

*Sztuka, to wezwanie do otwarcia się na tajemnicę,
wykroczenie poza codzienność, to dopełnienie*

Prawdy, Dobra i Piękna

Barbara Trygar:

*et tam nova.
eras et ego foris
querebam et in ista
fecisti, deformis
Mecum eras,
eram. Ea me tenebant
si in te non essent, non
clamasti et rupisti
meam, coruscasti,
et fugasti caecitatem
et duxi spiritum et
gustavi et esurio et sitio,
exarsi in pacem tuam”.*

„Pulchritudo tam antiqua



*Et ecce intus
et ibi te
formosa, quae
irrueram.
et tecum non
longe a te, quae
essent. Vocasti et
surditatem
splenduisti
meam, fragrasti,
anhelo tibi,
tetegisti me, et*

Człowiek poszukuje Piękna, czy Piękno znalazło człowieka?

Kazimierz Braun: Piękno jest. Tyle możemy o nim wiedzieć na pewno. Jest właściwością natury. A więc należy do porządku stworzenia. A skoro tak, to pochodzi od Stwórcy. Więc jest i Jego samego określeniem, atrybutem, właściwością. W formuły intelektualne ujmowali piękno filozofowie, teoretycy. W materii swoich dzieł wyrażali je artyści wszystkich rodzajów sztuki. Poszukując piękna, identyfikując je, rozpoznając.

W ten sposób odpowiadam na pierwszą część Pani pięknie sformułowanego pytania o piękno – czy „człowiek poszukuje piękna”? Tak, poszukujemy piękna. Myślę, że wszyscy ludzie poszukują go instynktownie, a wielu świadomie. Ono jakby oświeśla i podnosi nasze człowieczeństwo. Włącza je w *universum*. A alternatywa podpowiedziana w Pani pytaniu – „czy Piękno znalazło człowieka?” – otwiera drogę do myślenia o obiektywnym istnieniu piękna. Jeśli ono jest – a ja sądzę i twierdzę, że jest – to ono nie tyle szuka (czasem znajduje, czasem nie znajduje) człowieka, co pozwala mu

się znaleźć, uzdalnia człowieka do odnajdywania go, do obcowania z nim, do życia w jego świetle.

Pisałem niedawno sztukę o Karolinie Lankorońskiej, uczonej i więźniarce Ravensbrück, wielkiej Polce. Jest tam scena jej wykładu o Michelangelo, jej ulubionym artyście, o jego najdoskonalszej rzeźbie. Napisałem tę scenę wykorzystując myśli Lanckorońskiej:

„Pieta... Z dala jawi się jak biały obłok. Bo wykuta jest w białym marmurze. Podchodzimy bliżej. Matka. Siedzi godna i opanowana. Jest w obfitej szacie z cienkiej materii z zawiciem na głowie. Wspiera na kolanach i podtrzymuje rękami bezwładne ciało syna. Patrzcie jak lekko spoczywa Jezus na kolanach Marii. Powaga, smutek i dramatyzm... Radosna nadzieja ich obojga na Zmartwychwstanie. Zadziwia niemalże uśmiech, jakże młodej Marii. Zadziwia bezgraniczne poddanie się Syna, łagodność i czułość z jaką przyjmuje pogrzebową usługę Matki”.

Posługując się Pani sformułowaniami, mogę powiedzieć, że w tej scenie człowiek, szukając piękna, staje przed *Pietą*, kwintesencją piękna. A *Pieta*, ta kwintesencja piękna, niejaka zstępuje ku niemu, znajduje go.

Barbara Trygar: *„Więc coś jest piękno? Wód słoneczne bryzgi? Diament w popiołach? Pamięć? Doskonałość”?*

Kazimierz Braun: Odpowiada Pani sama na pytanie o istotę piękna zbierając tę całą wiązkę pięknych, poetyckich metafor. Można ich skompletować więcej. Językiem poezji można próbować dotrzeć, zbliżyć się do rdzenia tego tajemniczego zjawiska, lub raczej tej tajemniczej właściwości bytu, jaką jest piękno. Tropimy piękno w naturze, w samym człowieku, w różnych rodzajach sztuki różnymi środkami wyrazu artystycznego oraz językiem teorii. Wszystkie te sposoby docierania do piękna są w istocie drażnieniem samej tajemnicy bytu. A do tej tajemnicy tajemnic możemy się tylko zbliżać. Zawsze będzie miała te trzy podstawowe aspekty: etyczny, aksjologiczny i estetyczny. Jakoś się one zawsze splatają. Dotyczą tajemnicy, więc i splatają się w sposób tajemniczy.

Barbara Trygar: Głębia doświadczenia artystycznego dla Pana Profesora to...?

Kazimierz Braun: Och, to też jest trudno uchwytnie, niemożliwe do wyrażenia słowem dyskursu. O doświadczeniu artystycznym można mówić, tak jak i o pięknie, językiem

metafor, można niejako drażyć podziemne chodniki prowadzące z różnych stron do ukrytej komnaty pełnej skarbów. Nad wejściem do jednego z tych chodników jest napis „Doświadczenie”, nad innym „Przeżycie”, nad jeszcze innym „Kontemplacja”. Jest ich wiele. Można je drażyć. Nigdy nie doprowadzą do samego celu, bo cel ten jest tajemnicą właśnie.

Barbara Trygar: Badacze literatury mówią, że w literaturze funkcje inspiracyjne kultury działają najszybciej, a funkcja krytyczna trafia najbardziej precyzyjnie. Warto zatrzymać się na chwilę przy literaturze. David Damrosch w tytule swojej książki postawił interesujące pytanie: „What is World Literature?”

Kazimierz Braun: To zbyt ogólne pytanie. Takie pytanie wzbudzają we mnie podejrzenia. Obezwładniają. Bo na tak ogólne pytania można odpowiadać tylko ogólnikami. A to, jak sędzę, po prostu, nie warto.

Barbara Trygar: Główny bohater powieści *Wyznaję* Jaume Cabré Adrian Ardévol, syn miłośnika rzadkich rękopisów, kolekcjonera pięknych dzieł sztuki, właściciela antykwariatu, podkreśla stale, że w jego domu zabrakło prawdziwych uczuć. Ale pewnego dnia w ręce młodego człowieka trafiają skrzypce, ich dźwięki zaczęły go przenosić w inny wymiar. Pisarz zapytany o warsztat artystyczny podkreślił, że: „Moją intencją, kiedy piszę, jest komponowanie, a nie spisywanie historii. Słowo za słowem płynie, jak nuta za nutą, dźwięk za dźwiękiem”. Nie wystarcza otaczać się pięknymi rzeczami, ale potrzeba piękna wypływającego z duszy człowieka. Muzyka to, dla niego, „gra bycia”, a melodia to „wartości”. Czy Pan Profesor się z tym zgodzi?

Kazimierz Braun: Znów okazuje się, że o sztuce, o literaturze, najcelniej można mówić, posługując się językiem metafor. Ale jeśli tak, to z metaforą nie można się „zgodzić”, czy też „nie zgodzić”. Można ją uznać za inspirującą intelektualnie, pobudzającą wyobraźnię, odkrywczą, albo też jakoś ograniczającą pole widzenia, unieruchamiającą, petryfikującą. Warto przy tym pamiętać, że nasz sposób budowania i pojmowania metafor jest zawsze niejako narzucony przez nasze przeszłe doświadczenia kulturowe, literackie, artystyczne, życiowe, po prostu. Czasem z jakiejś metafory można coś wziąć dla siebie. Czasem pozostaje hermetyczna.

Barbara Trygar: Orhan Pamuk w jednym z wywiadów powiedział, że: „Powieść jako gatunek jest szczególnie ważna, gdyż dzięki niej możemy rozumieć swoje życie”. Czy Pan Profesor zgadza się z tą tezą?

Kazimierz Braun: To też ogólnik. Trudno zgadzać się lub nie zgadzać z ogólnikami, które są tak pojemne i otwarte, że mogą mieścić zarówno perły jak śmieci. Przecież „rozumieć swoje życie” lepiej, głębiej, jaśniej możemy po pierwsze, gdy zrobimy solidny rachunek sumienia, albo gdy weźmiemy udział w surowo prowadzonych rekolekcjach. Oczywiście, po przeczytaniu mądrej opowieści o losach bohaterów wymyślonych (literackich) możemy lepiej rozumieć swoje realne życie. Możemy je rozumieć lepiej w ogóle dzięki obcowaniu z literaturą, ale także z malarstwem, z muzyką, z teatrem, nawet ze zwykłą, skromną recytacją.

Opowiem Pani pewne zdarzenie z mego życia. Dawno temu, jeszcze jako student polonistyki, często recytowałem publicznie, co było jedną ze ścieżek, które doprowadziły mnie do teatru. Otóż recytowałem kiedyś fragment prozy – zakończenie *Komu bije dzwon* Ernesta Hemingway’a. Jest to opowieść o odważnym i godnym stawieniu czoła śmierci. Raz mówiłem ten tekst w części artystycznej jakiejś imprezy w poznańskim Zamku. Gdy wychodziłem, podszedł do mnie nagle jakiś człowiek i powiedział: „Bardzo mi pan pomógł. Ja też stoję w obliczu śmierci”. Oddalił się szybko. To było jedno z moich najsilniejszych przeżyć jako recytatora. Ten fragment prozy Hemingway’s dopomógł temu, nieznanemu mi człowiekowi, zrozumieć lepiej swoje życie. I swoje umieranie.

Barbara Trygar: Jaume Cabré wspominał, że każda uniwersalna opowieść musi być zakorzeniona w jakiejś lokalności, musi być związana z określonym miejscem. Opowieść nie może być oderwana od korzeni geograficznych lub historycznych. Trudno sobie wyobrazić Orhana Pamuka bez Istanbulu, Paula Austera bez Nowego Jorku, Jamesa Joyca bez Dublinu A Pana Profesor najbliższa przestrzeń to ...?

Kazimierz Braun: Ja jestem człowiekiem z lasu. Może mogę nawet powiedzieć: człowiekiem lasu. Przez pierwsze dziesięć lat życia mieszkałem w lesie. Las mnie najpierw formował, a potem już we mnie został na zawsze. Choć z lasu wyjechałem i już nigdy potem w lesie nie mieszkałem na dłużej. Wracalem jednak do lasu często. Spędzałem w lesie długie tygodnie. Tęskniłem do lasu – i nadal tęsknię do lasu.

Dlaczego las? Dlaczego przywołuję las jako moje środowisko? Nie opowiadając całej tej długiej historii przywołam tylko jej początek. Moi rodzice, przez pierwsze lata po ślubie mieszkali w Zagłębiu, w Sosnowcu, więc w mieście. Wybudowali dom letniskowy w Górach Świętokrzyskich. Spędzali tam wakacje z dziećmi. Niedawno zacząłem spisywać swoje wspomnienia. Pierwszy obraz jaki wydobyłem z pamięci to obraz lasu:

„Jestem wśród wysokich sosen. Sięgają nade mną gdzieś bardzo wysoko, aż w niebo. I wokół mnie bardzo daleko, aż w nieskończoną dal. To mnie dziwi: przestrzeń wokół mnie nie ma granic. Sosny są ciemne. Nie widzę żadnej zieleni. Więc to musi być jesień. Na pierwszym planie stoi wózek dziecinny. Ma duże koła. Też jest jakiś ciemny. To jest mój wózek. Ja stoję przed nim. Skoro stoję i skoro to jest wózek, to musi to być jesień 1938 r. i mam około dwa i pół roku. Nie widzę na tym obrazie domu, ale wiem, że jest gdzieś niedaleko, i wiem, że w tym domu jest Mama. To jest moja Mama, mój dom, mój las”.

A potem stało się tak, że w tym lesie zastała nas wojna. Całą rodzinę. Z tego leśnego domu ojciec poszedł na wojnę – już nie obowiązywał go pobór, ale poszedł jako ochotnik oddając też wojsku swój samochód. Był kierowcą generała Tadeusza Piskora, dowódcy Armii Lublin, a niebawem również i Armii Kraków. Ze sztabem generała ojciec dostał się do niewoli niemieckiej, z której uciekł i wrócił do naszego leśnego domu. Sosnowiec, wraz całym Zagłębiem i Górnym Śląskiem dużą częścią południowej Polski został zaanektowany przez Niemcy po kampanii wrześniowej, już w październiku 1939 r. Nie mogliśmy więc wrócić do Sosnowca. Zostaliśmy na całą wojnę w lesie. Nasz dom stał w środku lasu, z dala od wsi i szos – stał się wręcz bazą Armii Krajowej. Tam, w lesie, przeżyłem wojnę i to co niesła wojna: wojenne zagrożenia i niedostatki – wojenne nauczanie domowe – najścia Niemców, dwukrotne aresztowania ojca i jego naprawdę cudowne ocalenia – ucieczka Niemców i wejście Armii Czerwonej.

Nie opowiadając całej tej długiej i dramatycznej historii – na użytek naszej rozmowy przypomnę tylko las. W swoich wspomnieniach zanotowałem: *„Gdy się dowiedziałem, na wiosnę 1946 r., że mamy wyjechać z lasu do miasta – poszedłem do lasu. Sam. Była wczesna, chłodna wiosna. W zakamarkach, pod gałęziami, w rozpadlinach i dołach leżały jeszcze języki śniegu. Kilka godzin spędziłem chodząc po lesie. Miałem się rozstać z moim lasem? Przez pierwsze prawie dziesięć lat mojego życia mieszkalem w lesie. A ten las otoczony był innymi lasami. To było środowisko, krajobraz, otulina mego dzieciństwa. Las. Piękny. Las szumu koron sosen na wielkim wietrze, drobnego trzepotania każdego listka każdej osiki, kląskania deszczu po wszelkich liściach i łomotania deszczu*

po ściółce. Las sosen, dębów, buków, grabów, klonów, z dodatkiem świerków i jodeł. Las jałowców i leszczyn. Las jeżyn, orzechów, grzybów. Las leśnych kwiatów: storczyków, sasaneł, zawilców, dzwonków, drobnych kwiatków białych, żółtych, fioletowych. Las grzybów, ach, grzybów – prawdziwków upragnionych, kurek siedzących stadami, dumnych sójek, stojaków czerwonych i kozaków brązowych, maślaków lepkich i rydzy jesiennych. Las dźwięków znajomych – ćwierkania, hukania, beczenia. Las groźnych dźwięków, grzmotów, łomotania kopyt, trzeszczenia zarośli. Las zwierząt: wielki jelen z rogami jak krzaki podrywa się nagle z jakiejś zapadliny, sarny śmigają wysokimi skokami, lisy przemykają dołem, zaskrońce snują się po mchu i trawie, wylegają się na nagrzanym kamieniach. Las ptaków: nocnej sowy i sowy w dzień, atakowanej przez rozzuchwaloną jej ślepotą gromadę małego pospólstwa; jastrzębie na wysokim niebie, sójki co to się nie mogą wybrać za morze. Las przyjazny, znajomy, zdeptany każdą ścieżką i drogą, wąwozem, stokiem, skarpą. Las stanowiący osłonę i ucieczkę. Las – dom.”

Więc w dzieciństwie mieszkalem w lesie. Dopiero gdy mialem lat kilkanaście zamieszkałem w mieście, w Częstochowie, a potem mieszkalem w różnych miastach. Najpierw w Polsce, a potem w Ameryce. Gdy zostałem reżyserem, to zderzyłem się z faktem, że to zawód wędrowny. Rzeczywiście, reżyserowałem w wielu miastach i w wielu też mieszkalem dłużej lub krócej. Za każdym razem starałem się jakoś zapuszczać korzenie, budować dom dla siebie i rodziny w sensie duchowym, środowiskowym, praktycznym. Nigdy się to nie udało. Stałym odniesieniem pozostał świętokrzyski las.

Mieszkając w Polsce, wracałem do niego, wracaliśmy całą rodziną, każdego lata. Teraz wracam do niego myślą, pamięcią, wyobraźnią. Jeszcze dziś mogę bardzo dokładnie opowiedzieć, opisać tamtą leśną okolicę, oprowadzić po niej czytelnika. Jest więc we mnie ten leśny dom i las wokół domu. Tam zaczepiona jest moja kotwica – wpłątana w korzenie sosen i dębów, zaryta w świętokrzyskie grzbiety górskie. Choć do lasu mego dzieciństwa stąd bardzo daleko.

Myśląc nad swoim własnym życiem – Pani pytanie mnie do tego w tej chwili obliguje – uświadamiam sobie, że właściwie nigdy nie wyjechałem z lasu. Jestem człowiekiem lasu. Taki byłem. Taki zostałem, taki jestem nawet w obecnym, późnym okresie życia. Las to jest jakaś warstwa głęboka, jakiś fundament tego kim jestem, tego co robię, co piszę i jak piszę.

Barbara Trygar: Aktorzy teatru Talias Kompagnons z Norymbergi w 2014 roku w Krakowie wystawili fragmenty *Zamku* w teatrze lalkowym. Niewielkie drewniane figury doskonale odzwierciedlają kafkowskie postacie oraz ich ciągłą walkę z przeciwnościami losu. W *Aforyzmach z Zürau* Kafka zaleca, żeby nie wychodzić z domu, tylko pozostać przy stole i być posłusznym. Znów w *Koprofagach*, czyli *znienawidzeni, ale niezbędni* (na podstawie powieści Josepha Conrada *W oczach zachodu i Tajny agent*) jak podkreśla reżyser Jan Klata: „Bohaterowie Conrada próbują ruszyć z posad bryłę świata, ponieważ nie dostrzegają dla siebie miejsca w systemie. Chcą ten system radykalnie zmienić, choć do końca nie wiedzą, czym go zastąpić. [...] Conrad, pisząc o swoich czasach, ujawnił nam coś bardzo ważnego o czasach naszych. Opisuje bowiem świat targany falą terroru i wielkich przemian. Świat, w którym czyni się zło”. Czy wspólne dobro ludzkości to jedynie fantazmat? Świat to teatr, czy teatr to świat?

Kazimierz Braun: Dwa pytania... Pierwsze, o „dobro ludzkości”, drugie, o istotę teatru. Zamyślę się nad nimi po kolei.

„Dobro ludzkości” to nie fantazmat, jak sądzę. To pewna rzeczywistość duchowa, wyobraźniowa. Zbudowana na opoce rzeczywistości realnie istniejącej, a więc posiadająca bardzo konkretne odniesienia geograficzne, ekonomiczne, socjologiczne, polityczne. Bo skoro jest „ludzkość”, „rodzaj ludzki”, „mieszkańcy planety ziemi”, „wszystkie dzieci Boże” – jakiegokolwiek byśmy nie użyli tu terminu – to jest też „dobro ludzkości”. Ludzkość doświadczała dobra, doświadczała zła. Ludzkość – jako jeden wielki zbiór, a także poszczególne elementy tego zbioru.

Na przykład teraz wydaje się, że cała ludzkość doświadcza jakiegoś szczególnie nasilonego ataku zła. W różnych miejscach świata ten atak przejawia się różnie, ale ma też cechy wspólne, jak, po pierwsze, atak na osobę ludzką, na życie ludzkie, zarówno to ledwie poczęte, jak dojrzałe i owocujące, jak też zanikające w nieuchronnych procesach chorób, starości. Morduje się jeszcze nienarodzonych i knuje się sposoby skracania życia starych.

Ci pierwsi „przeszkadzają” żywym. Ci drudzy są „nieproduktywni” i obciążających kosztami resztę społeczeństwa. Pomija się życie kobiet w Islamie, pogardza się życiem kobiet nawet w wielu środowiskach chrześcijańskich, gdzie otoczenie i wymogi zawodowe właściwie potępiają macierzyństwo. Ten atak prowadzą zarówno ateści, jak wyznawcy różnych religii. Zadała mi Pani pytanie o „dobro ludzkości” – globalizacja,

przyspieszona przez błyskawiczne wręcz klonowanie się nowoczesnych technologii komunikacyjnych, nakazuje tym usilniej rozumować w kategoriach „dobra ludzkości” oraz „zła ludzkości”. Rozróżniać co służy człowiekowi, a co go niszczy.

A czy „Świat to teatr, czy teatr to świat?”. „Świat jest teatrem, aktorami ludzie” – napisał w genialnym olśnieniu Szekspir – rozpoczynając monolog Jakuba w *Jak wam się podoba* (Akt II, scena 7). Porównanie świata do teatru, teatru do świata ma od tamtego czasu stałe miejsce zarówno w literaturze i literaturoznawstwie, jak w pisaniu o teatrze, w ogóle w rozumieniu teatru. Jest też fundamentem stosunkowo nowej dziedziny wiedzy o teatrze – badań „teatralizacji życia”, niektórzy teoretycy woleliby nawet mówić o „performatywności” życia.

Nie możemy się nad tym zagadnieniem zatrzymać dłużej, ale warto byłoby sięgnąć do kilku choć podstawowych prac z tej dziedziny. Przełomu dokonał Erving Goffman swoją książką *The Presentation of Self in Everyday Life* (Doubleday, 1959), przetłumaczoną na polski, pod bardzo trafnym tytułem *Człowiek w teatrze życia codziennego* (Wydawnictwo KR, 2000). Jest *Společenstvo spektaklu* Guya Deborda (1967, wydane w Polsce wraz z esejem pt. *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, PIW, 2006); oba te studia pisane są z pozycji marksistowskich, zawężających horyzont badawczy, ale wskazują na niektóre ważne cechy obecnej globalistycznej kultury. Są takie prace jak *Theatricality*, zbiór artykułów, które skompletowali w jednym tomie Tracy C. Davis oraz Thomas Postlewait (Cambridge University Press, 2003), a także *Theatricality as Medium*, autorstwa Samuela Webera (Fordham University Press, 2004). Takich publikacji jest więcej. Ostatnio „teatralizacja” stała się wręcz „modnym” tematem. Rzeczywiście warto ją obserwować, badać, pisać o niej. Ja sam interesowałem się problematyką „teatralizacji kultury” od bardzo dawna, pisałem na jej tematy, na przykład w artykule *Teatr zanurzony w kulturze* („Odra” 1978, nr. 5) i innych; mówiłem o tym zagadnieniu w licznych wywiadach, prowadziłem seminaria na temat „teatralizacji kultury”.

Zarówno wypowiedzi ściśle naukowe, jak i zwierzenia artystów – wskazują na rozliczne i głębokie związki, oraz wzajemne wpływy kultury i teatru. Moja stylistyka i praktyka „Teatru Wspólnoty” zawdzięczała wiele obserwacji „teatralizacji życia”, tropiła przenikanie się „życia” i „teatru”, świadomie posługiwała się analogiami pomiędzy „życiem” a „teatrem”.

„Teatralizacja kultury”, w ogóle międzyludzkiej komunikacji, na naszych oczach przyspiesza, zdaje się wręcz być jedną z głównych cech charakterystycznych współczesnej kultury. Spektaklem granym na żywo i do kamer jest współczesna polityka. Nieustannym, nachalnym widowiskiem jest dziś handel, z jego reklamami. Teatralizacja przenika życie rodzin i przeróżnych grup społecznych. Kamery wkroczyły nawet do kościołów i klasztorów, co wyzwała zachowania obliczone na efekt zewnętrzny, zabijające autentyczność modlitwy. Pierwsze Komunie Święte, z niestannym błyskaniem fleszów i mruganiem światełek kamer, wydają się obecnie być w ogóle tylko spektaklami. A przecież nauczał Chrystus, jak to pięknie wypowiedział w języku polskim ks. Wujek: „Gdy się modlicie, nie bądźcie jako obłudnicy, którzy się radzi w bóżnicach i na rogach ulic modlą, aby byli widziani od ludzi. Zaprawdę powiadam wam: Wzięli zapłatę swoją. Ale ty gdy modlić się będziesz, wejdź do komory swojej, a zawarwszy drzwi módl się Ojcu twemu w skrytości: a Ojciec twój, który widzi w skrytości, odda tobie.” (Łukasz, 14, 14.)

Barbara Trygar: Jakie są znaczące różnice między teatrem amerykańskim a europejskim?

Kazimierz Braun: Ma Pani na myśli teatr w Stanach Zjednoczonych, prawda? Tu, gdzie ja pracuję, czy tak? Nie zapominajmy jednak, że „teatr amerykański” to zarówno teatr w Ameryce Północnej, a więc w USA i Kanadzie, jak i, dość różny od niego, teatr w Ameryce Łacińskiej, a więc w Ameryce Południowej i Środkowej. Teatr został do Ameryki zaimportowany z Europy i należy do kultury Zachodu, co ma rozległe i różnorodne konsekwencje dla formy widowisk, dla ich społecznego funkcjonowania; znajduje to także odbicie w dramaturgii. Są jednak zasadnicze różnice między teatrami Ameryki Południowej i Północnej. Ameryka Południowa przejęła z Europy teatr religijny, a Ameryka Północna teatr świecki. To ogólnie ukierunkowało życie teatralne w tych dwóch częściach świata, pozostało jego głęboką warstwą.

Dzisiaj życie teatralne na całym kontynencie amerykańskim ma wiele wspólnego – preferując rozrywkę, ale teatry w różnych krajach tego kontynentu, mając inne korzenie, zachowały nieco odmienny charakter.

Teatr europejski wcześniej pojawił się w Ameryce Południowej, hiszpańskiej. Już wkrótce po Kolumbie, już przed połową XVI w. Przywieźli go tu franciszkanie, podążający za zbrojnymi odkrywcami i osadnikami, posługując się teatrem jako

narzędziem ewangelizacji tubylców i podtrzymywania wiary przybyszów. Pierwsza data hiszpańskiego widowiska religijnego to rok 1536. Teatr Ameryki Południowej zachował wiele ze swych pierwotnych form, zainteresowań i funkcji. Są w nim wciąż warstwy religijne, moralistyczne, filozoficzne.

Jeszcze niedawno temu widziałem w Meksyku piękne, wieloczęściowe widowisko religijne średniowiecznego „miraklu”, sztuki opartej o historię wojen krzyżowych, o walce chrześcijan z mahometanami, grane przez wiejski zespół amatorski. Cóż za aktorstwo!

– W swojej naiwności niezmiernie ekspresyjne, jakież fantastyczne kostiumy, skomplikowana choreografia walk! Takie przedstawienia wystawiali tu ojcowie franciszkanie już w XVI w., i takie przedstawienia grane są w Meksyku od pół tysiąca lat aż do dziś po wsiach, na odpustach, w czasie lokalnych świąt. Fakt, że teatr zaprowadzili w Ameryce Łacińskiej katolicycy zakonnicy zaowocował tam, zarówno w dramatopisarstwie jak w widowiskach, nastawieniem na moralistykę i pouczanie teatrem. Funkcja rozrywkowa teatru stała na dalszym planie.

Inaczej było i jest w Ameryce Północnej. Najpierw teatr był tam długo albo w ogóle nieobecny, albo wręcz zakazywany, z powodów religijnych, oraz politycznych. Był bowiem produktem pochodzącym Anglii, od której koloniści się odcinali. W czasie, gdy zaczęto teatr importować do trzynastu kolonii brytyjskich na wschodzie Ameryki Północnej w samej Anglii był to już teatr, a także dramat, okresu Restauracji, a więc teatr dworski, świecki, amoralny. Jakże daleki od twardego życia kolonistów. Przedstawienia teatralne w Ameryce Północnej datowane są od około 1720, a pierwszy zespół teatralny, londyńskiej rodziny Halam, przybył tu w 1752 r. Widowiska były cenzurowane, zakazywane i ograniczane przez Purytanów i przez Mormonów. Dopiero po wygraniu przez kolonie wojny z Anglią i po ustanowieniu Stanów Zjednoczonych w 1789 r., a następnie po zwycięstwie USA w wojnie Amerykańsko – Brytyjskiej w 1814 r., życie teatralne zaczęło śmiało pączkować, a wkrótce kwitnąć. Teatr amerykański wchłaniał stopniowo zarówno mające długą historię europejskie tradycje, jak i nowości, w tym europejskie gwiazdy aktorskie, a wśród nich Helenę Modrzejewską. Była gwiazdą Krakowa i Warszawy, a stała się gwiazdą scen amerykańskich. Grała w Ameryce, z przerwami na występy gościnne w Polsce, Anglii, Irlandii i Czechach od 1877 r. aż do roku 1907.

Modrzejewska, Sarah-Bernhard, Eleonora Duse, Thomasso Salvini, George Cook, William Macready, czy bracia Booth (to najmłodszy z nich John Wilkes, zabił

prezydenta Abrahama Lincolna 1865 r.) i inni, oraz robiący coraz szybsze postępy liczni aktorzy amerykańscy, grali na mnożących się błyskawicznie scenach europejskie dramaty, od Szekspira do Ibsena.

Ale w tym samym czasie wykształcały się cztery typowe, rodzime, amerykańskie typy widowiska rozrywkowego: minstrel, burleska, rewia i wodewil (w amerykańskim, nie europejskim wydaniu). Na ich fundamencie, powstał po latach słynny, znany i podziwiany na całym świecie amerykański musical. Jego „data urodzenia” to rok 1943. Musical jest „okrętem flagowym” amerykańskiego teatru. Ale w przeszło stu wielkich miastach działają obecnie solidne, zawodowe, teatry dramatyczne, porównywalne do teatrów europejskich – państwowych czy miejskich. Nie możemy przy tym zapominać o żywym tu teatrze awangardowym. W latach 1910. przybrał on formę „Małych Teatrów”, a w latach 1950. dał impuls szybkiemu rozwojowi „Drugiej Reformy Teatru”. Z jednej strony trzeba podkreślić ogromną różnorodność i rozmaitość teatru amerykańskiego, a z drugiej strony jego zasadnicze nastawienie na rozrywkę.

Zapytajmy teraz o „teatr europejski”. Nie możemy nawet próbować przypomnieć choćby tylko najważniejszych rozdziałów jego historii, najbardziej wyróżniających go cech, czy największych jego osiągnięć. Można jednak powiedzieć, że powstały w VI wieku przed Chrystusem w starożytnej Grecji teatr był w swej istocie religijny i wspólnotowy. Gdy wyrodził się w starożytnym Rzymie w okrutną i wyuzdaną rozrywkę, rywalizującą z walkami gladiatorów i mordowaniem Chrześcijan w amfiteatrach, gdy zaczął być zwalczany przez Chrześcijaństwo – upadł. W V wieku po prostu znikł z kultury europejskiej na następne pięć wieków. Odrodził się jako widowisko religijne i moralistyczne w X w.

W następnym milenium teatr europejski ewangelizował, filozofował, nauczał, walczył o wolność. Tworzył wielkie wartości estetyczne. Rozrywka była jednym z jego nurtów, ale nigdy nie najważniejszym.

Jeśli by chcieć skupić się – odpowiadając na Pani pytanie – tylko na różnicach pomiędzy teatrem amerykańskim i europejskim, a ściśle teatrem w Ameryce Północnej i w Europie (a w takiej rozmowie można to zrobić tylko bardzo ogólnie), to trzeba, po pierwsze, pamiętać, że przecież i sam teatr europejski nie jest jednolity. W różnych krajach wyrasta z różnych tradycji, posługuje się różnego typu literaturą dramatyczną, działał, i działa nadal, w odmiennych warunkach społecznych, politycznych. Dość przypomnieć teatr polski, który przez 123 lata, a potem znów przez lat 50, działał w warunkach zniewolenia. Tych różnic jest bardzo wiele.

Spróbujmy jednak dokonać paru prostych zestawień. W Europie, teatr jest zasadniczo teatrem słowa, literatury, poezji; teatr jeszcze czasem filozofuje, miesza się do polityki; zachowuje swą estetyczną odrębność i niepodległość wobec innych form sztuki. Zarazem w całej Europie teatr coraz łatwiej poddaje się tyranii bezmyślności i efekciarstwa, coraz częściej stawia na szok obyczajowy, a coraz rzadziej włącza się w obronę wartości ludzkich, narodowych, tradycyjnych. Są chwalebne wyjątki od tych ogólnych procesów. Na przykład w Polsce, taką enklawą jest Teatr Nie Teraz prowadzony w Tarnowie przez Tomasza Żaka. Jest to teatr wielkiej świadomości i wrażliwości moralnej, historycznej, narodowej, a przy tym stosujący wyszukane środki wyrazowe.

W Ameryce Północnej, teatr dyskusji moralnych, stawiania pytań o istotę człowieczeństwa, teatr wielkiej literatury dramatycznej bywał demonstrowany przez liczne gwiazdy europejskiego aktorstwa, które tam występowały (już wymienilem niektóre) a następnie przez wielkich aktorów amerykańskich. Od początku XX wieku, wraz z rozwojem nowoczesnej reżyserii taki teatr lansowali w Ameryce reżyserzy europejscy, żeby wymienić choć kilku: Max Reinhardt, Konstantin Stanisławski, Jacques Copeau, Ryszard Bolesławski, Jerzy Grotowski, Andrej Serban, Liviu Culei i inni, oraz niektórzy reżyserzy amerykańscy, poczynając od Lee Strasberga i Elia Kazana. Choć reżyserzy teatralni (odmiennie od filmowych) nie osiągnęli w Ameryce takiego statusu jak w Europie. Wielki rozmach amerykańskiej scenografii nadał Norman Bel Geddes. Pojawiła się dramaturgia problemowa, psychologiczna – w sztukach Eugene O'Neill, Artura Millera, Tennessee Williamsa, Sama Sheparda, Davida Mameta i bardzo wielu innych.

A oto inna różnica pomiędzy teatrem Europy i teatrem Stanów Zjednoczonych. Życie teatralne w Europie, w tym w Polsce, obejmuje zasadniczo trzy terytoria: teatru zawodowego, teatru eksperymentalnego, który zresztą bywa na wysokim zawodowym poziomie, oraz teatru amatorskiego różnych odmian. Między teatrem zawodowym a eksperymentalnym istnieje stały przepływ idei, środków wyrazowych, koncepcji uprawiania teatru. Natomiast w USA tych terytoriów jest cztery: teatr zawodowy (komercyjny, tu króluje „Broadway”), teatr eksperymentalny (teatr „Off-Broadway”, i „Off-Off-Broadway”), teatr akademicki, oraz, jak wszędzie, teatr amatorski.

Terytorium szczególnym, charakterystycznym dla życia teatralnego w Ameryce Północnej, jest teatr akademicki, uniwersytecki, a więc przedstawienia przygotowywane na wydziałach teatralnych wyższych uczelni (ich liczba sięga około trzech tysięcy),

oraz w kilkunastu zawodowych szkołach teatralnych, gdzie uczy się aktorstwa, reżyserii, scenografii, inspicjenty i produkcji na poziomie wyższym („graduate”). Każdy z takich wydziałów i każda ze szkół teatralnych dysponuje z reguły kilkoma teatrami, posiada sale prób i pracownie. Teatr uniwersytecki w Ameryce to warstwa ogromna. Szacowano, że w roku 2000, na około 3000 amerykańskich wyższych uczelni uczelniach przygotowano około 12 000 premier; odbyło się przeszło 70 000 przedstawień; brały w nich udział setki tysięcy wykonawców i realizatorów, a oglądało je w ciągu jednego sezonu przeszło 15 milionów widzów – widownia nawet większa niż na nowojorskim Broadway’u. W teatrze uniwersyteckim przedstawienia są dotowane przez uczelnie, a więc nie ma presji „sukcesu finansowego” i istnieje znaczna wolność w doborze repertuaru oraz środków wyrazowych i metod pracy. Reżyserują z reguły zawodowcy. (Więcej na te tematy w mojej książce *Krótką historią teatru amerykańskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2005). Repertuary są różnorodne – od klasyki do współczesności. Teatry uniwersyteckie są w wielu okolicach jedynymi teatrami stałymi, zresztą obok licznych przedstawień objazdowych. Przyciągają publiczność akademicką, ale także „normalnych” widzów z danego miasta, okolicy.

Barbara Trygar: *„Bo piękno na to jest, by zachwycalo / Do pracy – praca, by się zmartwychwstało”. „Człowiek?... jest to kapłan bezwiedny / I niedojrzały...” W nadawaniu owej bezwiedności świadomego ukierunkowania, odkrywaniu tajemnic świata i Boga doniosłą rolę przypisywał Norwid „kaście wiednej”, filozofom, wynalazcom, a w szczególności artystom, ludziom obdarzonym pierwiastkiem genialnej intuicji, potrafiącym docierać do prawdy o człowieku, do progów Tajemnicy, i nadawać im widomy kształt. Twórczość to „pewnik i trafunek, / Przypadkowy na zewnątrz, wewnętrznie logiczny”, to „linia krzywa / Bez której prostym siły nie dostaje”. Wiele w poezji Norwida obrazów pokazujących „sztuki dziwne misteria”, zdolność uchwytowania jej środkami rzeczy najsubtelniejszych, poruszania „ducha zasłoną/ – W rytm i dreszcz”, pozwalającego na to, by w dziele „duch odbrzmiał myśli wiecznej”, by „żywot i słońce / Zatrzymał człowiek na włosie pęzłowym”. Kultura XXI wieku potrzebuje Norwida?*

Kazimierz Braun: Jak płuć tlen. Na pewno nie tylko Norwida. Ale mówimy o Norwidzie. A mówiąc o Norwidzie mówimy o kulturze polskiej, choć Norwid jest

doprawdy twórcą uniwersalnym. W kolekcji cytatów z Norwida zgromadzonych przez Panią tak celnie (oczywiście, ta lista mogłaby być znacznie dłuższa) dotknęła Pani kilku obszarów polskiej kultury, na których Norwid jest potrzebny. Jest nauczycielem – tylko słuchać jego wykładu; jest przewodnikiem – tylko iść za nim; a jako artystą można się nim po prostu zachwycić.

Wskazuje więc Pani ścieżki wiodące do Norwidowej filozofii pracy i jego filozofii sztuki. W obu tych dziedzinach – pracy i sztuki – Norwid widzi potencję najpełniejszej rewelacji człowieczeństwa. Przyznaje, zarówno sztuce, jak pracy, funkcje transcendentne; odkrywa w nich energię zbawczą. Problematykę i pracy, i sztuki widzi Norwid w najszerszym kontekście miejsca i zadań człowieka we wszechświecie i w historii, oraz miejsca i zadań uczonych i artystów w społeczeństwie, jako przywódców duchowych. To zaś powinno się przekładać – według Norwida – na także ich funkcje w życiu społeczeństw, narodów, wszelkich grup ludzkich. Są to wszystko problemy, które warto, które trzeba rozważać zarówno jeśli chce się świadomie tworzyć sztukę, jak też percepcować sztukę.

Mówiliśmy na początku tej rozmowy o pięknie. Są w polszczyźnie nuty, które tylko Norwid potrafi poruszyć i nakazać wydać im piękny dźwięk. Są obszary polskiej kultury, które tylko on potrafi zagospodarowywać swą twórczą myślą, swym zaskakującym obrazowaniem, swą poezją.

Kazimierz Braun – Profesor Nauk Humanistycznych.



Ukończył polonistykę na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu (1958), oraz reżyserię dramatyczną w PWST w Warszawie (1962). Doktoryzował się na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu (1971), habilitował się na Uniwersytecie Wrocławskim (1975) oraz w PWST w Warszawie (1988). Został mianowany profesorem w USA (1989) i profesorem w Polsce (1992). Jako reżyser zadebiutował w teatrze w 1961 r., w telewizji w 1962 r. Reżyserował w Teatrze Polskim w Warszawie, Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, Teatrze im. Horzycy w Toruniu, Teatrze im. Solskiego w Tarnowie, oraz za granicą m.in. w USA, Irlandii, Kanadzie, Niemczech. W latach 1967-1971 był Dyrektorem Artystycznym Teatru im. Osterwy w Lublinie, w latach 1971-1974 Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym tamże, w latach 1975-1984, Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym Teatru Współczesnego we Wrocławiu, skąd został zwolniony przez władze z powodu działalności opozycyjnej. Od 1985 r. pracował i mieszkał w USA. Reżyserował m.in. w The Guthrie Theatre w Minneapolis, Odyssey Theatre w Los Angeles, Chicago Actors Ensemble, Kavinoky Theatre w Buffalo, oraz na uniwersytetach. Wykładał m.in. w New York University, University of California Santa Cruz, University at Buffalo. Prowadził warsztaty reżyserskie USA, Polsce, Irlandii i Wielkiej Brytanii. Współpracował w zespołami polskimi w USA i Kanadzie.

Barbara Trygar – Doktor Nauk Humanistycznych.

W 2014 roku obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską: *„Ja” w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. Aksjologiczne aspekty twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna*; (udział w III edycji Konkursu im. Inki Brodzkiej-Wald na najlepsze prace doktorskie, Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce). Autorka publikacji z pogranicza literatury i filozofii. Wykładowca na Uniwersytecie Rzeszowskim, członek Pracowni Badań Dokumentacji Literackich i Kulturowych Uniwersytetu Rzeszowskiego, opiekun Koła Naukowego „Dialog Kultur”.

