dzwon na trwogę*, 23), pisze Pasterska, „Brauna dyskurs o współczesności”, 123 i nast. Kwestia ta jest dla Brauna szczególnie ważna w kontekście opisywanych w powieści zagrożeń terroryzmem, jej rozwinięcie wykracza jednak poza ramy artykułu.

tytułu-adresu z innym elementem metatekstowym – mottem z *Aktora* Norwida (którego autorytet ma wzmocnić wymowę powieściowego przesłania): „teatr, ile wiemy, / Jest atrium spraw niebieskich – i stąd go tak zwiemy” – podkreśla ścisły związek spraw teatru z rzeczywistością duchową oraz możliwość zgodnego współistnienia tradycji nawiązującej do religijnych źródeł teatru i rzeczywistości cyfrowej. W kontekście całego cyklu można to odczytać jako nadzieję na przezwyciężenie diagnozowanego we wszystkich utworach wieloaspektowego kryzysu.

Powieści Brauna można nazwać za Anną Sobiecką teatralnymi²⁸, czyli utworami, w których „przekaz teatralny powieści staje się wypowiedzią metateatralną, ale i zarazem autotematyczną”²⁹. Wyraźnie zaznaczona postawa autobiograficzna pozwala na szukanie nie tylko powiązań między tym, co fikcjonalne, i tym, co pozaliterackie, lecz także elementów autointerpretacji i autokreacji³⁰. W tetralogii czytanej jako całość widać również zależność między autobiografizmem a cyklicznością³¹, przejawiającą się poprzez podobieństwo bohatera obdarzonego fragmentami autorskiej biografii czy użyczenie postaciom autorskiej wiedzy oraz przekonań i powtarzalność motywów. Na wielu poziomach można więc wykazać kryptobiograficzność tej literatury, pamiętając o tym, że – jak podkreśla Sobiecka – kryptobiograficzny charakter powieści teatralnych wynika nie tylko z ich bezpośrednich związków z biografiami autorów jako ludzi sceny, lecz przede wszystkim z ich funkcji metawypowiedzeniowej³². Fikcyjny świat przedstawiony Brauna zawiera wiele odniesień do rzeczywistych faktów, miejsc

²⁸ Tym samym wpisują się one w zapoczątkowany w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku nurt, w którym mieszczą się analizowane przez Sobiecką powieści dziewiętnastowieczne, m.in. *Komediantka* i *Fermenty* Władysława Stanisława Reymonta (zob. Sobiecka, „Powieść teatralna”) i dwudziestowieczne, m.in. *Czarny romans* Władysława Terleckiego, *Pani Helena* Tymona Terleckiego, *Wteatrzwstąpienie* (rzecz o aktorze – romans nietypowy) Jerzego Ronarda Bujańskiego czy opublikowany w 2004 roku *Mistrz* Bronisława Wildsteina. Zob. Anna Sobiecka, „Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku”, w: *Tropy biograficzne: Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knap, Magdalena Roszczyńska i Katarzyna Wądołny-Tatar (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2017), 325–346; „Teatralizacja świata jako wyznacznik odmiany gatunkowej powieści (*Zwariowane miasto*, *Wteatrzwstąpienie*, *Biała noc miłości*)”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica*, nr 7 (2019): 150–164, <https://doi.org/10.24917/23534583.7.11>.

²⁹ Sobiecka, „Powieść teatralna”, 102. Zob. też rozważania Sławomira Świontko, *Dialog – Dramat – Metateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego* (Warszawa: Errata, 1999), które stały się ważną inspiracją dla Sobieckiej, ale także niniejszego artykułu.

³⁰ Sobiecka, „Powieść teatralna”, 102–103. Zob. też Jerzy Jarzębski, „Powieść jako autokreacja”, w: *Powieść jako autokreacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984), 412–430. Na temat postawy autobiograficznej wpisanej w tekst i koniecznej na nią odpowiedzi odbiorcy pisze np. Małgorzata Czerwińska, „Postawa autobiograficzna”, w: *Autobiografia i powieść* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987), 14–28.

³¹ Zob. Sobiecka, „Powieść teatralna”, 104. Zob. też przywoływany przez badaczkę artykuł Marcina Wołka, „Autobiografizm i cykliczność”, w: *Cykl i powieść*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza i Katarzyna Sokółowska (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004), 19–34.

³² Zob. Sobiecka, „Powieść teatralna”, 104. Punktem wyjścia jest tu tekst: Henryk Markiewicz, „O polskiej literaturze z kluczem”, w: *Zabawy literackie dawne i nowe* (Kraków: Universitas, 2003), 113–176.

i osób oraz do osobistych doświadczeń autora powracających w przetworzonych retrospekcjach. W znacznej części są one znane odbiorcy, ponieważ weszły w skład obecnego w społecznym obiegu tekstu biografii (określenie Małgorzaty Czermińskiej), kreowanego przez Brauna w materiale wspomnieniowym i autotematycznym. Wpisany w powieści komunikat autora o sobie samym odsłania: jego całościowe myślenie teatrem i twórcze ambicje, zderzenie ideału z bołączkami środowiska i codzienną praktyką, przetworzone doświadczenia zawodowego reżysera i refleksje teatrologa, wiedzę historyczną i krytyczne spojrzenie na teatralną terażniejszość połączone z redefinicją teatru.

„Powierz mi tajemnicę życia, / to ja ci powierzę tajemnicę teatru”³³

Przywołane w charakterze śródtytułu motto jednej z powieści Brauna (który własne słowa podpisał mającym wzmocnić ich wymowę pseudonimem Robert Bannister) podpowiada główną ideę całego cyklu. Jolanta Pasterska w analizie powieści *Dzwon na trwogę* trafnie charakteryzuje strategię pisarską autora i podkreśla, że autobiografizujące wyznanie jest zarazem skierowanym w stronę odbiorcy wyzwaniem o charakterze „przestrogi i pouczenia”³⁴. Pasterska zauważa, idąc za myślą Jacques’a Maritaina, że Braun, „nie rozdziela w sobie artysty od chrześcijanina”, a oglądając świat „z perspektywy głęboko zaangażowanego katolika”, stawia zasadnicze pytania: „o możliwość ochrony wiary chrześcijańskiej przed islamem” oraz „jak teatrem zmierzać do Boga?»”³⁵. Bohater – polski profesor, reżyser teatralny o „przeciętej, złamanej”³⁶ przez reżim karierze, dramatopisarz, emigrant mieszkający na stałe w Nowym Jorku, wierzący i praktykujący katolik, autor wystawianego w klasztorze dramatu o świętym Maksymilianie Kolbem³⁷ –

³³ Braun, *Płonący teatr*, 5.

³⁴ Pasterska, „Brauna dyskurs o współczesności”, 120. Zob. też Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójką: Świadectwo, wyznanie, wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2020), gdzie autorka definiuje autobiograficzną postawę wyzwania, polegającą na grze z czytelnikiem przybierającej niekiedy formę prowokacji.

³⁵ Pasterska, 121.

³⁶ Braun, *Dzwon na trwogę*, 11.

³⁷ Braun jest autorem cyklu sztuk: *Maximilianus: Dramat; Opowieść sceniczna o świętym Maksymilianie Marii Kolbem*, przedm. Stanisław Dziwisz (Kraków: Wydawnictwo o.o. Franciszkanów „Bratni Zew”, 2010); *Mój syn, Maksymilian: Rzecz o Maksymilianie Marii Kolbem i jego matce, Mariannie Kolbowej* (Kraków: Wydawnictwo o.o. Franciszkanów „Bratni Zew”, 2010); *Cela ojca Maksymiliana: Dramat dla jednego aktora oraz Epilog – tekst dla aktorki* (Kraków: Wydawnictwo o.o. Franciszkanów „Bratni Zew”, 2010); *Passion of Saint Maximilian Kolbe – Męka świętego Maksymiliana Kolbe* (Buffalo: Polish Cultural Foundation, 2011); *Męka świętego Maksymiliana* (Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów, 2021) – nowe wydanie wersji polskiej z nieznacznymi zmianami. Przed dramatami powstały artykuły o tym samym bohaterze, później – teksty poetyckie i proza.

pod wpływem wydarzeń w powieściowym Rozdole radykalizuje swoje poglądy na teatr. Reżyser, któremu autor użycza swojej wiedzy (jej prezentacji służy – także w kolejnych powieściach – forma wykładów) oraz przekonań o ścisłym związku sztuki z poszukiwaniem Boga, zdradza zarazem Braunowe inspiracje Osterwą w pragnieniu stworzenia nowego teatru³⁸:

Nie! – pomyślał – nie mogę wrócić do teatru, jaki dotąd uprawiałem, po tym, czego doświadczyłem w ostatnich dniach. Nie mogę mówić o teatrze, posługując się dawnym słownictwem. Trzeba wymyślić nowy język – język wykroczenia teatrem poza teatr.³⁹

Znalezienie się w sytuacji skrajnej – ataku terrorystycznego – skutkuje redefinicją dotychczasowej aktywności twórczej powieściowego znawcy teatru i twórcy tekstów literackich (o czym przypominają obecne w powieści autocytaty⁴⁰, a jest tu też nawiązanie do najmniej znanej formy twórczości Brauna – jego poezji⁴¹). Nie tylko wyrazistość cech i poglądów postaci, lecz także jej wyraźne uwznioślenie jest konsekwencją strategii pisarskiej łączącej autobiografizujące wyznanie z wyzwaniem⁴². Szczególnie znacząca jest scena wizyjna na gruzach klasztoru, podczas której reżyser staje się widzem w niezwykłym kościele-teatrze – obserwuje korowód zstępujących z nieba aniołów, wiodących mnichów żywych i umarłych oraz postaci z jego sztuk teatralnych. W świetlistym widowisku, któremu towarzyszą odgłosy burzy i „całkowicie czysty” dźwięk tytułowego dzwonu, mimo iż został uszkodzony podczas zamachu, bohater rozpoznaje

Serię dramatów poprzedził miesięczny pobyt autora w klasztorze w Harmężach. Doświadczenie to mógł wykorzystać podczas pracy nad powieścią *Dzwon na trwogę*, której bohater z łatwością odnajduje się w klasztornej codzienności. Dla artykułu istotne jest, że bardzo osobiste utwory o Kolbem, rozumiane jako próba zbliżenia się do tajemnicy świętości, są realizacją misji teatru, o której tak wiele, nie tylko w świecie fikcji literackiej, mówi Braun.

³⁸ Zob. np. Juliusz Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński (Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2004). Wpływ Osterwy na wizję teatru Brauna (podobieństwa i różnice ujęć) wymaga osobnych badań. Inne interesujące tematy badawcze to osadzenie twórczości Brauna w kontekście teologii teatru, a także zbadanie roli języka teologicznego w jego interpretacji problemów teatru.

³⁹ Braun, *Dzwon na trwogę*, 169.

⁴⁰ Zob. Braun, 131–132.

⁴¹ Zob. Braun, 124–125. Por. Kazimierz Braun, „Modlitwa do świętego Augustyna”, w: *Tajemnice powszednie: Naśladowania i świadectwa* (Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum”, 1998), 44–50. Fragment nawiązuje do szczególnie ważnego dla Brauna poetyckiego rozliczenia z teatrem. Autor w poezji odnajduje przestrzeń służącą budowaniu intymnej relacji z Bogiem i zbliżaniu się do tajemnicy religijnie pojmowanej twórczości i religijnie przeżywanego życia.

⁴² Jak zauważa Pasternska, bohater „posiada dar związany z nadprzyrodzoną zdolnością widzenia rzeczywistości, Boga i zanurzonego w wierze człowieka”, Pasternska, „Brauna dyskurs o współczesności”, 129.

„teatr, którego [szuka] już tyle lat”⁴³. Postaci zespolone z aktorami wkraczają na scenę życia w kostiumach odsyłających do różnych epok i konwencji (od renesansowych po współczesne, w mundurach, w oświeceniowych pasiakach, w strojach kabaretowych, we franciszkańskich czarnych habitach ze sztuki o Kolbem). Nie chodzi jednak o zwielokrotnienie ról i zagubienie w teatralnej fikcji, lecz o „przemianę tego, co śmiertelne, w to, co nieśmiertelne”: w reżyserkiej wizji postaci tworzą „wspólnotę”, zajmując miejsca „jakby w chórach” w sakralnej przestrzeni prezbiterium, by przypomnieć o Boskiej obecności w teatrze świata⁴⁴. Do zespolenia tajemnicy twórczości teatralnej z tajemnicą życia odwołuje się teologiczne porównanie powieściowego profesora:

Przemiana aktora w postać sceniczną, oraz jej pochodna, przemiana widza w postać sceniczną, mogą być poetycko, przecież nie dosłownie, porównane do cudu transformacji Jezusa na Górze [...]. Analogicznie, aktor, będąc i pozostając w widowisku sobą, więc człowiekiem z krwi i kości, przemienia się w postać dramatu, w postać sceniczną. [...] Śmiertelność jest kondycją człowieka [...]. Z jego śmiertelności nieśmiertelność promieniuje jednak, jak światło z drobinki radu [...] w pełni ujawnia się w chwili śmierci. Skończone staje się nieskończone. [...] Materialne przetwarza się w duchowe.⁴⁵

Połączenie pogłębionej świadomości religijnej z misyjnym rozumieniem teatru i aktorstwa manifestuje w drugiej części *Płonącego teatru* reprezentujący poglądy autora Adam – bohater z doświadczeniem życia zakonnego i pracy w prowincjonalnym teatrze – w rozmowie z Anną, gwiazdą fikcyjnego Teatru Nowoczesnego. Czekać na pomoc wewnątrz płonącego budynku teatralnego, postawione w ekstremalnej sytuacji postaci rozważają estetyczne i aksjologiczne aspekty teatru⁴⁶. Od tematyzującego teatr i jego współczesny kształt dialogu przechodzą do gry scenicznej. Sięgają po tekst roli, by odkrywać na nowo sens

⁴³ Braun, *Dzwon na trwogę*, 142–143.

⁴⁴ Braun, 130.

⁴⁵ Braun, 136. W innym miejscu reżyser widzi w *Stworzeniu Adama* Michała Anioła esencję twórczości i metaforę istoty teatru, którą jest transformacja „tego, co realne, dostawne, cielesne, obciążone i doczesne, w to, co wyobrażone, artystyczne, lotne, duchowe i transcendentne”, Kazimierz Braun, „Pomiędzy śmiertelnością a transcendencją aktora”, w: *Listy na Babilon: Pisma przypomniane i odszukane; Księga jubileuszowa* (Poznań: Wydawnictwo Kontekst, 2007), 279.

⁴⁶ W rozmowie bohaterów o kontrowersyjnych i prowokacyjnych spektaklach, krytykowanych przez Adama, nie brakuje aluzji do współczesnej polskiej rzeczywistości teatralnej (pojawia się np. nawiązujący do teatralnych fascynacji Krystiana Lupy fikcyjny tytuł *Pamiętniki Marylin* czy dyrektor teatru z irokezem budzący skojarzenia z Janem Klatą).

aktorstwa. Tekst pochodzi ze sztuki Brauna *WTC 9/11 NYC*⁴⁷, włączony w narrację obszerny autocytat staje się zatem elementem autokreacji.

Tutaj także dopełnieniem zdradzających pragnienie nieśmiertelności słów Adama o przeistoczeniu aktora w postać sceniczną jest wizyjna scena tanecznego korowodu. Tym razem tworzą go unoszące się wśród oczyszczających płomieni postaci w „ponad śnieg bielszych”⁴⁸ kostiumach, w scenie umieszczonej w końcowym fragmencie opatrzonym tytułem *Ostatni polonez*. Sięgając po oczywistą aluzję, Braun zamyka właściwą fabułę powieści symbolicznym obrazem łączącym przemijanie dawnego porządku z zapowiedzią nowego, unieważniającego wszelkie podziały w teatrze⁴⁹.

W *Płonącym teatrze* Braun nawiązuje również do swoich doświadczeń z okresu stanu wojennego, a także szyfruje nazwiska i nazwy związane z konspiracyjnymi przedstawieniami i wydarzeniami⁵⁰. Rozpisanie autorskich poglądów na teatr na uzupełniające się wypowiedzi kilku postaci służy pełniejszej prezentacji tych poglądów:

Wiecie – odezwała się Halina – recytowałam kiedyś, dawno temu, jakiś wiersz Norwida [*Marionetki* – J.M.]. Już całego nie pamiętam. Zapamiętałam tylko zdanie: «Teatr życiem płacony». Myślę, że w ogóle nie warto robić teatru, który by był mniej warty niż samo życie.⁵¹

O teatrze jako powołaniu i narodowym obowiązku przypominają powieściowi aktorzy, najpierw zaangażowani w działalność konspiracyjną, a później dążący do uczynienia teatru na powrót żywym, jakim był wtedy, gdy funkcjonował w podziemiu⁵². Słowa Jana Obryckiego, który przywołuje Wyspiańskiego: „Chcemy w teatrze tym Polskę budować!” i Norwida: „o teatr [...] podejmujący [...]”

⁴⁷ Por. Braun, „WTC 9/11 NYC”, w: *Listy na Babilon*, 313–344.

⁴⁸ Braun, *Płonący teatr*, 301.

⁴⁹ Zob. Braun, 298.

⁵⁰ W lutym 1982 odbyła się premiera *Valezey* w reżyserii autora; przedstawienie miało charakter próby czytanej i odbyło się w obecności około osiemdziesięciu widzów we wrocławskim mieszkaniu prof. Józefa Łukaszewicza. Wystąpili: Halina Rasiakówna, Teresa Sawicka, Zygmunt Bielawski, Zbigniew Górski, Tomasz Lulek, Edwin Petrykat. Zob. np. Joanna Krakowska-Narożniak i Marek Waszkiel, red., *Teatr Drugiego Obiegu: Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981–15 XI 1989* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2000), 13. Powieść mówi o przerwaniu przedstawienia w mieszkaniu prof. Kaszewicza, opis przystaje do *Valezey*, określenia postaci niekiedy naprowadzają na prototypy (np. postać Haliny Rasińskiej występującej też w powieści pod autentycznym nazwiskiem Rasiakówna). Teatr Nowoczesny z powieści płonie jak niegdyś Narodowy w Warszawie i Polski we Wrocławiu, a data pierwszego fikcyjnego pożaru niemal pokrywa się z datą ostatniego pożaru Narodowego (9 maja 1985), co ma kierować uwagę na narodową scenę i jej zadania. Nawiązań jest znacznie więcej, ale stworzenie ich katalogu nie jest celem artykułu.

⁵¹ Braun, *Płonący teatr*, 48.

⁵² Zob. Braun, 157–158.

wielki «narodowy trud», jak nazywał go Norwid, budowania Polski teatrem⁵³, znajdują kontynuację w optymistycznej wizji powieściowego *Epilogu*. *Epilog*, który razem z *Prologiem* i mottem tworzy metatekstową ramę, składa się z dwóch części przypominających listy i nawiązuje zarówno do naukowej pasji Brauna⁵⁴, jak i do jego teatralnych doświadczeń⁵⁵. Wyśpiewywane i na różne sposoby powtarzane frazy z *Wyzwolenia* i *Akropolis* skierowane do poszczególnych widzów stają się w nim słowami „prośby czy może nakazu”⁵⁶.

W *Próbie Apokalipsy* rzeczywistość spełnionej katastrofy, porównywanej do biblijnego potopu i urzeczywistnionego proroctwa Janowego, nakłada się na literacki obraz dekonstrukcji kultury i polityki oraz jego teatralną aktualizację w inscenizacji *Szewców* – przygotowywanej jako „ostrzeżenie, jako narzędzie analizy tego, co dzieje się na świecie”⁵⁷. *Theatrum hominis* – misternie prowadzona gra pozorów i mistyfikacji, maskująca plan ataku terrorystycznego, nakłada się na rzeczywistość teatru jako przedsięwzięcia i zespołu uczestniczącego w próbach w renomowanym Teatrze Victoria w Hollywood, prowadzonych pod kierunkiem polskiego reżysera i profesora, Jakuba Karwowskiego – kolejnej postaci obdarzonej przetworzonymi fragmentami biografii oraz przekonaniem, wiedzą teatralną i scenicznym doświadczeniem autora⁵⁸. Sztuka zderza się z życiem, które zmierza ku zagładzie, świat tradycji i wartości – z przemocą, dobrem i pragnieniem miłości – ze złem uobecnianym w przeczuczanych niegdyś przez Witkacego rewolucjach, z których każda oznaczała eskalację totalitaryzmu – aż po „narastającą na naszych oczach [...] rewolucję terrorystyczną”⁵⁹. Zespolenie perspektywy religijnej, duchowej, metafizycznej i teatralnej znajduje odzwierciedlenie w sposobie pojmowania pracy zawodowej przez bohatera, zwłaszcza w jego relacjach z zafascynowaną teatrem europejskim asystentką z Pakistanu, którą chciałby uczyć nie tylko teatru, ale i wiary („dla ciebie, jak

⁵³ Braun, 160.

⁵⁴ Zob. Braun, „Sprawa Teatru Narodowego [Głos z 1997 roku]”, w: *Listy na Babilon*, 253. W tekście o zadaniach Teatru Narodowego i jego etosie Braun przypomina historię z czasu okupacji o zamówionej przez Leona Schillera u Czesława Miłosza kantacie na otwarcie Teatru Narodowego po wojnie. Powieściowy narrator pisze o sobie jako twórcy *Kantaty na otwarcie teatru* do słów Wyspiańskiego, która powinna „nosić tytuł wyrażający nadzieję: *Kantata na zmartwychwstanie teatru*”, Braun, *Płonący teatr*, 303.

⁵⁵ Nowoczesna architektura powieściowego teatru, który „otrzymuje [...] jako pierwszy w kraju przestrzeń zmienną” (Braun, *Płonący teatr*, 304) przypomina o niezrealizowanych staraniach Brauna, by u progu lat siedemdziesiątych wybudować taki teatr w Lublinie. Zob. Braun, *Piramida*, 256 i nast.

⁵⁶ Braun, *Płonący teatr*, 308.

⁵⁷ Braun, *Próba Apokalipsy*, 11.

⁵⁸ Wśród przetworzonych wątków autobiograficznych pojawia się przygotowywanie premiery *Szewców* w Los Angeles i współpraca z Juliette Carillo, którą Braun określił jako jedną ze swoich najzdolniejszych studentek. Zob. Braun, *Piramida*, 380.

⁵⁹ Braun, *Próba Apokalipsy*, 211.

dla bardzo wielu osób, to są zupełnie różne zagadnienia. Ale one nie są różne. To jest bodaj największa tajemnica teatru”⁶⁰). Zespolenie to widać również w scenach zamysleń bohatera, w których powracają znane z poetyckich tomów Brauna wątki religijne i biblijne oraz kwestia odpowiedzialności reżysera za aktorów i widzów, a także przekonanie, że jedyną prawdziwą rzeczywistością jest rzeczywistość Boża – *theatrum Dei*, wobec której

trzeba się właśnie zatrzymać, znieruchomić, ogołocić [...]. Nie domagać się dobrego miejsca na tej ostatniej premierze, ale przyjąć z wdzięcznością i radością wejściówkę do ostatniego rzędu.⁶¹

W *Próbie Apokalipsy* doświadczenia Brauna z pracy z aktorami powracają nie tylko jako cykl reżyserskich wykładów, ale też jako polecenia czy rady dotyczące konkretnych zadań aktorskich. Powieść o teatrze jest jednak nie tylko opowieścią o jego tworzeniu. Bohater ma równocześnie do odegrania szczególnie istotną rolę na scenie życia, które niczym w czasach pierwszych chrześcijan znów staje się areną igrzysk, Pawłowym „widowiskiem świata, aniołom i ludziom” (1 Kor 4,9). Przeczuwa ją podczas pierwszego spotkania z przyszlą asystantką:

Przerwała mu w pół zdania – bo przecież cały czas mówił, kontynuował swoje reżyserskie wprowadzenie. [...] wylądował jakby wrzucony gwałtownie na środek areny w rzymskim amfiteatrze, gdzie lada chwila ma wypaść na niego gladiator albo wygłodzony zwierz, a on musi się z nim – czy to człowiek, czy zwierzę – zmierzyć. I będzie to walka na śmierć i życie. Nie, to nie był uzbrojony przeciwnik ani rozwścieczone zwierzę. To była młoda kobieta o ciemnych włosach, ostro wyrzeźbionej twarzy, czarnych, ogromnych oczach.⁶²

Przestrzenią swoiście pojętej walki staje się tym razem rodząca się uczuciowa relacja pomiędzy postaciami z dwóch przeciwstawnych w powieści światów, które połączył teatr. Bohaterka okazuje się zdolną aktorką, umiejętnie wchodzącą zarówno w przestrzeń demonicznej kobiecości Witkacego, jak i w kolejne podsuwane przez życie role – zakochanej w starzejącym się reżyserze kobiety i terrorystki dążącej do zniszczenia tego wszystkiego, na czym mu zależy.

⁶⁰ Braun, 87.

⁶¹ Braun, 175–176.

⁶² Braun, 8–9.

Odpowiedź na pytanie, czy możliwe jest jeszcze zwycięstwo dobra i miłości nad nienawiścią i destrukcją, Braun pozostawia odbiorcy.

W ostatniej z analizowanych powieści powraca autobiograficzny wątek twórczości Brauna o świętym Maksymilianie Kolbem oraz motyw przewartościowania własnej działalności artystycznej⁶³. Poglądy autora reprezentują powieściowy reżyser – twórca teatru-wspólnoty o nazwie-przesłaniu Teatr Dziś Jutro⁶⁴ – i jego powiernik, franciszkanin, tym razem również obdarzony teatralną wiedzą. W tym utworze Braun kładzie szczególny nacisk na wątek teatru jako odpowiedzi na współczesny głód duchowości. Powieściowy alternatywny teatr „niezależny, czysty moralnie, całkowicie bezdomny, skrajnie biedny, ale wolny”⁶⁵ jest świadectwem wewnętrznej przemiany reżysera w przedakcji. Organizacja teatralnego wyjazdu połączonego z formacją duchową staje się kontynuacją „prób utożsamiania i jednoczenia teatru i modlitwy”, nawiązującą do teatru średniowiecznego, do hiszpańskiego teatru „tamtejszego «Złotego Wieku»”, a także do Copeau i Osterwy, „którzy przecierali te ścieżki w wieku XX”⁶⁶.

Teatr jest tu nie tylko najważniejszym tematem rozmów, ale też sposobem życia, który wymaga odwagi i poświęcenia. Jego misyjny charakter wiąże się z osobnością, do której przyczynia się postępująca laicyzacja świata zachodniego. Powieściowi artyści wydają się jednak „szczególnie predestynowani do podjęcia pracy nad takim widzeniem aktorstwa [...] jakie postulował Osterwa” w swoich „światlistych, nowatorskich projektach” (*Dal i Genezja*): „najpierw duch, a potem ciało. I to duch formowany religijnie, a ciało przeświecone duchowością”⁶⁷. Bardzo krytyczne spojrzenie Brauna na sztukę współczesną, której reprezentacją jest Festiwal w Avignonie, służy aż nazbyt wyrazistemu skontrastowaniu różnych wizji świata i człowieka. Wizja teatru promowana przez autorskie *alter ego* ma bardzo prowokacyjny charakter: spektakl o świętym Maksymilianie, odebrany przez uczestników festiwalu jako „próba nawracania widzów”⁶⁸ na religię autora i reżysera sztuki, zostaje przerwany i wywołuje gwałtowne zamieszki. Skala protestów ma podkreślić znaczenie tego modelu teatru. Jego wagę wzmacnia również założona kontrastowość ujęcia połączona

⁶³ Braun wielokrotnie wspominał, jak ważne były dlań spotkania i rozmowy z Karolem Wojtyłą u progu lat sześćdziesiątych. W *Piramidzie* pisał o pytaniach Wojtyły: „ukazały mi teatr w nowym świetle. Zaostrzyły kontrast między tym, co otaczało mnie wtedy w teatrze i co wtedy – a i wielokrotnie później – sam robiłem, z jednej strony, a z drugiej z tym teatrem, ku któremu warto było, i trzeba było, zmierzać”, Braun, *Piramida*, 51.

⁶⁴ Zob. Braun, *Teatr@ziemia.niebo*, 99.

⁶⁵ Braun, 99.

⁶⁶ Braun, 31.

⁶⁷ Braun, 141, 140.

⁶⁸ Braun, 114.

z radykalizacją manifestowanych w powieści poglądów. Wprawdzie ten sposób prowokowania czytelnika i stawiania mu wyzwań prowadzi do uproszczeń, lecz jednocześnie wpisuje się w strategię tworzenia teatru afirmującego *theatrum Dei* i stającego się znakiem, „któremu sprzeciwić się będą” (Łk 2,34).

„Albo mogę milczeć, albo świadczyć, jak świadczę”

Powieści teatralne Brauna stanowią istotne dopełnienie działalności scenicznej, badawczej i dydaktycznej praktyka i teoretyka teatru. W analizowanym cyklu obfitującym w sygnały autobiograficzne metateatralny przekaz odsłania wizję teatru opartego na mocnym fundamencie aksjologicznym, powracającego do religijnych źródeł (czasami wprost religijnego – jak spektakle włączonych w świat przedstawiony sztuk o świętym Maksymilianie), nawiązującego do największych twórców polskiego teatru narodowego i przypominającego o znaczeniu narodowej tradycji. Mitologizująca pamięć Brauna wyprowadza projekt przyszłego teatru żywego z nostalgicznych marzeń o przeszłości. Podstawą wymarzonego teatru, który ma służyć duchowemu odnowieniu i umocnieniu, jest wizja świata oparta na Boskim ładzie oraz paralela między transformacją aktora w postać sceniczną a ludzkim pragnieniem nieśmiertelności.

Braun wykorzystuje techniki krypto(auto)biograficzne, by – dzięki łatwym do rozszyfrowania odniesieniom do rzeczywistości – bardziej przekonująco ukazać problemy współczesnego świata zachodniego, w szczególnie wyrazisty sposób odzwierciedlane w teatrze. Autoprezentacyjny i autokreacyjny wymiar metateatralnych wypowiedzi autorskiego podmiotu, który udziela postaciom swojej wiedzy, poglądów i fragmentów biografii, został podkreślony zaczerpniętymi z tej biografii persewerującymi wątkami i autocytatami. Autobiografizm prowokujący pozaliterackie odniesienia i związany z nim autotematyzm stają się drogą ocalenia od zapomnienia opisywanego czasu i własnego dzieła⁶⁹. Odsłaniając mitologizującą funkcję pamięci (obejmującej teatr i podmiot wypowiedzi literackiej), twórca, który „żyje powtórzeniami”⁷⁰ i za ich pomocą wzmacnia skuteczność przekazywanych treści, przypomina o społecznej potrzebie „obcowania z silną i bogatą osobowością, która mogłaby wziąć na siebie funkcję autorytetu moralnego”⁷¹.

⁶⁹ Taki cel stawia sobie Braun w autobiograficznych utworach wspomnieniowych, zob. Trygar, „Ja” w drodze do wolności, 188.

⁷⁰ Maroszczyk, „Wobec historii, wobec teatru”, 144.

⁷¹ Jarzębski, „Powieść jako autokreacja”, 418.

W cyklu powieściowym Brauna teatr staje się relacyjną przestrzenią spotkania, które nierzadko zmienia życie bohaterów. Diagnozując antropologiczny i aksjologiczny kryzys we współczesnej kulturze, autor mówi o tym, o czym milczeć nie może, a co podkreślił słowami Norwida w tekście cytowanym w pierwszej części niniejszych rozważań: „W moim wieku nie godzi się kłamać i wводить w błąd, otwierając usta, dlatego albo mogę milczeć, albo świadczyć, jak świadczyć”⁷². Ukazując szerokie spektrum reakcji na teatr proponowany przez jego bohaterów, podkreśla, że widz zawsze ma rację: i wtedy, gdy odrzuca teatralne propozycje, i wtedy, gdy je akceptuje, od niego wszak zależy istnienie teatru. Powieściowa twórczość Brauna ma przypomnieć czytelnikom, jak ważne jest to, by wszelkie wybory podejmowali świadomie.



Bibliografia

- Braun, Kazimierz. *Cypriana Norwida teatr bez teatru*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Braun, Kazimierz. *Druga Reforma Teatru: Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022.
- Braun, Kazimierz. *Listy na Babilon: Pisma przypomniane i odszukane; Księga jubileuszowa*, redakcja Juliusz Tyszka. Poznań: Wydawnictwo Kontekst, 2007.
- Braun, Kazimierz. „Mój” teatr Norwida. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014.
- Braun, Kazimierz. *Nadmiar teatru*. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Braun, Kazimierz. *Przestrzeń teatralna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Braun, Kazimierz. *Tajemnice powszednie: Naśladowania i świadectwa*. Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum”, 1998.
- Braun, Kazimierz. *Teatr wspólnoty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt: Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2020.
- Dunajski, Antoni. „Wstęp: Kazimierz Braun wobec Cypriana Norwida”. W: Kazimierz Braun, „Mój” teatr Norwida, 12–32.

⁷² Cyprian Norwid, „Do Bronisława Zaleskiego” [listopad, 1870], w: Pisma wszystkie, red. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 9, *Listy 1862-1872*, (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 469; Braun, *Teatr umarł?*

- Jarzębski, Jerzy. „Powieść jako autokreacja”. W: *Powieść jako autokreacja*, 412–430. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Kaczmarek, Wojciech. „Teatr a antropologia przełomu XX i XXI wieku”. W: *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, redakcja Anna Podstawka i Agnieszka Jarosz, 15–34. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011.
- Maroszczyk, Grażyna. „Wobec historii, wobec teatru: Poetyka i pragmatyka wywiadów książkowych z Kazimierzem Braunem”. W: Pasterska i Trygar, *Doświadczenie – przeżycie – kontemplacja*, 134–144.
- Michalczyk, Joanna. „«Teatr powinien być narzędziem Sprawy»: Wokół twórczości artystycznej Kazimierza Brauna”. W: 1984: *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, redakcja Kamila Budrowska, Wiktor Gardocki i Elżbieta Jurkowska, 371–390. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Paterska, Jolanta, i Barbara Trygar, red. *Doświadczenie – przeżycie – kontemplacja: Pisarstwo Kazimierza Brauna*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017.
- Paterska, Jolanta. „Kazimierza Brauna dyskurs o współczesności: Rozważania wokół powieści *Dzwon na trwogę*”. W: Pasterska i Trygar, *Doświadczenie – przeżycie – kontemplacja*, 117–133.
- Sobiecka, Anna. „Powieść teatralna a postawa autobiograficzna”. W: *Autobiografizm i okolice: Prace ofiarowane Małgorzacie Czerwińskiej*, redakcja Tadeusz Sucharski i Bernadetta Żynis, 101–114. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2011.
- Sobiecka, Anna. „Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku”. W: *Tropy biograficzne: Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, redakcja Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska i Katarzyna Wądołny-Tatar, 325–346. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2017.
- Sobiecka, Anna. „Teatralizacja świata jako wyznacznik odmiany gatunkowej powieści (*Zwariowane miasto, Wteatrwestąpienie, Biała noc miłości*)”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica*, nr 7 (2019): 150–164. <https://doi.org/10.24917/23534583.7.11>.
- Świontek, Sławomir. *Dialog – Dramat – Metateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa: Errata, 1999.
- Świontek, Sławomir. „Norwidowski teatr świata”. *Pamiętnik Literacki* 62, z. 3 (1971): 33–50.
- Świontek, Sławomir. *Norwidowski teatr świata*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1983.
- Trygar, Barbara. „Ja” w drodze do wolności, prawdy i piękna: *Aspekty aksjologiczne twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019.
- Wołk, Marcin. „Autobiografizm i cykliczność”. W: *Cykl i powieść*, redakcja Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza i Katarzyna Sokołowska, 19–34. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004.

JOANNA MICHALCZUK

dr hab., adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Jej zainteresowania naukowe obejmują: dramat i teatr polski okresu PRL-u, dramaturgię Tymoteusza Karpowicza, twórczość Kazimierza Brauna, dramat polski po 1989 roku, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień antropologicznych, aksjologicznych oraz problematyki *sacrum* w kontekście współczesnych przemian kulturowych.